



UNIVERSITA' DI PISA
DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ E FORME DEL SAPERE
ANNO ACCADEMICO 2013/2014

TESI DI LAUREA MAGISTRALE
IN STORIA E FORME DELLE ARTI VISIVE, DELLO
SPETTACOLO E DEI NUOVI MEDIA

**Luca Ronconi e Rafael Spregelburd: la
simultaneità attraverso *La Modestia***

IL RELATORE

Chiar. ma Prof. ssa Anna Barsotti

IL CANDIDATO

Lo Presti Davide Mario

a.a. 2013/2014

Indice

Introduzione	p. 4
 Capitolo I: Luca Ronconi e il suo teatro	
1.1. Il teatro come esperienza	p. 9
1.2. Gli spettacoli: i primi lavori	p. 14
<i>1.3. Orlando furioso</i>	p. 17
1.4. I sogni utopici	p. 21
1.5. Il laboratorio di Prato	p. 23
1.6. Gli anni ottanta e i drammi “impossibili”	p. 26
1.7. Dagli anni novanta ai giorni nostri	p. 30
1.8. Ronconi e la lirica	p. 34
 Capitolo II: Hieronymus Bosch	
2.1. Hieronymus Bosch e la sua arte	p. 37
2.2. La vita e le opere principali	p. 39
2.3. <i>I sette peccati capitali</i>	p. 44
 Capitolo III: Spregelburd e Bosch a colloquio per una nuova <i>Eptalogia</i>	
3.1. Il teatro e (è) la vita	p. 49
3.2. <i>L’Eptalogia di Hieronymus Bosch: il concepimento</i>	p. 52
3.3. I testi	p. 56
3.4. <i>La modestia</i>	p. 71

Capitolo IV: <i>La modestia</i>: racconto dello spettacolo	
4.1. <i>La modestia</i>: un'interpretazione	p. 78
4.2. Lo spettacolo	p. 80
4.2.1 Dati tecnici	p. 80
4.2.2. La messinscena	p. 81
Conclusioni	p. 99
Appendice: Intervista a Luca Ronconi	p. 103
Appendice: A lavoro con Ronconi	p. 109
Album fotografico	p. 111
Ringraziamenti	p. 114
Bibliografia	p. 115
Quotidiani e periodici	p. 116
Sitografia	p. 119
Filmografia	p. 119

Introduzione

Nel corso dei secoli, gli autori di teatro hanno utilizzato diversi linguaggi per “riflettere” una loro interpretazione della realtà. In certi casi si sono serviti di regole e norme convenzionali, in altri casi le hanno stravolte, non mancando di suscitare perplessità o pareri negativi. Il Novecento è uno dei secoli di maggiore “rivolta” contro il concetto tradizionale di teatro. Non a caso è definito “il secolo delle avanguardie”, e le influenze di quest’ultime si sono riflesse nel modo di fare teatro al giorno d’oggi. Tra le novità, vi è la nascita della figura del regista, che “comportò l’affermarsi di un responsabile unico”¹. Ciò ha visto, specialmente in Italia, una successione di diverse generazioni, che hanno trattato la questione secondo la loro personale interpretazione. Tra i più influenti, capace di imprimere il suo marchio su un’intera generazione è Luca Ronconi:

Nato in Tunisia, dove la madre a quel tempo si trovava a insegnare, R. deve forse anche a questo spiazzamento d’origine la capacità di distanziamento critica che l’ha distinto dai suoi colleghi, specie dai registi della prima generazione, lui che come capofila della seconda, era più portato a mettersi continuamente in questione, a sfuggire alle etichette, a inventarsi sulla propria pelle una poetica personale, perseguendo un modo di comunicare dettato da diverse modalità espressive e spaziali².

Una concezione che non negava l’importanza o il valore del testo drammatico (al contrario è sempre la base di partenza del lavoro di Ronconi), ma che non era succube dei suoi dettami specifici, al fine di ricavarne un’interpretazione che ne abbracciasse i suoi multipli aspetti.

La concezione ronconiana della regia si caratterizza come atto fortemente autonomo rispetto al testo; non perché esso venga tagliato o trasformato, ché anzi viene recitato quasi sempre in assoluto e anche difficile integrità, ma perché la sua messinscena, invece che puntare su atmosfere psicologiche e su ambientazioni storicizzanti, come negli spettacoli della generazione della regia critica, tende a ricavare dal testo un’immagine sintetica del suo significato complessivo e a trasformarla in termini originali di scenografia nonché di ritmo e tono interpretativi³.

Un teatro che richiama lo spirito di sperimentazione non solo delle avanguardie, ma del teatro in quanto “corpo vivente, in movimento.”⁴

Il lavoro teatrale di R. è stato all’inizio degli anni settanta il punto di confluenza più nitido e sicuro delle diverse spinte di rinnovamento che avevano agitato nel decennio precedente la scena italiana; facendo costante riferimento al pubblico come dato essenziale del processo teatrale, R. ha inventato strutture spaziali e modi narrativi capaci di dare nuovi contenuti al rapporto attore-spettatore.⁵

¹ M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, GLF Editori Laterza, 2005, p. V.

² F. Quadri, *Ronconi* in F. Cappa, P. Gelli (a cura di), *Dizionario dello spettacolo del ‘900*, Milano, Baldini&Castoldi, 1998, p.931.

³ I. Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro 8-15 aprile 1991*. Roma, Bulzoni Editore, 1996, pp. 14-15.

⁴ M. Schino, *La nascita della regia teatrale* cit., p. V.

⁵ O. Bertani (a cura di), *Ronconi*, in AA. VV., *Lo spettacolo, enciclopedia di cinema, teatro, balletto, circo, tv, rivista*. Milano, Garzanti, 1976, p. 535.

Non è un caso che Ronconi abbia posto la propria attenzione su un testo che proponeva un modo nuovo di concepire il teatro contemporaneo, e in particolare la fruizione dell'evento teatrale da parte dello spettatore: appunto *La modestia* di Rafael Spregelburd. Proprio riguardo alla relazione attore-spettatore, lo spettacolo sembrava porre una cesoia. Il testo, infatti, pur essendo ricco di dialoghi, non fornisce allo spettatore elementi necessari per la sua comprensione o, quando lo fa, quest'ultima appare parziale o incompleta:

In apparenza la comunicazione resta inalterata, le parole e il discorso sono assolutamente realistici, la gioia e la tortura dei personaggi si svolgono con coerenza eppure, appena enunciato il discorso si fa tragico vaniloquio⁶.

Sebbene tale forma sembra voler privare della sua potenza comunicativa la parola, e di conseguenza la struttura drammaturgica del testo, in realtà il lavoro del drammaturgo argentino risulta essere chiaro e definito:

Quello che distingue la scrittura dell'autore argentino è la sua apparente «labilità», che può apparire perfino astruseria di intrecci e personaggi, mentre si rivela invece un meccanismo implacabile di conoscenza, un percorso attraverso verità profonde e nascoste che inevitabilmente coinvolgono qualsiasi spettatore⁷.

Stabilita la validità dell'opera, resta comunque attiva l'idea di una parola «frantumata», plasmata dalla stessa materia del linguaggio convenzionale, ma portatrice di un significato del tutto diverso, come afferma lo stesso Spregelburd.

La lingua che noi parliamo correntemente è anonima, ci appartiene ma non l'abbiamo creata noi, e magari viene difesa in ogni paese da un'accademia di vecchi signori. Allora quello che mi affascina è la deviazione del senso della lingua, riuscire a modificare il senso delle parole correnti, attraverso un loro uso non scontato. Io non voglio imitare il linguaggio «della gente», o quello «dei giovani», come fa la tv, voglio dimostrare piuttosto che il linguaggio è una costruzione fittizia, di convenzioni: e il racconto è pure lui «finto»⁸.

L'uso non scontato dei mezzi teatrali sembra essere il punto focale del drammaturgo argentino. Nella sua *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, *La modestia* risulta essere il punto più alto della sua sperimentazione. Siamo di fronte a due storie, differenti per tempo e per spazio e non chiaramente definite. Eppure ci vengono presentate sulla scena tramite gli stessi attori e lo stesso apparato scenografico. Lo spettatore viene così trasportato verso un intenso lavoro di «cucitura» delle informazioni che gli arrivano dal palcoscenico, lasciandolo in un primo momento completamente spiazzato. Questo lavoro di «cucitura» non è univoco, ma varia a seconda della sensibilità dello spettatore, lasciando spazio a innumerevoli interpretazioni. Quest'ultimo un tema molto caro al regista.

Ecco costruirsi [...] l'idea di un teatro/libro [...] vale a dire un percorso di percezione non «unificato dal singolo spettatore» ma moltiplicabile quante sono le percezioni possibili: gli infiniti spettatori alla stregua di infiniti lettori; insomma parliamo di quel transumanare onirico che

⁶ E. Groppali, *Luca Ronconi: lezione di stile e di parola*, «il Giornale», 28 giugno 2011.

⁷ G. Capitta, *Il senso non comune della vita*, «il manifesto», 14 agosto 2011.

⁸ *Ibidem*.

propone il lettore quale soggetto aggiunto allo scenario della narrazione: come dire vivere e non contemplare⁹.

Tutto ciò è merito del testo che non fornisce le informazioni necessarie, e per i continui salti da una storia all'altra senza i giusti punti di sutura che ne segnino lo stacco: ««Così mi immagino la realtà – ha scritto Spregelburd -: duplicità di trame, opacità di significati, collusione di universi linguistici, labirinti etici.»»¹⁰

La sapienza con cui sono costruite le sue commedie è certamente frutto di una straordinaria furbizia drammaturgica, però al loro interno c'è anche un elemento di saggezza. In questo senso si può dire che Spregelburd, a differenza di tantissimo teatro contemporaneo, non la vuol dare a bere. [...] è sincero nel momento in cui costruisce le sue finzioni¹¹.

Lo spettatore è dunque avvisato. Potrà trovarsi di fronte a svariate interpretazioni. Tutto dipenderà dal tipo di approccio con cui sceglierà di fruire lo spettacolo.

Istruzioni per l'uso: naturalmente opposti, come tra loro i quattro doppi personaggi, sono i modi con cui lo spettatore sceglie di godere dello spettacolo. Possono essere di tipo celebrale, logico, scientifico davanti a un «thriller divertente, enigmatico o ironico a seconda del punto di vista», suggerisce Ronconi, tanto è vero che alla fine c'è una scoperta, una rivelazione del vero «colpevole»¹².

«Il mio è un realismo ingannevole, racconto cose impossibili come se fossero le più normali del mondo. Mi interessa mostrare come la percezione del quotidiano conduca all'errore. [...] L'incompiutezza è il mio fine: nella realtà niente è lineare. Scrivo quel che mi piacerebbe vedere, senza sorprese mi annoio. E scrivo per uno spettatore sveglio, che ha voglia di giocare a questo gioco»¹³.

Lo stesso autore in questo caso sembra non essere in grado di risolvere l'enigma. In un certo senso è come se si ponesse sullo stesso piano dello spettatore.

Io sono sicuro – è una mia illazione, anche sapendo che restano illazioni...- sono sicuro che Spregelburd, recitando quel testo e occupandosi anche della regia, fosse anche un po' curioso di vedere quello che combinavano gli altri personaggi. La situazione del suo personaggio [interpretava Terzov/San Javier, n.d.a.] è quella di chi capita in un certo contesto, non sa bene che cosa stia succedendo ed è curioso di capire come potrà evolvere. È quasi una posizione autoriale: sembra un po' un autore di fronte a un gruppo di personaggi liberi¹⁴.

Una posizione diversa rispetto al concetto di teatro tradizionale, e che ha senz'altro nutrito la curiosità di Luca Ronconi, sempre interessato a sperimentare i nuovi linguaggi che la drammaturgia contemporanea persegue nel corso del tempo.

⁹ E. Massarese, *Teatri/libro, Ronconi, Vasilicò, Bene: esperienze di percezione tra corpi in pagina e corpi in scena*. Roma, Arcana Editrice, 2009, p. 31.

¹⁰ R. Spregelburd in M. G. Minetti, *Questa "Modestia" è un gran peccato*, «La Stampa», 20 gennaio 2012.

¹¹ L. Ronconi in O. Ponte Di Pino, *Un imbroglione con un senso etico fortissimo*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala*, p. 17.

¹² C. Provvedini, *Otto destini incrociati dagli inganni della Modestia*, «Corriere della sera», 09 gennaio 2012.

¹³ R. Spregelburd in S. Chiappori, *Il Pinter sudamericano "Scrivo per gente sveglia"*, «la Repubblica», 06 luglio 2011.

¹⁴ L. Ronconi in O. Ponte Di Pino, *Un imbroglione con un senso etico fortissimo*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 14.

Ci sono scrittori per il teatro contemporaneo, e ce ne sono sempre stati, che però non chiamerei “autori”: sono piuttosto fornitori di copioni, secondo le regole teatrali vigenti in quel momento. Altri scrittori per il teatro sono invece propriamente “autori”: possiedono un linguaggio particolare, hanno un modo singolare di organizzare i materiali teatrali: sono gli autori che mi interessano di più¹⁵.

Inoltre il lavoro sulla simultaneità, vicina forse ad un tipo di arte come il cinema, richiama le teorie del teatro futurista.

[...] il nuovo senso del *tempo*, e il nuovo senso dello *spazio*, e conseguentemente il nuovo senso dell'*azione* [...] Ovvero la compressione dell'*infinità* della vita nell'*attimo* (non più gli atti convenzionali, scanditi secondo un percorso cronologico lineare e prevedibile); la distruzione delle unità canoniche (appunto tempo-luogo-azione); la compenetrazione e la simultaneità (che servono sia all'apertura sia alla sintesi del testo e dello spettacolo);¹⁶

Un punto che ha nutrito la curiosità di Luca Ronconi per questo testo. Un tema che già in passato aveva affrontato come nel celebre *Orlando furioso* del 1969.

Dopo aver visto lo spettacolo, anche io ne fui spiazzato, consapevole di aver assistito non ad una delegittimazione del concetto di teatro, ma ad una nuova forma di intendere lo stesso. La sua forma sembrava uscire dai confini marcati del teatro per spingersi verso una nuova forma, qualcosa che Ronconi ha definito “uno spettacolo infinito in un teatro in fuga.”¹⁷ e che trova, sempre secondo Ronconi, il motore fondante dello spettacolo nella battuta di Anja: “È colpa mia se la vita mi passa accanto senza vedermi.”¹⁸ In questo modo Ronconi ha avuto modo di confrontarsi con un altro tema per lui molto importante; quello dell'infinito:

A me piace perseguire una rappresentazione: liberare dei materiali letterari, per esempio – se si parte dal testo – e non costringerli, ingabbiarli nelle determinazioni di un progetto; far sì che il testo liberi non l'interpretazione di un regista o dell'autore, ma il maggior numero di interpretazioni possibili. Insomma, liberare le potenzialità che ci sono in un'opera, non circoscriverne i significati. Forse per questo lo spettacolo che vagheggio [...] è da sempre uno spettacolo infinito, in cui i limiti spaziotemporali, espressivi, comunicativi siano liberi, in grado di lasciarlo sviluppare liberamente¹⁹.

Questo elaborato intende fornire un'analisi dettagliata dello spettacolo *La modestia*, preceduta da tre capitoli: il primo su Luca Ronconi e la sua carriera, dove si analizzeranno gli spettacoli più importanti e i punti salienti del suo “fare teatro”; seguirà un capitolo che prende in esame la figura del pittore Hieronymus Bosch, in particolare la sua tavola *I sette peccati capitali*, dalla quale l'autore argentino ha tratto lo spunto per la sua *Eptalogia*. Il terzo capitolo concentrerà la sua attenzione su Rafael Spregelburd e la sua *Eptalogia*, prendendo in esame *La modestia* e gli altri testi della sua *Eptalogia*; al racconto dello

¹⁵ L. Ronconi in O. Ponte Di Pino, *Uno spettacolo infinito in un teatro in fuga*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 9.

¹⁶ A. Barsotti, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 25-26.

¹⁷ Ivi, p. 10.

¹⁸ R. Spregelburd, *La modestia*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, Milano, Ubulibri, 2010, p. 94.

¹⁹ L. Ronconi in L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza*, Roma-Bari, Editori Larterza, 2012, p. 11.

spettacolo seguiranno un'intervista da me compiuta a Luca Ronconi e delle testimonianze di attori che hanno collaborato ad alcuni suoi lavori.

Capitolo I - Luca Ronconi e il suo teatro

1.1. Il teatro come esperienza

Non ho mai pensato al teatro come possibile manifestazione dell'Io, un mettere a parte gli altri di come la penso, forse per questo non riesco a fare l'attore. Ma piuttosto come un modo *per capire* come la penso; non un modo per presentarmi o rappresentarmi, ma la via per conoscermi. Quando dico che è un processo di conoscenza, non intendo solo il mondo, le relazioni umane, i rapporti intersoggettivi, ma anche conoscere chi sei veramente. Viceversa, talvolta si pensa o si tende a pensare al teatro come a un luogo di affermazione di ciò che si vorrebbe essere; o, ancora peggio, pretendere che gli altri ti riconoscano per come vuoi apparire. E a me non interessa²⁰.

In queste poche righe, Luca Ronconi espone il suo rapporto con il teatro. Inteso come uno strumento per indagare e comprendere se stesso e il mondo che lo circonda. E il primo a beneficiare di questa ricerca è proprio il regista, che, compiendo tale percorso "formativo", acquisisce l'esperienza necessaria, non solo per svolgere la sua professione, ma per affrontare nel modo migliore la vita:

Continuo a pensare che questo mestiere, che ho già definito il più bello del mondo, e anche salvifico per chi ha bisogno di salvarsi – da chissà che, poi? -, mi piace considerarlo un modo e un processo di conoscenza. Non amo fare cose perché *so già come farle*: mi piace farle per *vedere se le so fare*, e per scoprire *cosa* mi fa conoscere il fatto di farle [...] Questa è la riconoscenza che provo per il teatro, un luogo che mi ha dato la possibilità di vivere, operare e soprattutto conoscere. Mi capita spesso di dire che ho conosciuto il mondo e imparato a conoscere le persone attraverso la pratica teatrale: credo sia il miglior regalo che il teatro possa fare a me, o a chi si trova nella condizione di farlo come va fatto²¹.

Un'esperienza intesa come "qualcosa che duri nella memoria e nel fisico di chi ha assistito e anche di chi ha allestito"²², che non è frutto di un percorso solitario, ma è inserita in un rapporto collaborativo che denota l'apparato teatrale:

Ho sempre rifiutato, facendo marcia indietro, il concetto di autore, non mi sono mai voluto sentire l'autore degli spettacoli che ho realizzato [...] Il teatro è soprattutto un lavoro di collaborazione, molto meno di "autorialità"²³.

Non è un caso, infatti, che Ronconi abbia sempre rifiutato l'appellativo di "maestro", nonostante l'importanza avuto per il teatro del Novecento e contemporaneo, dato che:

Maestro è una denominazione in cui mi riconosco molto poco, e chi mi conosce un po' può capire perché. Non mi piace, intanto, perché non è corretta: se c'è da insegnare qualcosa, mi rendo conto che non ho mai niente di preciso da insegnare²⁴.

²⁰ L. Ronconi in L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., pp. 9-10.

²¹ Ivi, p. 8.

²² L. Ronconi in I. Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro 8-15 aprile 1991* cit., p. 167.

²³ L. Ronconi in L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., p. 7.

²⁴ Ivi, p. 3.

Per riassumere: nessun concetto o progetto definitivo (“Non mi è mai successo di leggere un testo e di trovarne immediatamente la chiave”²⁵), ma solo un approccio costante e graduale al testo, per estrapolarne gli elementi essenziali. Ed è proprio nel testo che risiede la chiave degli spettacoli di Luca Ronconi. Una chiave che va ricercata attraverso un lungo e faticoso lavoro di sintesi che sfocia “in termini originali di scenografia nonché di ritmo e tono interpretativi”²⁶.

Ronconi non ama tanto *creare*, cioè creare *ex nihilo*; preferisce *ri-creare*, ma in una maniera che rispetti comunque integralmente l’organismo originario. [...] Ronconi non ha il gusto sadico della mutilazione, della *vivisezione*, non procede per *amputazioni* («Non mi sento di tagliare un testo perché in un certo passo ci si annoia, prima di aver valutato se la noia deriva dal non aver letto con sufficiente attenzione»). Semmai ha la voluttà dell’*autopsia*, il piacere un po’ torbido del chirurgo che opera sul cadavere, che apre per vedere cosa c’è dentro, come è costituita la salma, per ritrovare dei segni, delle strutture interne, dei modi di comunicazione, salvo però poi richiudere, ricucire, ricomporre perfettamente²⁷.

Tutto questo non basta a fissare un “metodo Ronconi”, proprio perché quest’ultimo ha sempre rifiutato l’uso di questa parola per il suo approccio lavorativo (“Non mi è mai neppure passato per la testa di utilizzare un lessico funzionale a un’opera per l’opera successiva”²⁸). Ogni testo non solo ha regole e meccanismi unici, ma al suo interno si muovono varie interpretazioni, spesso anche contraddittorie.

Questa attenzione puntuale al testo, o meglio, a ogni singola battuta e parola, contro una lettura ispirata a un senso unificante dell’intera opera, è da sempre una delle caratteristiche del suo approccio al teatro di interpretazione. Il regista non è più il garante della coerenza e dell’organicità dell’opera, un partito preso destinato inesorabilmente a risolversi in un allestimento in cui i diversi piani (recitazione, gesti, scena, costumi, musiche...) vengono più o meno forzatamente armonizzati in una cornice unitaria. Al contrario, il regista e i suoi attori amano lavorare sulle zone d’ombra, sulle contraddizioni interne, sulle linee di frattura del testo e della rappresentazione, cercando di mantenere viva e pulsante la molteplicità (contraddittoria, irrisolta) dei significati²⁹.

Questo lavoro comporta dei rischi di interpretazione. L’andare incontro a concetti frutto dell’inconscio o semplicemente del caso può scontrarsi con quanto l’autore aveva stabilito in maniera chiara e univoca. Forse non è un caso che Ronconi ami confrontarsi con testi “vergini”³⁰ proprio per evitare di essere additato come irrispettoso del testo. In realtà il suo concetto di “rispetto del testo” è definito in maniera molto chiara:

Il rispetto del testo spesso viene identificato con la riverenza all’autore: non è la stessa cosa. [...] Rispettare il testo registicamente significa, anzitutto, leggerlo con la massima attenzione, capire tutte le connessioni e trovare il modo di comunicare agli altri queste connessioni e questa lettura. Il resto fa parte della storia della messinscena del testo, non del testo. Secondo me si ritiene rispettoso

²⁵ L. Ronconi in I. Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro 8-15 aprile 1991* cit., p. 165.

²⁶ Ivi, p. 15.

²⁷ R. Alonge e F. Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. III: avanguardie e utopie: il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 659.

²⁸ L. Ronconi in L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., p. 18.

²⁹ A. Fontana e O. Ponte Pino, *Semplicemente complicato: Luca Ronconi al Teatro Stabile di Torino*, in A. Fontana e A. Allemandi (a cura di), *Luca Ronconi: gli spettacoli per Torino*, Torino, Allemandi, 2006, p. 3.

³⁰ L. Ronconi in L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., p. 22.

ciò che assomiglia a quello che abbiamo già visto e che abbiamo considerato come tale. Molto spesso non lo è³¹.

È così che il teatro assume l'aspetto di un prisma dove si riflettono infinite possibilità interpretative, che talvolta convivono in armonia o in maniera contraddittoria, ma che possono coesistere all'interno della stessa rappresentazione. In questo consiste la magia del teatro, nella "possibilità di utilizzare diversi linguaggi, e probabilmente anche di trasformare in linguaggio un fatto, uno spazio, una memoria, un'ipotesi..."³². Una varietà di linguaggi che si allaccia alle diverse categorie di pubblico.

La caratteristica dei tempi odierni, invece, è che non esiste un solo pubblico, ma ce ne sono tantissimi, e devono essere differenziati. Penso che uno degli errori della attuale struttura organizzativa del teatro sia di continuare a considerare il pubblico come un complesso unitario da far crescere numericamente invece di porsi il problema di tanti pubblici differenziati e non necessariamente intercomunicanti³³.

Ronconi stesso ha sempre posto il proprio operato in relazione allo spettatore. Un'analisi che va al di là del puro fattore culturale o economico, ma che pone la questione su aspetti puramente reali, accettando l'idea che il proprio lavoro non può fare a meno di creare spaccature:

Io penso che uno spettacolo sia sempre un'ipotesi, innanzitutto un'ipotesi verso il pubblico: ti devi immaginare qualcuno che guarda quello che avrai fatto; non necessariamente devi piacergli, puoi anche immaginare qualcuno che non ti piace, o a cui non piaci. Non ho questa ammirazione sconfinata ed assoluta nei confronti degli spettatori: ci può essere un buon pubblico e un cattivo pubblico³⁴.

Una riflessione dettata in primo luogo dalla conoscenza delle modalità con cui lo spettatore fruisce dello spettacolo. Così Ronconi, per esempio, definisce l'attenzione del pubblico.

L'attenzione del singolo spettatore non può essere intermittente. È una presunzione tipica della gente di teatro quella di dire: "Ho incatenato l'attenzione del pubblico." Non è vero. L'attenzione non la puoi incatenare perché per natura è intermittente; non sarebbe umana se non ci fossero altri piani³⁵.

Partendo da tale base, anche Ronconi si è prefigurato una sorta di spettatore ideale, definito "libero":

[...] ho sempre pensato alla figura dello spettatore come a un corpo completo, e non un corpo dimezzato, che seduto immobile guarda davanti a sé. Cosa che, si badi bene, non ha niente a che vedere con il "coinvolgimento". Al corpo dell'attore che agisce è bene – secondo me – che corrisponda il corpo dello spettatore, occhi, orecchie, spalle, e qualche volta piedi, che non stanno sullo stesso asse. Del resto, ho sempre ritenuto che il mio spettatore ideale debba essere uno

³¹ L. Ronconi in I. Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro 8-15 aprile 1991* cit., p. 159.

³² L. Ronconi in L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., p. 17.

³³ L. Ronconi in I. Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro 8-15 aprile 1991* cit., p. 166.

³⁴ Ivi, p. 165.

³⁵ L. Ronconi in L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., p. 29.

spettatore “libero”, che la mobilità faccia parte del suo stato, e che la deambulazione possa anche servire – ironicamente e paradossalmente – per guadagnare l’uscita, oltre che per seguire lo spettacolo³⁶.

Per tale ragione, Ronconi si è interessato molto al concetto di “spazio” nel suo modo di fare teatro. Lo spazio non è più confinato al palcoscenico, ma si espande, andando oltre la soluzione architettonica di “teatro all’italiana”. Così il teatro di Ronconi si sposta dalle chiese sconsacrate a vecchi padiglioni industriali, riadattati alle peculiarità del testo. Il tutto non è frutto di qualche stravaganza, ma di un’analisi per “servire” al meglio il testo.

[...] siamo portati a pensare che (almeno, questo pensano quelli della mia età), il teatro ed il luogo per fare il teatro, sia solo uno: il palcoscenico. In realtà tutto deriva dai materiali che hai a disposizione per fare lo spettacolo, oppure dal materiale letterario. Ci sono delle opere che impongono il palcoscenico e allora sarà la scenografia a servire come punto di riferimento. Per altre opere, o altre drammaturgie, il palcoscenico non è poi così legittimo. Provate a mettere in scena una sacra rappresentazione su un palcoscenico; non è più una sacra rappresentazione. Con ciò non intendo dire che le tragedie greche si possano rappresentare solo nel teatro greco di Siracusa, oppure che una sacra rappresentazione possa essere rappresentata solo per strada o nel sagrato del Duomo. Una volta riconosciuto che a quel tipo di rappresentazione, a quel tipo di testo, lo spazio del palcoscenico non è adatto, ne va inventato un altro; io cerco di inventarlo dai materiali del testo che ho a disposizione³⁷.

Questa “invenzione” segue regole altrettanto rigorose per essere estrapolata dal testo, che risponde a quell’idea di “sintesi” tanto cara al regista. Così afferma Luciano Damiani.

La capacità di sintesi di Luca mi permetteva con una sola battuta di visualizzare la scena, mi faceva risparmiare un lavoro incredibile, cosa che non avveniva nel caso di Strehler. Per il *Macbeth*, in una seduta che non è durata più di dieci minuti, Luca mi disse: “C’è un muro che divide il reale dal fantastico e un tavolo perfora questo muro e passa dal reale al fantastico”. La scenografia era fatta: era quel muro con il tavolo che passava da una parte all’altra³⁸.

In altri spettacoli, la scenografia ha richiesto la presenza di architetture imponenti “ai limiti della realizzabilità”³⁹ e di speciali macchinari che togliessero dal palcoscenico elementi superflui alla rappresentazione. Tutto ciò è servito alla critica per definire le sue rappresentazioni “barocche”; un termine a volte usato anche in senso dispregiativo. Ronconi stesso spiega la ragione di tale scelta.

La ragione per cui chiedo la mobilità della scena è proprio per avere la possibilità di levare questo o quell’elemento nel momento in cui non ce n’è più necessità. Quindi, non è per fare spettacolo, è per fare pulizia, per fare ordine. Molto spesso questo viene interpretato come un barocchismo o “teatro

³⁶ Ivi, p. 51.

³⁷ L. Ronconi in I. Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro 8-15 aprile 1991* cit., p. 161.

³⁸ L. Damiani in F. Quadri, A. Martinez (a cura di), *Luca Ronconi: la ricerca di un metodo*, Milano, Ubulibri, 1999, pp. 68-69.

³⁹ M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 1987, p. 176.

delle macchine”. Secondo me, è esattamente il contrario: è mettere in palcoscenico soltanto ciò che è veramente necessario in quel momento e in quella situazione⁴⁰.

È così che la scena si fa “macchina drammaturgica *per* il pubblico. E può dilatarsi negli spazi non teatrali o chiudersi nella sala teatrale, letteralmente occupandola.”⁴¹ In questo contesto si inserisce la figura dell’attore. Non un elemento passivo che si attiene ai dettami del regista, ma una sorta di “co-creatore”⁴²:

[...] attore come a un elemento fondamentale di drammaturgia. Un attore deve saper leggere non solo il suo personaggio, la sua “parte”, ma la struttura, il senso, il significato, le possibilità di tutta un’opera, per riuscire poi a ritagliarsi all’interno di quell’opera un qualche cosa di suo⁴³.

Un lavoro che ha come base portante la “prova”, il lavoro costante e faticoso sul personaggio, spesso giudicato come antinaturalista, ma che affonda le sue radici nell’emozione, come ricorda Massimo Popolizio:

Ronconi attua un cambiamento fisiologico nell’emissione e nella preparazione. I continui e repentini cambi di marcia che caratterizzano la sua recitazione sono sempre appoggiati a un’emozione autentica. E questa emozione autentica prevede anche una recitazione fisica, un vero cambio interno. Per questo recitare con Ronconi comprende anche un grande lavoro fisico. [...] Spesso Luca richiede un risultato troppo presto. Pretende di vedere molto presto, soprattutto perché serve a lui per costruire il prosieguo della scena, qualcosa di definito. Quindi costringe gli attori a un’attenzione spasmodica l’uno verso l’altro e soprattutto verso quello che sta vedendo lui⁴⁴.

Questa attenzione spasmodica al testo, alla scena, alla parola è frutto di un lungo percorso che sfocia nell’interpretazione finale dell’attore, che “non è la capacità mimetica del copiare ma quella di assorbire l’altro, di assimilare l’altro”⁴⁵, per poter esprimere, come ricorda Mariangela Melato, “l’assoluto, la grandezza delle cose in un fiato piccolo [...]”⁴⁶

Sebbene Ronconi non ami la parola “metodo”, queste possono essere delle linee guide del suo modo di fare teatro. Uno “stile” che non è stato risparmiato dal ricevere critiche per i suoi progetti definiti “utopici” ma che “ha consentito il confronto tra il vecchio e il nuovo, ha trovato un equilibrio non comune tra la libertà della sperimentazione e i vincoli del mondo istituzionale.”⁴⁷

Non ho mai avuto né l’intenzione né la volontà di rovesciare niente. Anzi, devo dire che ho sempre ritenuto di essere piuttosto moderato, anche se poi gli esiti sono stati giudicati particolarmente insoliti. Lo ripeto: per me il teatro era l’unico territorio in cui potessi *respirare* naturalmente [...]”⁴⁸

Nessun rovesciamento, dunque, ma una conoscenza pratica, “rigorosa, interdisciplinare e totalizzante”⁴⁹ che non ha mancato ricevere critiche, ma anche consensi

⁴⁰ L. Ronconi in I. Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro 8-15 aprile 1991* cit., p. 163.

⁴¹ F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1992, p. 173.

⁴² L. Ronconi in L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., p. 34.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ M. Popolizio in F. Quadri, A. Martinez (a cura di), *Luca Ronconi: la ricerca di un metodo* cit., pp. 97-98.

⁴⁵ L. Ronconi citato da M. Fabbri in F. Quadri, A. Martinez (a cura di), *Luca Ronconi: la ricerca di un metodo* cit., pp. 124-125.

⁴⁶ M. Melato, *Ivi*, p. 66.

⁴⁷ *Ivi*, p. 9.

⁴⁸ L. Ronconi in L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., pp. 6-7.

e successi. Non a caso Luca Ronconi è considerato una delle massime autorità teatrali contemporanee, non solo per una questione di “metodo” e di “stile” che gli sono propri, ma per una ragione forse antropologica.

C'è un alone funebre che aleggia sul teatro di Ronconi, un senso di disfacimento dei corpi, cui si contrappone – in un'atmosfera di lancinante malinconia – la ferma compattezza degli oggetti, delle macchine. Una dialettica sottile, ambigua, si instaura tra *forme viventi*, ancora calde ma sempre più esangui, prossime allo svenimento e allo sfinimento, e *forme morte*, che hanno però la bellezza piena e solida degli oggetti insoliti e perfetti. È come se l'angoscia di morte che ossessiona Ronconi si rovesciasse in un'idoleggiamento inconfessato di oggetti che hanno in sé la dimensione della *durata*, che sembrano riscattare la precarietà dell'esistenza umana, che conservano nel proprio seno una favilla di eternità⁵⁰.

Per Marisa Fabbri “quello che lo rende diverso da tutti gli altri [...] è la sua capacità di penetrare profondamente in una scrittura drammaturgica e di metterla in relazione con tutte le discipline del sapere umano.”⁵¹

1.2. Gli spettacoli: i primi lavori

Luca Ronconi nasce a Susa (in Tunisia) nel 1933. La passione per il teatro lo coglie in giovanissima età. Le circostanze storiche lo costringono a vivere in un periodo di forte crisi, ma sarà questa la causa della vasta conoscenza di testi, che molti tra gli addetti ai lavori gli invidiano.

Da ragazzo sono stato, se così si può dire, “fortunato”. In quegli anni tremendi – parlo del '44-45 e dell'immediato dopoguerra – ero ancor meno che adolescente. C'era il coprifuoco, non si poteva uscire, e io, a dodici anni, ho letto l'iradiddio⁵².

In seguito si iscriverà all'Accademia d'arte drammatica di Roma, dove si diplomerà nel 1953, formatosi sotto gli insegnamenti di Orazio Costa Giovangigli (1911-1999).

È stato anche un grandissimo maestro di recitazione, ma più di tecnica che di procedimenti interpretativi. Ecco, questa è una cosa che mi è rimasta, non perché Orazio Costa la insegnasse, ma la si ricavava dal suo modo di procedere: riuscire a distinguere tra l'iter interpretativo e la restituzione dell'esecuzione⁵³.

La carriera attoriale di Ronconi copre un arco di circa dieci anni, durante i quali ha modo di lavorare con registi come Luigi Squarzina (*Tre quarti di luna*, dello stesso Squarzina) e Giorgio De Lullo (*Il diario di Anna Frank* di Frances Goodrich e Albert Hackett). È durante questo periodo che Ronconi percepisce la sua insoddisfazione per il mestiere di attore.

⁴⁹ F. Quadri, A. Martinez (a cura di), *Luca Ronconi: la ricerca di un metodo* cit., p. 9.

⁵⁰ R. Alonge e F. Malara, *Il teatro italiano di tradizione* in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. III: avanguardie e utopie: il Novecento* cit., p. 657.

⁵¹ M. Fabbri in F. Quadri, A. Martinez (a cura di), *Luca Ronconi: la ricerca di un metodo* cit., p. 64.

⁵² L. Ronconi in L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., p. 21.

⁵³ L. Ronconi in A. Fontana e O. Ponte Pino, *Semplicemente complicato: Luca Ronconi al Teatro Stabile di Torino* in A. Fontana e A. Allemandi (a cura di), *Luca Ronconi: gli spettacoli per Torino* cit., p. 12.

Che cosa posso dire di quei *Tre quarti di luna*? Andò bene, fu un successo, me la cavai. In fondo avevo ancora vent'anni ed era il primo spettacolo che facevo [...] Facevo ancora l'Accademia quando debuttai, frequentavo il terzo anno. Quello che mi ricordo meglio è che, subito dopo la prima, ho detto: "No, il palcoscenico non fa per me, non posso fare l'attore, non mi ci sento a mio agio. Questo disagio di stare in palcoscenico [...] me lo sono portato appresso per tutto il periodo in cui ho recitato, circa dieci anni"⁵⁴.

Nonostante questa insoddisfazione, Luca Ronconi voleva "solamente vivere nel teatro"⁵⁵; ragione per cui si dedica alla professione di regista, attività forse più consona al suo temperamento, come ricorda Corrado Pani.

In ogni caso, che Luca fosse un regista si capiva subito [...] continuava a dirmi: "O Dio, comincio una battuta e so già come la finirò." Che cosa gli si poteva dire? Succede a tutti. Si comincia una battuta e già finirla è un'avventura. Un attore di solito si diverte, lui invece soffre"⁵⁶.

*La buona moglie*⁵⁷ segna il suo debutto alla regia nel 1963, su richiesta di Gian Maria Volontè, Corrado Pani, Ilaria Occhini e Carla Gravina. Due testi di Goldoni sono uniti in questo spettacolo (*La buona moglie* e *La putta onorata*) con uno stile realistico. Lo spettacolo risulta essere un fallimento, con solo "l'onore di ricevere buone recensioni da parte di critici autorevoli."⁵⁸

La scelta era molto premeditata, ma rozzissima nei risultati. Era uno spettacolo brutto, squinternato, che forse andava tutto male. Era soprattutto estremamente inopportuno, una specie di aborto, ma non un aborto stupido: dico un aborto perché era venuto male, ma c'erano le premesse per un bello spettacolo"⁵⁹.

Ma il riscatto non si fece certo attendere. Tre anni più tardi Ronconi mette in scena *I lunatici*⁶⁰ di Thomas Middleton e William Rowley. Una scelta dettata dal tema della follia, che si tramuta anche nella soluzione registica, "dove trasferisce nel manicomio assieme al protagonista savi e pazzi con effetti di recitazione esasperata [...]"⁶¹

⁵⁴ L. Ronconi in F. Quadri, A. Martinez (a cura di), *Luca Ronconi: la ricerca di un metodo* cit., p. 36.

⁵⁵ L. Ronconi in L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., p. 5.

⁵⁶ C. Pani in F. Quadri, A. Martinez (a cura di), *Luca Ronconi: la ricerca di un metodo* cit., p. 37.

⁵⁷ Autore: Carlo Goldoni, scenografo: Lorenzo Ghiglia, costumista: Lorenzo Ghiglia. Personaggi - interpreti: Pasqua - Maria Teresa Albani, Nane, un giocoliere - Stelio Candelli, Un ragazzo - Carlo Cocchi, Menego Cainello - Attilio Duse, Bettina - Carla Gravina, Brighella - Giancarlo Maestri, Pantalone - Augusto Mastrantoni, Lelio - Gianni Musy, Beatrice - Ilaria Occhini, Pasqualino - Corrado Pani, Tita, un giocoliere - Raimondo Penne, Momola - Gianna Raffaelli, Arlecchino - Luca Ronconi, Catte - Edda Valente, Ottavio, Marchese di Ripaverde - Gianmaria Volontè. Produzione Compagnia Gravina/Occhini/Pani/Ronconi/Volontè Roma, *Teatro Valle* 12/11/1963.

⁵⁸ L. Ronconi in L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., p. 7.

⁵⁹ L. Ronconi in F. Quadri, *Il rito perduto: Luca Ronconi*, Torino, Einaudi, 1973, p. 23.

⁶⁰ Autori: Thomas Middleton e William Rowley, scenografo: Carlo Tommasi, costumista: Carlo Tommasi, traduzione: Luca Ronconi. Personaggi - interpreti: Isabella - Francesca Benedetti, Pedro - Aldo Bianchi, Alsemero - Mario Erpichini, Vermandero - Marisa Fabbri, De Flores - Sergio Fantoni, Beatrice Joanna - Valentina Fortunato, Alibius - Enzo Garinei, Una pazza - Luciana Giorgi, Secondo idiota - Mario Latini, Primo idiota - Roberto Latini, Jasperino - Ezio Marano, Secondo pazzo - Marzio Margine, Alonzo de Piraquo - Paolo Modugno, Franciscus - Ugo Maria Morosi, Antonio - Alessandro Ninchi, Lollio - Antonio Pierfederici, Tomazo de Piraquo - Giacomo Piperno, Diaphanta - Marisa Quattrini, Un pazzo - Franco Sabani, Terzo idiota - Caterina Zambarini. Produzione Compagnia Fortunato-Fantoni-Ronconi, Urbino, *Cortile di Palazzo Ducale*, 08/12/1966.

⁶¹ F. Cappa, P. Gelli, *Dizionario dello spettacolo del '900* cit., p. 932.

La bella regia di Luca Ronconi che ha curato anche la traduzione, ha mirato ad altalenare Corte e manicomio in un ambiguo e dosatissimo “giuoco” drammatico, carico d’effetti [...] Teatro della crudeltà, dunque; ma non ossequiosa imitazione d’altrui esperimenti, bensì libera e provocatoria indagine critica in una dimensione inedita per il nostro teatro di prosa⁶².

Tutto ciò suscita scalpore se si pensa alla combinazione di attori di stampo “tradizionale”⁶³ come Sergio Fantoni e Valentina Fortunato in una regia dall’atmosfera inquietante e cupa, in cui aleggia la potenza dell’inconscio, dove si avverte l’influenza di Antonin Artaud. Uno spettacolo che “per il conformismo italiano è una sorta di bomba in palcoscenico.”⁶⁴ Ronconi prosegue il percorso intrapreso, confrontandosi con altri due testi di Shakespeare: *Misura per misura* e *Riccardo III*. Nel primo il riferimento ad Artaud è ancora più chiaro, con l’aggiunta di un coro dalle precisa espressione simbolica:

La sua funzione non è certo quella di proporre un confronto con la presenza delle masse popolari come metro di giudizio storicistico, preoccupazione che allo spettacolo è del tutto estranea; anzi questi popolani (pronti a mutarsi di volta in volta in frati, suore, ciechi, guardie, eccetera), tutti ricalcati di volta in volta sul personaggio principale in quel momento in scena (di cui riproducono il costume), vorrebbero presumibilmente assurgere a una funzione di *doppio*, di sottolineatura visiva dell’eroe⁶⁵.

In *Riccardo III*⁶⁶, Ronconi rivolge una notevole attenzione al personaggio principale, interpretato da Vittorio Gassman, a cui fornisce una lettura del tutto nuova, intesa come una “macchina divoratrice”⁶⁷:

Il personaggio di Riccardo – che trova la sua cifra fisica nell’imponente figura di Vittorio Gassman, rinchiuso in un contenitore di cuoio dagli sgarbati gonfiori, manovrato da carrucole, tale da accentuarne la deformità senza renderlo mostruoso – non è più il genio del male di tante famose interpretazioni, ultima illustre quella cinematografica di Laurence Olivier. Dopo la lettura cui si è accennato non sembra proprio il caso di farlo figurare come un gigante malefico, circondato da nullità munite del solo scopo di dargli la battuta e farsi scannare: Riccardo usa la perfidia perché si rende conto che per dominare il mondo che gli sta attorno, la perfidia è il mezzo giusto. [...] Certo

⁶² G. Polacco, *Una proposta elisabettiana con un occhio al “Marat-Sade*, «Sipario», agosto-settembre, 1966, p.27.

⁶³ L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., p. 67.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ F. Quadri, *Il rito perduto: Luca Ronconi* cit., p. 43.

⁶⁶ Autore William Shakespeare, scenografo: Mario Ceroli, costumista: Enrico Job, traduzione: Rodolfo Juan Wilcock, musiche: Fiorenzo Carpi. Personaggi - interpreti: Riccardo, Duca di Gloucester - Vittorio Gassman, La Regina Margherita - Edda Albertini, Lady Anna - Edmonda Aldini, Lo Sceriffo del Wiltshire - Carlo Baroni, Il Duca di Norfolk - Gianni Bertoincin, Un carceriere; Primo londinese; Terzo messaggero - Edoardo Borioli, Il Marchese di Dorset - Ezio Busso, Il Duca di Buckingham - Mario Carotenuto, Lord Grey - Pierangelo Civera, Lord Stanley - Attilio Cucari, Primo assassino - Duilio Del Prete, Lord Hastings - Umberto D’Orsi, Giorgio, Duca di Clarence - Mario Erpichini, Duchessa di York/La Regina Elisabetta - Maria Fabbri, Sir James Blunt; Secondo londinese - Giorgio Ferrara, Il Vescovo di Ely - Franco Ferrari, Sir Robert Brakenbury - Enzo Fisichella, L’Arcivescovo di York; Il Conte di Surrey - Edoardo Florio, Il Lord Sindaco di Londra - Enzo Garinei, Secondo assassino - Franco Giacobini, Un messaggero di Stanley; Primo messaggero - Gianni Guerrieri, Un bambino, figlio di Clarence - Giorgio Locuratolo, Sir Richard Ratcliff - Emilio Marchesini, Edoardo, principe di Galles - Marco Margine, Riccardo, Duca di York - Marzio Margine, Re Edoardo IV - Carlo Montagna, Sir Willim Catesby - Ugo Maria Morosi, Il Conte di Richmond - Giacomo Piperno, Terzo londinese; Un paggio - Oreste Rizzini, Un messaggero; Secondo messaggero - Toni Rossati, Una bambina, figlia di Clarence - Daniela Sandrone, Il Conte di Rivers - Remo Varisco, Un prete - Mario Ventura, Sir James Tyrrel - Virgilio Zernitz. Produzione Teatro Stabile di Torino. Torino, *Teatro Alfieri* 18/02/1968.

⁶⁷ L. Ronconi in «Sipario», marzo, 1968, p. 96. L’intervista è stata curata dalla stessa redazione di Sipario.

Riccardo non si presenta come un passionale; ma il dato che ora si vede emergere dal testo è una lucidità di uomo tra gli uomini, con una indubbia tendenza a fare il male, indotto a realizzare concretamente questa tendenza da una società e da un ambiente «malfatti»⁶⁸.

Nel '68 Ronconi mette in scena *Il candelaio* di Giordano Bruno, e anche in questo caso, le attenzioni maggiori si concentrano sulla recitazione, dato che la commedia prende proprio di mira il linguaggio, “vaniloquio da buttar via come esclusivo momento di esaltazione narcisistica”⁶⁹. È così che Ronconi punta sull'incomprensibilità e sull'assurdità del linguaggio, innestandolo con persone prese in prestito dalla strada per inserire “una freschezza immediata di corposità e di esperienza *altra* all'artificio degli *attori*”⁷⁰:

I linguaggi dei tre protagonisti: latino, petrarchesco, pseudo scientificità non sono stati scritti per *far capire*. Sono invece tre linguaggi messi lì proprio per rendere il senso di tre livelli espressivi che nessuno capisce più.⁷¹

Così tra tonalità ricercate e espressioni antiveriste, Sergio Fantoni “è costretto a accompagnare agli ondeggiamenti del corpo sfatto e al morbido dimenio delle braccia un cantilenare nasale su una sola nota;”⁷² mentre Mariano Rigillo “è fissato in un gestire quasi rituale e spesso verticalizzato di ossessiva adorazione del dio-materia”⁷³ e Mario Scaccia “dipana mirabilmente torrenti di sillabe latine con acrobazie linguistiche da virtuoso.”⁷⁴

Quest'ultimo si inserisce in un ciclo di spettacoli segnati dall'influenza del teatro della Crudeltà di Antonin Artaud, conditi da “situazioni sceniche al limite (pendii esagerati, percorsi attoriali costrittivi, costumi quasi impraticabili)”⁷⁵ che non mancano di turbare gli spettatori e gli addetti ai lavori, ma che, contemporaneamente, non fanno che aumentare la fama di Luca Ronconi, che esploderà definitivamente l'anno successivo con uno spettacolo che segnerà la storia del teatro italiano e non solo.

Spettacoli come il mio possono anche prendere delle belle spennate ma restano quel genere di spettacoli che bene o male che vadano fanno proprio una selezione del pubblico e una selezione della critica⁷⁶.

1.3. *Orlando furioso*⁷⁷

⁶⁸ F. Quadri, *Il rito perduto: Luca Ronconi cit.*, pp. 50-51.

⁶⁹ F. Quadri, *La via del grottesco: “Il candelaio” di Giordano Bruno*, «Sipario», ottobre, 1968, p. 41.

⁷⁰ F. Quadri, *Il rito perduto: Luca Ronconi cit.*, p. 69.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² F. Quadri, *La via del grottesco: “Il candelaio” di Giordano Bruno cit.*, p. 42.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ R. Tomasino, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Palermo, Palumbo, 2001, p. 1058.

⁷⁶ L. Ronconi in F. Quadri, *Il rito perduto: Luca Ronconi cit.*, p. 64.

⁷⁷ Autore Ludovico Ariosto, scenografo: Uberto Bertacca, costumista: Elena Mannini, riduzione: Edoardo Sanguineti, musiche: Salvo Sciarrino. Personaggi - interpreti: Bradamante - Edmonda Aldini, Isabella - Dorotea Aslanidis, Arbante, Guidon Selvaggio, Pastore, Lo sdegno - Rodolfo Baldini, Bireno, Agramante Marco Bereneck, Armato di cimoso, Dardinello, Il greco - Paolo Bonetti, Oste, Popolo del Cairo, Soldato saracino, Fausto Latini - Emilio Bonucci, Alcina, Gabrina, Balia di Argia - Liù Bosisio, Pirabello, Il signore del nappo - Pierangelo Civera, Zerbino - Enzo Consoli, Donzella di Ebuda, Parigina, Moglie di Iocondo - Ambra Danon, Astolfo - Duilio Del Prete, Nano di Gradasso, Nano di Doralice, Nano saracino, Nano della

È indubbiamente lo spettacolo che più si associa a Luca Ronconi. Una sorta di teatro-festa che ha rivoluzionato la storia del teatro italiano. È il 1969 quando a Spoleto, nella chiesa di San Nicolò, va in scena l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto ridotto per la scena da Edoardo Sanguineti. Ma come portare un testo nato per la letteratura sulle tavole del palcoscenico? Nelle intenzioni di Sanguineti e Ronconi non c'è il progetto di rendere qualcosa di convenzionale, ma trasformarlo in uno "spettacolo-mistero"⁷⁸: "Non sarà una versione teatrale del poema, non sarà una favola sceneggiata, non sarà un «collage» degli episodi principali. E allora che sarà?"⁷⁹ In primo luogo viene attuata una "rinuncia da parte dell'autore alla costruzione di un movimento progressivo di racconto [...] e di un ordine prestabilito"⁸⁰, così che lo spettacolo trovi la sua chiave nella simultaneità.

Gli spettatori [...] avranno una possibilità di scelta inusitata. Non saranno spettatori seduti a osservare attori che recitano una successione di scene, ma spettatori «di giro» attornati da attori che recitano simultaneamente più scene (da tre a otto), e in questo procedere parallelo di azioni potremo di volta in volta scegliere quella che più attrae l'attenzione.[...] Lo spettatore avrà modo di mettere ordine a suo modo, seguendo ora la magia della favola, ora l'impeto dell'avventura, ora lo sbigottimento del meraviglioso⁸¹.

Quindi la "scelta" è il motivo dominante dello spettacolo, del quale si afferma, sin dal principio, la sua fugacità e la sua inafferrabilità, lasciando allo spettatore la libertà di seguire le vicende di Orlando in lotta con i mostri o le avventure amorose di Angelica e Medoro.

[...] mi appassionava e m'incuriosiva l'idea di uno spettacolo infinito nel tempo, nello spazio o comunque nella percezione dello spettatore, uno spettacolo a cui poter partecipare in modo frammentario, discontinuo, lasciando allo spettatore qualsiasi tipo di libertà⁸².

Una polifonia di linguaggi e di azioni, che sebbene punti ad abbattere la concezione classica di teatro all'italiana, ha una durata relativamente breve (un'ora e mezza) e presenta

Regiana - Luca Demata, Ruggiero - Luigi Diberti, Grifone, Soldato saracino - Alberto Donatelli, Rinaldo - Antonio Fattorini, Orlando - Massimo Foschi, Gradasso, Caligorante, Adonio - Marco Galletti, Ferrau, Cimosco re frisone, Mandricardo - Cesare Gelli, Mago Atlante, Carlo Magno, Anselmo giudice - Graziano Giusti, Marfisa - Maria Grazia Grassini, Ladrone, Soldato saracino, Eremita - Pino Manzari, Medoro - Marzio Margine, Olimpia, Fiordispina - Mariangela Melato, Oberto, Parigino, Ricciardetto - Maurizio Merli, Cittadino di Ebuda, Aquilante, Soldato saracino, Servo di Anselmo - Aldo Miranda, Sacripante, Rodomonte - Carlo Montagna, Corsaro di Ebuda, Soldato saracino, Iocondo - Sergio Nicolai, Figlia di Cimosco, Doralice, Fiammetta - Daria Nicolodi, Femmina omicida, Violante - Anna Niccora, Angelica - Ottavia Piccolo, Figlio dell'oste, Popolo del Cairo, Soldato saracino, Garzone di Iocondo - Michele Placido, Messaggero a cavallo, Pastorello fatato, Popolo del Cairo, Parigino, Astrologo - Giancarlo Prati, Vecchio olandese in barca, Frate parigino, Malagigi - Armando Pugliese, L'eremita, Corsaro di Ebuda Etiopo sozzo - Aldo Puglisi, Regina omicida, Parigina, Argia - Anna Rossini, Fata Melissa, Donna serpente - Rosabianca Scerrino, Donzella di Pinabello, Parigina, Signora del nappo - Paola Tanzani, Armato di Cimosco, Capitano di Doralice, Cloridano, Astolfo re dei Longobardi - Gabriele Tozzi, Femmina omicida, Regina longobarda - Renata Zamengo. Produzione cooperativa Teatro Libero. Spoleto, *Chiesa di San Niccolò (Festival dei Due Mondi)*, 07/04/1969.

⁷⁸ R. Tian, *Geografia della prosa*, in «Spoleto Festival: Festival dei due mondi XII – 27 giugno – 13 luglio», 1969. Nel volume non vi è l'indicazione della pagina.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ C. Longhi, *Orlando furioso, di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Pisa, Edizioni ETS, 2006, p. 85.

⁸¹ R. Tian, *Geografia della prosa* cit.

⁸² L. Ronconi in F. Quadri, A. Martinez (a cura di), *Luca Ronconi: la ricerca di un metodo* cit., p. 43.

il testo nella sua interezza, con solo alcune modifiche come il passaggio dalla terza alla prima persona. Ma è proprio nel testo drammaturgico che Sanguineti attua elementi rivoluzionari.

Quello che manca completamente infatti, è la *tensione della continuità*. Siccome lo spettacolo è frantumato, smembrato, la sua struttura non ha niente a che fare con quella della tradizione. [...] non ho operato in vista di un *crescendo*, della creazione di una tensione di rapporti, ma in funzione di una vera e propria *verticalità* del testo. Ogni momento è un momento chiuso⁸³.

Questa “simultaneità-frantumazione di parole-azione”⁸⁴ trova una soluzione pratica nella struttura spaziale, intesa non solo come scenografia, ma come luogo adatto alla rappresentazione, che comprende anche lo spettatore.

Il *Furioso* [...] si colloca in uno “spazio neutro”, rettangolare dalle “dimensioni minime” di “diciotto metri per venticinque”, che può essere l’interno di una chiesa, come nel caso di Spoleto, ma potrebbe anche essere una piazza, o un cortile o un garage. I due lati corti del rettangolo sono delimitati da due palcoscenici all’italiana, di apertura ed altezza regolare e di modesta profondità, muniti di sipari dipinti in trompe-l’oeil [...] I due lati lunghi sono delimitati da “due americane equipaggiate di proiettori”, che forniscono la base del “sistema di illuminazione” dello spettacolo. [...] I due palcoscenici posti sui lati corti funzionano come veri e propri teatri, ma le azioni dello spettacolo non sono circoscritte a questi due palchi: esse si irradiano su tutto il rettangolo adibito alla messa in scena, organizzandosi su postazioni mobili create mediante la combinazione di carri modulari⁸⁵.

Lo spazio di per sé creava sconcerto nello spettatore, trovando mutate le “convenzioni tipiche dello spazio teatrale.”⁸⁶

Un boccascena dipinto con tanto di sipario storico eretto dinanzi all’altar maggiore rimanda all’immagine consueta del teatro d’opera, ma l’aspettativa di trovarsi a teatro così indotta nel pubblico è immediatamente frustata dalla geminazione di un’identica struttura sul fronte opposto del perimetro della chiesa e dall’assenza di poltrone, sedie o gradinate da cui gli spettatori possano seguire l’azione. La stessa funzione di ideale ‘platea’ di cui lo spazio racchiuso tra i due palchi risulta implicitamente investito è contraddetta dalla presenza al suo centro di una piattaforma, che si presume possa essere coinvolta nell’azione. Gli spettatori, entrando, sono colti da manifesto imbarazzo, passeggiano disorientati, non sanno dove collocarsi, qualcuno accenna a sedersi a terra⁸⁷.

In questo modo gli spettatori si trovavano di fronte non solo ad una pluralità di azioni, ma anche ad una dinamicità delle stesse, dovuta all’interazione di queste con il pubblico e dal loro spostamento da un luogo all’altro dello spazio scenico. Non solo. È mutato anche il rapporto spettatore-attore. In questa occasione il rapporto si fa diretto, quasi intimo, per cui l’attore “si libera gradualmente di ogni elemento che lo distanzi dal pubblico”⁸⁸, pur non rinunciando “alla sua situazione di arbitro del rapporto, guadagnata nelle sezioni precedenti, svolgendo senza mediazioni un ruolo di alimentatore di sogni e

⁸³ E. Sanguineti in «Sipario», giugno-luglio, 1969, p. 71.

⁸⁴ V. Valentini, G. Mancini, *Giuseppe Bartolucci, Testi critici 1964-1987*, Roma, Bulzoni Editore, 2007, p. 123.

⁸⁵ C. Longhi, *Orlando furioso, di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi cit.*, pp. 102-103.

⁸⁶ Ivi, p. 114.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ F. Quadri, *Il rito perduto: Luca Ronconi cit.*, p. 100.

allargatore delle coscienze.”⁸⁹ E la recitazione del *Furioso* è un altro dei punti toccati dalla sperimentazione del regista. Ronconi gioca sulla varietà degli stili linguistici (approfittando anche dalla presenza di circa cinquanta attori), e mantiene “il rispetto dell’artificiale scansione del verso”⁹⁰ e “il ripudio di ogni psicologismo”⁹¹ per una indagine, in chiave ironica, ma non priva di violenza e fisicità, delle ragioni che portano alla follia amorose.

Il fresco realismo con cui Ottavia Piccolo dà vita alla sfuggente figurina di Angelica, non disdegnando a tratti concessioni ai modi convenzionali della dizione e dei gesti della ‘prima amorosa’, convive con la stilizzazione parodica dell’Olimpia di Mariangela Melato – ‘marionetta’ frenetica capace di modulare melodie dissonanti al limite dello stridore di rara efficacia caricaturale. Per restituire il nobile eloquio di Ruggiero e Bradamante Luigi Diberti ed Edmonda Aldini – qui e là prigioniera di un certo distacco brechtiano – imboccano la via di un elegante e sottile declamazione [...] Cesare Gelli incarna un esilarante Mandricardo tutto grida e sussulti. Per parte loro Carlo Montagna (Rodomonte) e Massimo Foschi (Orlando) si trovano spesso a rivisitare il modello ‘istrionico’ del grande attore/mattatore [...]⁹²

Lo spettacolo si rivela un successo, con approvazioni conclamate sia da parte del pubblico sia da parte della critica.

[...] lo spettacolo porta fuori strada, si riduce a suscitare esterefatta meraviglia priva di origini e di perché; insomma induce a credere nell’esatto opposto di quello che vuole mostrare. Detto in altre parole, diventa una seducente mistificazione; e tanto più lo diventa in quanto le ragioni della sua impressionante vitalità risiedono nei continui rinvii ironici delle allegorie⁹³.

Che qualche migliaio di persone [...] si stipi per assistere a uno spettacolo e lo segua con interesse, con passione, con meraviglia, addirittura con tifo, in sé può voler dire poco. dice di più se si considera che queste persone devono stare in piedi per oltre due ore, che le serate sono tra le più intollerabilmente afose dell’anno, che il caldo l’umidità e la calca costringono a contatti anche sgradevoli, che l’avvio improvviso dei carrelli, velocemente avviati ad aprirsi un varco tra la folla, crea una situazione di pericolo fisico e obbliga a spostamenti repentini, che infine si entra gratis e cade quindi una delle motivazioni maggiori per accettare condizioni oggettivamente disagiati (“ho pagato, dunque io resto”). Ha dunque un certo significato domandarsi che cosa ci fosse nello spettacolo di così vitale e comunicativo da permettere alla maggior parte della gente di sopportare e superare tanti inconvenienti e di rimanere sino alla fine⁹⁴.

Seguirà una lunga *tournèe* che porterà lo spettacolo in tutta Europa (Parigi, Berlino, Edimburgo) e anche nel resto del mondo (New York). Nel 1975 verrà effettuata una versione televisiva di cinque puntate, con alcune modifiche rispetto alla versione teatrale e soprattutto perdite. Si perde il rapporto diretto tra attore e spettatore, con quest’ultimo che ritorna solamente ad assistere; lo stesso dicasi per lo spazio, così centrale nella versione teatrale, ora subordinato al dominio del linguaggio. Eppure questa versione televisiva reca con sé quell’idea del “meraviglioso” che tanto ha attirato l’immaginazione degli spettatori; così da arrivare anche nelle case degli italiani e fissando per sempre uno dei punti più alti dello spettacolo italiano.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ C. Longhi, *Orlando furioso, di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi* cit., p. 148.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ivi*, p. 111.

⁹³ C. Augias, *Il trionfo del meraviglioso*, «Sipario», agosto, 1969, p. 19.

⁹⁴ E. Capriolo, *E adesso piazza chiama teatro*, «Sipario», settembre, 1969, p.10.

“ [...] (Ronconi) compie una operazione metateatrale e metatelevisiva, lasciando che il teatro racconti se stesso in immagine.”⁹⁵

1.4.I sogni utopici

Il primo spettacolo che Ronconi porta in scena, dopo il fortunatissimo successo del *Furioso*, è *La tragedia del Vendicatore*. Uno spettacolo che divide la critica, ma che propone la novità di far interpretare tutti i quattordici ruoli a delle donne. Una scelta che il regista spiega così:

Gli uomini avrebbero contrassegnato troppo il carattere virile e quindi manifesto della violenza. Inoltre la recitazione femminile mi permetteva di tenere in primo piano il carattere di ambiguità che è proprio dell'opera. D'altronde giocare sull'ambiguità delle interpretazioni costituisce un elemento drammaturgico. Tra l'altro scegliendo tutte donne come interpreti ho inteso sottrarre il lavoro ad ogni schema storico; e puntando completamente sull'ambiguità ho cercato di descrivere un fatto nei suoi termini assoluti. La distribuzione femminile delle parti è diventata così un criterio di datazione⁹⁶.

L'anno successivo Ronconi prosegue, sulla scia del successo del *Furioso*, la sperimentazione dello spazio scenico. L'occasione è XX di Juan Rodolfo Wilcock, scritto su richiesta di Ronconi per una produzione italo-francese. Lo spazio assume l'aspetto di un labirinto, dove lo spettatore si sente in trappola sia per l'ambiente claustrofobica sia perché quest'ultimo è sottoposto a continui cambiamenti.

Lo spettacolo raccontava un colpo di stato fomentato di nascosto mentre l'attenzione della gente veniva attirata altrove. La scena era una casa di venti stanze costruite nella sala dell'Odèon svuotata dalle poltrone. In gruppi di venti, gli spettatori venivano guidati da una stanza all'altra. Assistevano a una scena che era evidentemente cominciata prima del loro arrivo e che continuava dopo che loro erano usciti. Si può dire che erano mischiati, perché ogni tanto gli attori si rivolgevano a loro, senza che peraltro potessero rispondere, perché non conoscevano lo svolgimento e la fine della storia. E intanto dalla stanza accanto arrivavano gli echi di dispute, di liti forse, in ogni caso qualcosa d'inquietante che la scena a cui assistevano sembrava voler soffocare in ogni modo. Ma poi, quando poi si veniva portati nella stanza accanto, ci si trovava nella stessa situazione, si provava la stessa sensazione che l'importante stesse avvenendo altrove e che venisse nascosto⁹⁷.

Anche in questo caso, la distanza convenzionale tra attore e spettatore è ridotta, mettendolo in una condizione di pericolo (che ricorda le teorie di Artaud in merito), spingendolo a reazioni violente e spontanee, come ricorda Anna Nogara.

Una sera mentre ripetevo per la terza volta la mia puttana, verso la fine del mio pezzo, dopo aver provocato pesantemente uno spettatore, una signorina – forse la fidanzata – mi prese per il polso e con forza mi disse: “Ma cosa vuole da noi? Lei ci prende per il culo”, cercando di bloccarmi l'uscita. Paralizzata dalla paura e dall'imbarazzo ho cominciato a chiamare: “Luca, Luca!” come una bambina. Luca è arrivato e la signorina in questione, più imbarazzata di me, ha mollato la presa

⁹⁵ I. Orlando, P. Aroldi, *L'Orlando furioso di Luca Ronconi: trasformazioni linguistiche e comunicative nel passaggio dal teatro alla televisione*, in I. Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro 8-15 aprile 1991* cit., p. 24.

⁹⁶ L. Ronconi, *Il mondo come violenza*, «Sipario», marzo, 1970, p.11.

⁹⁷ C. Godard in F. Quadri, A. Martinez (a cura di), *Luca Ronconi: la ricerca di un metodo* cit., p. 47.

e io sono fuggita. Insomma, il pubblico era spiazzato, forse frustato, e così doveva essere. Facevamo del sano terrorismo culturale che negli anni '70 non era fine a se stesso [...] ⁹⁸

Trascorre un anno e Ronconi, avvalendosi delle scenografie dell'artista Arnaldo Pomodoro, concepisce uno spettacolo da rappresentare sul lago di Zurigo. Un altissima torre d'acciaio sovrasta il lago, dove il pubblico assiste anch'esso su delle postazioni galleggianti. Per motivi di sicurezza lo spettacolo viene interrotto e spostato altrove. Eppure, nonostante non sia andato a buon fine, resta una "delle meraviglie ronconiane."⁹⁹ Lo stesso anno Ronconi elabora un altro progetto ambizioso: mettere in scena l'*Oresteia* di Eschilo, caposaldo della cultura teatrale occidentale. Lo spettacolo si rivela un'occasione per compiere un viaggio alle origini della tragedia. La chiave di lettura che Ronconi intende dare richiama una sorta di viaggio attraverso le epoche. Così afferma Franco Quadri.

L'approccio di Ronconi all'*Oresteia* è di tipo antropologico. Le tre parti della trilogia vengono nettamente separate. *Agamennone* — caratterizzata da tempi fortemente dilatati — si situa in una sorta di momento psicologico corrispondente al passaggio di poteri dall'uomo alla donna; *Le Coefore* propongono, invece, un confronto borghese ambientato in un'epoca più vicina alla nostra; *Le Eumenidi* appaiono, infine, in chiave quasi futuribile con un sospetto di finale socialdemocratico. [...] La chiave dello spettacolo è il coro, suddiviso in rappresentati di diverse epoche che si confrontano tra loro e si misurano con una tradizione perduta che cercano di recuperare¹⁰⁰.

Ritorna dunque il tema della frammentarietà, che si avverte sia nello spazio temporale che intercorre tra le tre opere sia nello spazio scenico, dove le azioni dei quattro gruppi del coro si svolgono in contemporanea, così che lo spettatore non possa fruire dello spettacolo nella sua totalità.

La scena era mobile e disposta su più piani, sia verticalmente — c'erano due ascensori e un grande piano-altalena su cui all'inizio la scolta spiava l'accendersi dei fuochi che annunciavano la caduta di Troia — sia orizzontalmente, non solo per l'altalenare del piano già citato ma anche per la presenza di due porte laterali dietro le quali si apriva il teatro di Atene e delle Eumenidi¹⁰¹.

Ronconi, inoltre, offre una nuova interpretazione alla trilogia di Eschilo. Il finale delle *Eumenidi* non è più interpretato come l'elogio della democrazia ateniese, ma come una sorta di livellamento ideologico "che prelude ad un destino di schiavitù e spersonalizzazione per Oreste"¹⁰².

L'*Oresteia* di Ronconi costituisce dunque un drammatico bilancio sullo scacco della comunicazione, uno sguardo sintetico alla parabola del linguaggio, dal momento aurorale della nascita della parola al contemporaneo svuotamento di ogni significato conseguente all'uso retorico ed ideologico della parola stessa [...] Da qui l'autentica, inumana tragedia dell'uomo contemporaneo: lo svuotamento di identità e l'impossibilità di avere e dare senso¹⁰³.

⁹⁸ A. Nogara, Ivi, p. 49.

⁹⁹ L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., p. 71.

¹⁰⁰ F. Quadri in F. Quadri, A. Martinez (a cura di), *Luca Ronconi: la ricerca di un metodo* cit., p. 61.

¹⁰¹ Ivi, pp. 61-62.

¹⁰² F. Gavazzi, *Il lavoro sullo spazio e sull'attore*, in I. Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro 8-15 aprile 1991* cit., p. 52.

¹⁰³ Ivi, p. 57.

Anche in questo caso, lo spettacolo viene interrotto per una problema di sicurezza dovuto agli ascensori, ma nelle successive rappresentazioni non sorgono problemi. L'*Oresteia* riceve il premio BITEF di Belgrado, e rende ancora più stabile la fama di Ronconi nel teatro contemporaneo. Qualche anno più tardi, nel 1975, Ronconi si confronta con un altro classico della drammaturgia greca. *Utopia*, presentato alla Biennale di Venezia, diretta dallo stesso Ronconi, racchiude parti delle commedie di Aristofane; il tutto è ambientato negli anni cinquanta e anche questa volta lo spazio scenico è imponente, allestito in un capannone degli ex cantieri navali alla Giudecca.

Lo spazio scenico è una strada lunga cinquanta metri, tra le due gradinate su cui è sistemato il pubblico: la percorre una processione inesauribile di uomini, automobili e persino un aereo (tutti dipinti di ironico rosa...) in marcia verso un progresso forse illusorio¹⁰⁴.

Nel 1977 Ronconi dirige *L'anitra selvatica* di Ibsen, commissionato dal Teatro Stabile di Genova (è la prima commissione da parte di un teatro pubblico). Per la scena, egli si ispira alla fotografia, "con moltiplicazioni simultanee della stessa scena in positivo e in negativo."¹⁰⁵ Ancora una volta ritornano la simultaneità e la frammentarietà, per una riflessione sull'immagine veritiera.

Abbiamo così degli ambienti-camere oscure tutti neri, dove si sviluppa una trama della realtà, e degli spazi sgranati e color seppia dove non si dà la realtà ma una sua immagine, quella vissuta illusoriamente dai protagonisti. Da questa suddivisione simbolica deriva una serie di applicazioni: per cui ingrandimenti, solarizzazioni, cambi di prospettive corrispondono volta a volta alle nuove stanze introdotte dallo scorrere dei carrelli spaziali, delineando diversi luoghi mentali a seconda delle diverse scene¹⁰⁶.

Lo spettacolo debutta a Prato. Ed è proprio a Prato che, già da un anno, Ronconi ha preso parte ad un intenso laboratorio, da lui diretto, per la produzione di tre spettacoli, elaborando "sui tempi lunghi, con particolare attenzione alla recitazione tra naturalismo e decostruzione antinaturalista."¹⁰⁷

1.5. Il laboratorio di Prato

[...] questo Laboratorio senza parametri, destinato quindi a procedere empiricamente con continui ritocchi, si pone come oggetto l'analisi della comunicazione teatrale, [...] dal concetto di personaggio messo in questione affidando l'interpretazione delle *Baccanti* di Euripide a una sola attrice, al concetto di testo, attraverso gli allestimenti paralleli di tre pièce scritte in diverse epoche ma che raccontano la stessa storia, cioè *La vita è sogno* di Calderon de la Barca, e *La torre* di Hugo von Hofmannsthal e *Calderon* di Pier Paolo Pasolini¹⁰⁸.

¹⁰⁴ A. Fontana e O. Ponte Pino, *Semplicemente complicato: Luca Ronconi al Teatro Stabile di Torino* in A. Fontana e A. Allemandi (a cura di), *Luca Ronconi: gli spettacoli per Torino* cit., p. 4.

¹⁰⁵ F. Gavazzi, *John Gabriel Borkman: al di là del naturalismo*, in I. Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro 8-15 aprile 1991* cit., p. 61.

¹⁰⁶ F. Quadri, *Teatro*, «Panorama», 18 gennaio 1977.

¹⁰⁷ R. Tomasino, *Storia del teatro e dello spettacolo* cit., p. 1059.

¹⁰⁸ F. Quadri, *Nel territorio dell'utopia*, in F. Quadri, L. Ronconi, G. Aulenti (a cura di), *Il laboratorio di Prato*, Milano, Ubulibri, 1981, p. 8.

Questo intenso laboratorio, durato tre anni, si rivela una fucina di creatività dove intervengono varie personalità del mondo artistico e intellettuale, come Umberto Eco. Alla base di questo studio ci sono gli elementi fondanti del teatro, ovvero l'analisi delle varie possibilità del linguaggio, del rapporto attore-personaggio e attore-spettatore. Dalla sua, Ronconi ha finalmente il tempo necessario per portare la sperimentazione ai massimi livelli. La stessa idea di "percorso" intende sottolineare un tragitto lento verso la tradizione, verso i principi fondanti del teatro. *Le Baccanti*¹⁰⁹ sembra voler affermare proprio questo: il recupero di un rapporto intimo tra l'attore e il/i personaggi/o e di quest'ultimo con il pubblico (aperto solo per ventiquattro spettatori a rappresentazione). Unica attrice di questo spettacolo è Marisa Fabbri.

Non per favorirla in un virtuosistico passare da una voce all'altra, anzi azzerando la distinzione in personaggi, ma per renderla mediatrice del rapporto fra il testo e il pubblico in una rinnovata tensione di comunicazione. Perduto il conflitto tra i personaggi, l'azione era allora promossa dalla struttura drammaturgica la quale si distendeva, attraverso gli spostamenti dell'attrice, lungo un percorso spaziale a stazioni (corrispondenti a Prologo, Parodo, Episodi e Stasimi) ricavato nei vari ambienti dell'ex-orfanotrofio¹¹⁰.

Questo "lucidissimo, quasi geometrico, viaggio attraverso i gironi infernali del profondo"¹¹¹ non intende enfatizzare, come accennato sopra, una semplice operazione virtuosistica, ma ha tutti i presupposti di una operazione critica.

[...] la Fabbri riprende in mano le parole dell'autore quali sono, le analizza strutturalmente per se stesse, nello scomporle si pone già lei come destinataria, s'identifica nella sua reazione con lo spettatore che le raccoglierà di scena in scena [...]¹¹²

Il secondo testo realizzato è *Calderón*¹¹³ di Pasolini, che prende spunto dalla *Vita è Sogno* di Calderon de la Barca. Assistiamo a tre vicende di Rosaura, che si sveglia nel suo letto, e in ognuna di queste, afferma di essere un personaggio sempre diverso (prima una nobile, poi una puttana e infine una borghese). Il motore principale del testo è il sogno, che come il teatro è "il mezzo migliore per figurare il senso della vita (o il non senso)"¹¹⁴.

¹⁰⁹ Autore Euripide, scenografo Gae Aulenti, traduzione: Edoardo Sanguineti, con Marisa Fabbri. Produzione Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato. Prato, *Istituto Magnolfi*, 14/02/1978.

¹¹⁰ I. Innamorati, *Prato laboratorio contro territorio*, in I. Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro 8-15 aprile 1991* cit., p. 76.

¹¹¹ S. Ferre, «L'unità», 21 febbraio 78 in P. Lucchesini, *Storia del Teatro Metastasio, vol. II*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 1995, p. 89.

¹¹² F. Quadri, *Nel territorio dell'utopia*, in F. Quadri, L. Ronconi, G. Aulenti (a cura di), *Il laboratorio di Prato* cit., p. 9.

¹¹³ *Calderón (parte I)*: Autore Pier Paolo Pasolini, scenografo: Gae Aulenti, costumista: Gian Maurizio Fercioni. Con (*in ordine alfabetico*) Miriam Acevedo, Mauro Avogadro, Angela Barigazzi, Carla Bizzarri, Ugo Butera, Rita Falcone, Anita Laurenzi, Franco Mezzera, Giacomo Piperno, Maria Pia Tolu, Gabriella Zamparini. Produzione Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato. Prato, *Teatro Metastasio*, 29/04/1978. *Calderón (parte II)*: autore Pier Paolo Pasolini, scenografo: Gae Aulenti, costumista: Gian Maurizio Fercioni. Con (*in ordine alfabetico*) Miriam Acevedo, Edmonda Aldini, Odino Artioli, Mauro Avogadro, Michele Borri, Ugo Butera, Giovanni Delbecchi, Nicoletta Languasco, Franco Mezzera, Moreno Pini, Giacomo Piperno, Alessandro Piqué, Giancarlo Prati, Antonia Tessitore, Aldo Vitali. Produzione Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato. Prato, *Teatro Metastasio*, 01/06/1978.

¹¹⁴ F. Angelini, *Pasolini e Calderón*, in AA. VV., *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 2004, p. 396.

[...] da nobile spagnola come in *Las meninas* di Velázquez, da proletaria, da borghese, sempre scissa con la sorella e sempre coinvolta nell'enigma edipico anche perché innamorata prima del padre poi del figlio; nei tre luoghi canonici della reggia come luogo del potere, del bordello come luogo degli incontri e del corpo, della casa come luogo dell'intimità borghese. Sono i luoghi canonici del teatro di tradizione e del passato, un passato cui Pasolini guardava come unico spazio di conoscenza consentito quando si definiva una «forza del passato»¹¹⁵.

La platea del Teatro Metastasio viene assorbita dallo spazio della scena. Il pubblico è sistemato sui palchi attorno dove si specchia “nello spettacolo, come Velazquez nelle *Meninas* che campeggiano a fondo scena.”¹¹⁶

[...] la scena e la platea del Metastasio divengono tutte praticabili, un continuum senza barriere da guardare dall'alto, per un'esercitazione di geometrie organizzate tra i due punti focali ai due estremi sulla traccia delle *Meninas*, espressamente citate dall'autore; [...] nella stessa duplicità di posizioni si ritroveranno il commediografo e il regista, immaginando qui concretamente come sede delle *Meninas* il Palazzo, ovvero la scena tradizionale, e come sua riproduzione speculare la platea, cerchio-lager in cui la borghesia è rinchiusa e si rinchiede¹¹⁷.

Terzo e ultimo testo è *La torre*¹¹⁸ di Hofmannsthal, sempre sul tema della *Vita è sogno*. Per l'occasione viene utilizzata una fabbrica dismessa, per una grandezza di quaranta metri per venti, dove prende forma la scenografia.

Dal momento in cui lo spettatore entra al Fabbricone, la sorpresa e l'emozione lo attanagliano senza possibilità di scampo. Sul soffitto splende il *Nuovo Mondo* del Tiepolo preso dalla Residenza reale di Würzburg, intorno al pubblico incombono “colline” di stoffa bianca, quasi un universo borghese dismesso e foderato contro la polvere, su cui si ergono mobili e attrezzature da vedere a testa in su¹¹⁹.

Ma lo spazio non si limita a questo. Esso muta con lo scorrere della rappresentazione, così come la posizione dello spettatore, mettendolo in una vera e propria situazione di disagio, tanto da non “concedergli l'appropriazione dello spazio che provvisoriamente occupa.”¹²⁰ Come afferma la scenografa Gae Aulenti:

Sigismondo entrava nella sala, in cui il pubblico era disposto lungo il perimetro, attraverso la diagonale per poi fermarsi nel centro: ecco una lettura del perimetro, delle diagonali e del centro della sala, seconda scena: il pubblico viene messo al centro, la scena viene preparata a due metri d'altezza costringendo gli spettatori a guardare in alto. Ecco la lettura dell'altezza della perpendicolare della sala. Si cambia: una vera rete attraversa la sala sottolineando la finzione della scenografia in quanto tutto si concentra al di qua e al di là di questa rete reale. [...] E poi il pubblico

¹¹⁵ Ivi, pp. 396-397.

¹¹⁶ L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., p. 76.

¹¹⁷ F. Quadri, *Nel territorio dell'utopia*, in F. Quadri, L. Ronconi, G. Aulenti (a cura di), *Il laboratorio di Prato* cit., p. 11.

¹¹⁸ Autore Hugo von Hofmannsthal, scenografo: Gae Aulenti, costumista: Gian Maurizio Fercioni, traduzione: Giorgio Manacorda. Con (*in ordine alfabetico*) Miriam Acevedo, Odino Artioli, Mauro Avogadro, Andrea Benassi, Riccardo Bini, Emilio Bonucci, Michele Borri, Franco Branciaroli, Ugo Butera, Giovanni Delbecchi, Guido De Carli, Paolo Graziosi, Enzo Innocenti, Luca Massei, Luigi Miceli, Andrea Orlando, Irene Panerai, Moreno Pini, Giancarlo Prati, Virgilio Quagliato, Franco Ricordi, Niccolò Rinaldi, Fabrizio Sorbi, Mauro Stramazzo, Aldo Vitali, Gabriella Zamparini. Produzione Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato. Prato, *Il Fabbricone*, 17-18/06/1978.

¹¹⁹ L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., p. 76.

¹²⁰ F. Quadri, *Nel territorio dell'utopia*, in F. Quadri, L. Ronconi, G. Aulenti (a cura di), *Il laboratorio di Prato* cit., p. 12.

che nella scena finale si trova stretto tra due muri che finalmente si distruggono e si ha di nuovo il ritorno della scena finta rispetto al vero dello spettacolo¹²¹.

Dopo tre anni di intenso lavoro, il laboratorio giunse al termine, raggiungendo risultati straordinari per il tipo di ricerca effettuata. Una ricerca sulla lingua, sull'attore, sullo spazio, sui rapporti che intercorrono tra testo-scena-spettatore, ma soprattutto su tutto ciò che c'è di "vitale" nel teatro.

Il lavoro del Laboratorio è partito dall'osservazione di quelli che sono i tratti fondamentali dell'esperienza teatrale, da un esame della drammaturgia, della partecipazione, della posizione dell'attore, dei rapporti tra attore, drammaturgia e spazio e, naturalmente, del rapporto col pubblico. [...] Tutti questi problemi hanno dei dati di fatto molto ovvii, ma vengono in genere accantonati. Abbiamo voluto invece rapportarci, o se non altro presentarci consapevolmente all'esperienza del testo¹²².

1.6. Gli anni ottanta e i "drammi impossibili"

All'inizio degli anni ottanta, Ronconi si confronta ripetutamente con la drammaturgia del nord Europa, in particolar modo Ibsen (*John Gabriel Borkman* per la televisione e *Spettri*, entrambi nel 1982) e Strindberg (*Il sogno* del 1983). Nel *Borkman*, Ronconi sperimenta l'uso del piano sequenza, ritenendo il testo teatrale "privo di movimento"¹²³, per dare l'impressione allo spettatore, che assiste ai movimenti di macchina intorno ai personaggi, di stare sfogliando le pagine di un libro.

Il «Borkman» è un testo drammatico privo di movimento. Si potrebbero tenere gli attori costantemente seduti, fermi a dialogare. In questa messinscena, invece, ho ottenuto un movimento continuo, non perché gli attori si spostino molto, ma perché l'occhio dello spettatore viene indotto a spostarsi come per leggere le righe di una pagina. Ho cercato insomma di sovrapporre la pagina allo schermo, alla scena¹²⁴.

In *Spettri*, realizzato nella chiesa di San Nicolò a Spoleto, dove debuttò il fortunatissimo *Orlando Furioso*, Ronconi concepisce un ambiente claustrofobico, una serra che intrappola attori e spettatori, quasi in contro corrente proprio con quell'*Orlando*, che aveva visto trionfare la mobilità dell'azione scenica. Ma non solo. Lo stesso titolo dell'opera suggerisce, per Ronconi, la chiave di lettura.

È un titolo che mi piace: sono partito proprio da quello. Che tipo di spettri sono? Mi sembra chiaro che non dobbiamo pensare ai «revenants». Ma a fantasmi nel senso di larve, simboli di vane apparenze. Larve di opinioni, convinzioni, pregiudizi. [...] La presenza di queste larve di idee che

¹²¹ G. Aulenti in F. Quadri, A. Martinez (a cura di), *Luca Ronconi: la ricerca di un metodo* cit., pp. 72-73.

¹²² L. Ronconi, *Il linguaggio dell'attore*, in F. Quadri, L. Ronconi, G. Aulenti (a cura di), *Il laboratorio di Prato* cit., p. 15.

¹²³ L. Ronconi in A. Balzola, *La scena televisiva secondo Luca Ronconi*, in «Il castello di Elsinore», n. 18, 1993, p. 106.

¹²⁴ *Ibidem*.

si aggirano ed incombono forma la visione di una vita continuamente modificata e resa inautentica¹²⁵.

Una concezione simile dello spazio, come ambiente chiuso e claustrofobico, è rappresentata nella *Fedra* di Racine, dove la scenografia prevede una sorta di cupola, un luogo che non rimanda ad un ambiente preciso, ma che crei un netto distacco con il mondo celeste e quindi degli dei, “perché l'esterno oscuro di quel microcosmo regale che si macera nelle proprie private passioni, potrebbe tranquillamente essere l'iperspazio.”¹²⁶

Il regista ha intrapreso a leggere il testo tra e sotto le righe, in quella 'partitura seconda' che ogni grande opera cela sotto quella letterale. Ne ha cavato tre tragedie almeno: quella del destino, che impone, senza alcuna ragione, agli individui di essere ciò che non vorrebbero (Teseo un errabondo uccisore di mostri, Fedra una regina sola, arsa da un fuoco incestuoso, Ippolito un misogino e cauto ginnasta); quella del potere, che li assoggetta alle sue torbide leggi, alle sue sfiancanti altalene (chi sarà re, se Teseo è morto, Ippolito, o il figlio di Fedra, oppure Aricia, la prigioniera ateniese di sangue reale?); e, infine, quella dell'identità personale, il contrasto in questi esseri tra l'intima 'natura' e l'esteriore 'persona' tra la loro condizione psicologica e il loro comportamento sociale, impersonato genialmente da Racine in quelle tre ombre o specchi di nutrici-precettori-confidenti che sono, per Fedra, Ippolito, Aricia rispettivamente Enone, Teramene, Ismene, vere e proprie proiezioni, nel male e nel bene, della loro insanabile dissociazione. E, infine, Ronconi ha trasposto queste tre tragedie interne alla tragedia 'prima' in qualche modo canonica, in un progetto scenico che assai finemente le fonde e le rispecchia: in quello spazio uno e trino ideato da Margherita Palli in cui l'idea di osservatorio celeste (dunque di specola del destino), di reggia con archi e colonne (recinto dunque del potere) e di sala di conversazione-confessione, dai divani severi, dalle ampie poltrone, mirabilmente convivono¹²⁷.

Lo stesso anno, Ronconi mette in scena alla Biennale un testo sconosciuto: *Le due commedie in commedia* di Giovan Battista Andreini. Per l'occasione il palcoscenico viene portato in avanti di molti metri, consentendo ai suoi personaggi di potersi muovere e di respirare l'aria dello spazio scenico, rispetto alle ultime rappresentazioni. Ma soprattutto viene messa in risalto l'idea del gioco; il grande gioco del teatro che gioca con se stesso.

I confini tra realtà e finzione, fra vita e teatro si indeboliscono, l'illusorietà del reale si incrocia e dissolve nella solidità della finzione. La vertigine delle agnizioni, il sovrapporsi degli svelamenti investono i personaggi trasformando le loro esistenze.[...] Se infatti il testo si pone come una celebrazione del linguaggio teatrale [...] nella moltiplicazione e nell'incatenarsi degli elementi, nell'inebriarsi della parola, nel rispecchiarsi delle vicende, il regista, scegliendo un ritmo rallentato, una recitazione che tocca in realtà a tratti le corde del manierismo e dell'amplificazione, in definitiva la modalità di una “partita a scacchi”, pare non aderire ad essa, smentendola, smascherando il meccanismo, rallentando ed astraendo il gioco, costringendo la felicità inventiva della commedia in un rigore geometrico¹²⁸.

Geometria e rigore che proseguono con *La Commedia della seduzione* di Schnitzler, testo mai pubblicato in Italia fino ad allora. Lo spazio della scena, grazie ad una serie di sipari plurimi, si trasforma per rappresentare prima il salone da ballo del principe

¹²⁵ R. Tian, *Gli spettri passeggiano in coperta*, dal programma di sala dello spettacolo.

¹²⁶ G. Capitta, *Fedra nell'iperspazio: telescopio sugli dei e le galassie. Ronconi dirige Racine*, «il manifesto», 03 maggio 1984.

¹²⁷ G. D.Bonino, «*La Stampa*» 11 maggio 1984, in www.lucaronconi.it.

¹²⁸ R. Carpani, *Emergenze barocche nell'opera di Luca Ronconi: l'allestimento di Le due commedie in commedia di Giovan Battista Andreini*, in I. Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro 8-15 aprile 1991 cit.*, p. 44-47.

Perosa e in seguito il suo parco con le sue fontane. Un'atmosfera illusoria e sognante avvolge gli ambienti, di lì a poco sconvolti dall'incedere della Grande Guerra. Un'atmosfera da "acquario"¹²⁹, scandita da movimenti dolci e morbidi, quasi a sottolineare il lento "scivolare sul nulla..."¹³⁰

Ronconi si è calato fino in fondo in questa dimensione illusoria, e ha creato uno spettacolo dalle suggestioni straordinarie ambientato in due dei suoi tre atti direttamente sull'acqua. Da prima le fontane e lo stagno della villa principesca in cui appaiono in una notte di festa di carnevale i personaggi e poi sui tremori lattiginosi della spiaggia danese dove ognuno di loro consumerà scelte (e non scelte) della propria vita cui la Storia rapida non concede di essere autonome¹³¹.

La dilatazione temporale sognante in *La commedia della seduzione* diventa "reale" in *Ignorabimus*¹³²: dodici ore circa di spettacolo per una lettura antinaturalista di un testo ritenuto irrepresentabile.

Ci sono cinque atti, che sono quasi cinque commedie distinte, ma che fanno un unico dramma. *Ignorabimus*, lungo cinquecento pagine e corredato di cinquemila didascalie dall'autore, il tedesco Arno Holz, pressoché sconosciuto in Italia. Ci sono cinque attrici di grande prestigio, come Edmonda Aldini, Marisa Fabbri, Anna Maria Gherardi, Franca Nuti e Delia Boccardo che, tutte tranne l'ultima, interpretano personaggi maschili. Ci sono cinque stanze che si alternano nell'unico immenso salone della scenografia: la biblioteca, il salotto, la stanza cinese, quella della musica e quella delle rose¹³³.

Un dramma impossibile che tratta il tema dell' "ineluttabilità del destino, che non può essere penetrato razionalmente né irrazionalmente"¹³⁴. Un'indagine condotta con strumenti sia scientifici sia paranormali (in una scena verrà rappresentata una seduta spiritica) che ricrea l'arco temporale di una giornata intera (ecco spiegata la ragione della lunghezza dello spettacolo). L'attenzione dell'autore al linguaggio ha colpito particolarmente Ronconi, che ritiene l'opera "più tremenda opera-monstre della letteratura moderna."¹³⁵

[...] questa scrittura frantumata, continuamente interrotta, piena di cesure, di riprese, periodi che si trascinano di pagina in pagina e di bocca in bocca indipendentemente da chi stia parlando. [...] Mi sembra che il dialogo di Holz non sia tanto in sé antiteatrale quanto che sia la negazione di un tipo di teatralità tradizionale, convenzionale e che abbia quindi necessità del suo spazio, del suo tempo, delle sue «ugole» e anche del suo pubblico¹³⁶.

Lo spazio scenico, per non essere da meno alle dimensioni del testo, è imponente (27 metri di lunghezza per 19 di larghezza).

¹²⁹ P. Lucchesini, *Storia del Teatro Metastasio*, vol. II, cit., p. 118.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ G. Capitta, *Spazi per ingannare la Storia*, «il manifesto», 09 marzo 1985.

¹³² Autore: Arno Holz, scenografo: Margherita Palli, costumista: Vera Marzot, traduzione: Cesare Mazzonis, luci: Sergio Rossi, suono: Hubert Westkemper. Con Edmonda Aldini, Delia Boccardo, Marisa Fabbri, Annamaria Gherardi, Franca Nuti. Produzione Teatro Regionale Toscano e Teatro Comunale Metastasio di Prato. Prato, *Il Fabbricone*, 18/05/1986.

¹³³ L. Colonnelli, *Maestro, ce la faremo a superare la prova del cinque?*, «Europeo», 03 maggio 1986, p. 42.

¹³⁴ G. D. Bonino, *Ronconi, il teatro moderno è Holz!*, «La Stampa», 20 maggio 1986.

¹³⁵ *Ivi*, p. 43.

¹³⁶ Intervista a Luca Ronconi a cura di F. Masini e inserita nel programma di sala dello spettacolo.

È una scena imponente e maestosa, dominata dal grigio del cemento e dal bianco del gesso, che riesce a trasmettere oppressione e angoscia. Il pavimento è di asfalto e, in parte, di marmo. Otto colonne di cemento stampato alte nove metri circondano la scena¹³⁷.

Questo apparente naturalismo scenografico (condito anche dai rumori di tram e automobili, per simulare l'ambiente urbano) viene spezzato dalla scelta di far interpretare i ruoli maschili a quattro attrici "ingoffite in abiti grigi e sfigurate da maschere e parrucche"¹³⁸, alle quali Ronconi chiede una "lezione di stile".

«La prima regola da tener presente è lo stile. Vedete, nel copione i dialoghi sono zeppi di puntini di sospensione tra una parola e l'altra. Voi dovete rappresentare quello che sta nei puntini. Qui, dove manca la parola a camuffare il non detto, trionfi lo stile»¹³⁹.

La stessa riflessione del tempo dello spettacolo, che sembra voler evocare realisticamente quello di una giornata intera, nasconde la sua falsità. Un concetto che Holz ha reso chiaro già nel titolo (ignoreremo, tradotto dal latino), giudicando vani tutti gli strumenti scientifici e non per il raggiungimento della verità. Gli orologi sparsi per la scena non "riescono" a misurare il tempo reale, ma si adattano al testo e alle sue azioni, rendendo il tutto relativo e imperscrutabile.

«*Ignorabimus*» si chiude con una trovata che avrebbe dato le vertigini all'inventore della teoria della relatività: minuto dopo minuto, accelerando o rallentando il moto delle lancette, gli orologi in scena adattano la loro velocità alla scansione dei tempi enunciata dal testo, che evidentemente non coincide con lo scorrere del tempo «reale»¹⁴⁰.

Lo spettacolo non consente una facile fruizione per gli spettatori, a tal punto che alcuni abbandonano la sala prima della fine, ma del resto per Ronconi "uno spettacolo importante è anche quello che si sceglie i suoi spettatori e ne esclude degli altri."¹⁴¹

Si obietterà che si tratta di uno spettacolo elitario, costoso alla follia, bisognoso di tagli. Nulla da eccepire, pur che si dica una cosa molto semplice: che forse per la prima volta è stato proposto al nostro pubblico un classico praticamente ignorato [...] e che lo spettacolo proposto da Ronconi [...] regala emozioni a non finire.[...] Insomma, un autentico esempio, nonostante i cosiddetti punti morti segnalati dalla fissità del linguaggio, e l'eccessiva lunghezza, di grande teatro¹⁴².

Quattro anni dopo, Ronconi si confronta con un altro "dramma impossibile". Ronconi è direttore del Teatro Stabile di Torino già da un anno, quando nel 1990 decide di mettere in scena *Gli ultimi giorni dell'umanità*¹⁴³ di Karl Kraus, è composto da

¹³⁷ P. Vagheggi, *Che scena solida tutta di pietra*, «la Repubblica», 20 aprile 1986.

¹³⁸ A. Fontana e O. Ponte Pino, *Semplicemente complicato: Luca Ronconi al Teatro Stabile di Torino* in A. Fontana e A. Allemandi (a cura di), *Luca Ronconi: gli spettacoli per Torino* cit., p. 5.

¹³⁹ L. Ronconi in L. Colonnelli, *Maestro, ce la faremo a superare la prova del cinque?* cit., p. 47.

¹⁴⁰ A. Fontana e O. Ponte Pino, *Semplicemente complicato: Luca Ronconi al Teatro Stabile di Torino* in A. Fontana e A. Allemandi (a cura di), *Luca Ronconi: gli spettacoli per Torino* cit., p. 5.

¹⁴¹ L. Ronconi in R. Cirio, *Signori, il kolossal*, «L'Espresso», 27 aprile 1986, p. 103.

¹⁴² G. A. Cibotto, *Luca Ronconi ci riprova: è ancora grande teatro*, «Il gazzettino», 22 maggio 1986.

¹⁴³ Autore Karl Kraus, scenografo: Daniele Spisa, costumista: Gabriella Pescucci, traduzione: Ernesto Braun, Diego Carpitella, suono: Hubert Westkemper, luci: Sergio Rossi, regista collaboratore: Angelo Corti. Con (*in ordine alfabetico*): Roberto Accornero, Mauro Avogadro, Francesco Benedetto, Paola Bigatto, Riccardo Bini, Francesco Biscione, Giuseppe Bisogno, Davide Bracco, Matteo Brunazzo, Simona Caramelli, Emanuele Carucci Viterbi, Martino D'Amico, Massimo De Francovich, Luca Della Bianca, Piero Di Iorio, Nicola Donalisio, Marisa Fabbri, Roberto Freddi, Patrizia Frini, Ivo Garrani, Claudia Giannotti, Filippo Gili, Anna

duecentonove scene e viene rappresentato al Lingotto di Torino, una fabbrica di proprietà della FIAT, dismessa nel '82. La mobilità, la frammentarietà e la simultaneità della scena richiamano lo storico *Orlando Furioso* del '69, ribaltata “in una inquietante denuncia dell'euforia bellicista [...] Oltretutto il Lingotto è un luogo della memoria, fino a poco prima teatro di lavoro, di fatica e di lotte operaie.”¹⁴⁴

[...] con 60 attori e molti tecnici, due treni sui binari, la prua della nave che porta a Trieste le salme reali, infiniti carrelli che fanno girare redazioni e tipografie, ma che al momento opportuno si trasformano nei tavolini del caffè sul Ring, o ancora nelle trincee dove il sangue arrossa la neve. Spettacolo in movimento e dai molteplici punti di fruizione, col pubblico libero di muoversi, e anche di fare ala all'autovettura che porta il Criticone, alter ego dello stesso Kraus, caloroso arrangiatore del buon senso e del diritto alla pace [...]¹⁴⁵

La denuncia alla guerra (nel testo indirizzata alla grande guerra) trova un risvolto nella realtà del periodo. Durante le ultime rappresentazioni, scoppia la prima Guerra del Golfo, e lo spettacolo divenne più attuale che mai, testimonianza “di un teatro che legge e rappresenta la realtà quando ancora questa è in divenire.”¹⁴⁶

Assistere a questo spettacolo vuol dire provare al massimo grado il gusto del teatro. Qui non ci si guarda una rappresentazione: la si visita, o meglio, la si attraversa. Come un evento, come una processione, una manifestazione di piazza, una mostra d'arte¹⁴⁷.

1.7. Dagli anni novanta ai giorni nostri

Gli anni novanta vedono Luca Ronconi confrontarsi sia con la drammaturgia classica - *Misura per misura* nel 1992 - che contemporanea - *Strano interludio* di O'Neill nel 1990 - (proprio la drammaturgia contemporanea assumerà particolare rilevanza, alla sua prima stagione da direttore del Teatro Stabile di Torino.) Non viene meno l'interesse di Ronconi per testi dal tema scabroso (come *L'aquila bambina* di Antonio Syxty che tratta le vicende di un padre pedofilo, con “un assoluto rispetto della parola che si fa tramite per la presa di coscienza”¹⁴⁸) o per personaggi schiacciati dal peso della vita, come *L'affare*

Gualdo, Annamaria Guarnieri, Lucia Iozzi, Antonino Iuorio, Antonio Latella, Valter Malosti, Luciano Melchionna, Franco Mezzera, Carlo Montagna, Franco Olivero, Enrico Pallini, Lucia Panaro, Franco Passatore, Pino Patti, Carlo Pedron, Ulderico Pesce, Massimo Popolizio, Antonio Puntillo, Galatea Ranzi, Alvia Reale, Massimo Sarchielli, Fernando Scarpa, Edoardo Scatà, Francesco Siciliano, Massimiliano Speziani, Giuliano Tenisci, Nanni Tormen, Massimo Tradori, Lino Troisi, Massimo Verdastro, Luciano Virgilio, Gabriella Zamparini, Virgilio Zernit, Roberto Zibetti, Luca Zingaretti, Giacomo Zito, Paolo Zuccari. Produzione Teatro Stabile di Torino in collaborazione con Lingotto S.r.l. Torino, *Ex Sala Presse del Lingotto*, 29/11/1990.

¹⁴⁴ A. Fontana e O. Ponte Pino, *Semplicemente complicato: Luca Ronconi al Teatro Stabile di Torino* in A. Fontana e A. Allemandi (a cura di), *Luca Ronconi: gli spettacoli per Torino* cit., p. 8.

¹⁴⁵ L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., p. 87.

¹⁴⁶ Ivi, p. 88.

¹⁴⁷ L. Ronconi in A. Fontana e O. Ponte Pino, *Semplicemente complicato: Luca Ronconi al Teatro Stabile di Torino* in A. Fontana e A. Allemandi (a cura di), *Luca Ronconi: gli spettacoli per Torino* cit., p. 8.

¹⁴⁸ L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., p. 90.

Makropulos di Karel Čapek, dove vengono narrate le vicende di una donna di tre secoli d'età, ma che:

«[...] è la rappresentazione di esseri umani che scoprono – con stupore e con paura – di non essere in grado di sopportare qualcosa che dura più a lungo del “naturale”, sia una causa giudiziaria [...] sia la vita stessa»¹⁴⁹.

Nel 1994 viene nominato direttore artistico del Teatro di Roma: “Non ho assolutamente voglia che il Teatro di Roma si identifichi con la mia persona, che si disegni unicamente sul mio stile. Il problema sarà quello di riunire esperienze differenti tra loro.”¹⁵⁰ In questo periodo dirige *Aminta* di Torquato Tasso (1994), *Re Lear* di William Shakespeare (1995) e *Quel pasticciaccio brutto de via Merulana* dal romanzo di Carlo Emilio Gadda (1996), sottoposto a qualche taglio, pur rimanendo fedele alla parola dell'autore (i personaggi mantengono la terza persona del libro).

Il mondo raccontato dallo scrittore, le sue invenzioni linguistiche, il substrato oscuro della città e delle creature che la abitano, prendono corpo in maniera potente sul palcoscenico dell'Argentina. Con una immagine simbolo data dal “crollo di facciata” (non solo architettonica) addosso ai personaggi, che ne restano perfettamente illesi. Il fascino della lettura del romanzo rivaleggia col piacere di ascoltarlo e di vederlo [...] ¹⁵¹

Qualche anno più tardi (nel 1998) Ronconi punterà l'attenzione su un altro grande romanzo: *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij. Lo spettacolo è diviso in due serate: *I Lussuriosi* e *Il grande inquisitore*. Ma il successo è unanime.

Quei fantasmi dostoevskiani privi di limiti e scrupoli esplodono senza manomissioni alle parole del grande russo. In un arredo segnato da grandi tavoli e alte pareti, il loro confronto con il peccato e l'innocenza, con la santità e la trasgressione, dà vita a uno spettacolo memorabile, tanto grandioso nel respiro quanto scevro nella iconografia ¹⁵².

Nel 1999 Ronconi viene nominato direttore artistico del Piccolo Teatro di Milano, ma l'interesse per testi estranei al contesto teatrale non muta. È il 2001 quando mette in scena *Lolita - sceneggiatura*, scritta dallo stesso autore del romanzo (Nabokov) per il film di Stanley Kubrick, che successivamente decise di non usare. Ronconi attraverso grandi scene racconta l'America con i suoi pregi e i suoi difetti, tra grandi automobili (letteralmente in palcoscenico) e locali della malavita.

Cinematograficità a parte, il copione di Nabokov è, e del resto non poteva non essere, gustosissimo; e la messinscena di Ronconi è una pura e ininterrotta delizia, leggera e festosa come talvolta al nostro capita di essere (anni fa in un *Oberon* di Weber qui alla Scala, per esempio). Gran parte del merito va alla scenografia di Margherita Palli, un lungo muro orizzontale alto forse due metri e mezzo sotto enormi schermi che ospitano colorite proiezioni computerizzate tipo playstation - vedute, fotografie, dettagli di arredamento, con giocosi interventi di figure che li percorrono, farfalle, mettiamo, o mucche. Queste interagiscono con oggetti solidi che vanno e vengono - uno scalone, un'auto d'epoca, un immenso ricevitore del telefono. Elementi di arredamento - sedie,

¹⁴⁹ L. Ronconi in A. Fontana e A. Allemandi (a cura di), *Luca Ronconi: gli spettacoli per Torino* cit., p. 119.

¹⁵⁰ L. Ronconi, da un'intervista di Enzo Siciliano, «la Repubblica», 11 aprile 1994 in www.lucaronconi.it.

¹⁵¹ L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., p. 95.

¹⁵² Ivi, p. 98.

mobili, cabine telefoniche, pompe di benzina - entrano ed escono scorrendo lateralmente con impeccabile coordinamento¹⁵³.

L'anno successivo Ronconi esplora la tematiche dell'infinito, chiedendo allo scienziato John D. Barrow di scrivere cinque saggi sul tema.

Il primo [...] riguardava l'albergo di cui è possibile riempire tutte le camere, all'infinito; il secondo, cosa succederebbe se la vita potesse durare in eterno; il terzo, la vicenda umana e scientifica del matematico Kantor (un nome che almeno conoscevo); il quarto, se fosse possibile viaggiare nel tempo; il quinto, l'ipotesi che esistano mondi paralleli¹⁵⁴.

Nasce così *Infinities*¹⁵⁵, rappresentato allo Spazio Bovisa di Milano, una serie di ambienti, in stato di abbandono, che contenevano scenografie, costumi, una falegnameria e una fucina per lavorare i metalli. Ed è proprio in questi ambienti che Ronconi decide di mettere in scena il suo spettacolo, che si rivela una riflessione sul tema della simultaneità e della molteplicità, portati fino al paradosso.

In quello spettacolo, nel luogo A ci sono 80 attori per riempire tutte le infinite camere dell'albergo, ed entrano 100 spettatori; il primo episodio dura venti minuti, e dopo si aprono le porte della stanza successiva e i 100 spettatori vanno nello spazio del secondo episodio; ma nel secondo episodio di attori ce ne sono dieci, quindi nella stanza A ne rimangono 70 e nella stanza B 10, e i 100 spettatori passano. [...] Abbiamo eseguito tante ripetizioni degli stessi testi con numeri di attori diversi, fino ad ottenere che nella prima stanza si presentavano 80 attori per chi entrava alle otto, mentre per chi entrava alle nove e mezzo c'era un monologo solo. Ma quando poi arrivavano nella sala con tutti i corridoi, sede del paradosso su cosa succederebbe se ci fossero mondi simili al nostro, dove si ripete che "se l'infinito esiste, una ripetizione di identità assoluta con quello che stiamo vedendo deve esistere", questo suonava abbastanza ironico, davanti a tutti quegli attori mascherati e vestiti tutti uguali... Alla fine, se uno spettatore ne aveva voglia, uscendo dalla quinta scena, rivedeva la prima, ma la trovava completamente diversa¹⁵⁶.

Questo spettacolo risulta essere l'esempio chiarificatore per comprendere la definizione di teatro per Ronconi come luogo della conoscenza, luogo dove interpretare l'individuo in relazione a se stesso e ai grandi misteri che circondano la sua vita. Non per giungere ad una risposta chiara e definitiva, ma per essere consapevoli di aver vissuto un'esperienza.

¹⁵³ M. d'Amico, «La Stampa», 23 gennaio 2001 in www.lucaronconi.it.

¹⁵⁴ L. Ronconi in L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., p. 26.

¹⁵⁵ Autore: John D. Barrow, traduzione: Bruna Tortorella, luci: Gerardo Modica. Con (*in ordine alfabetico*): Giovanni Battaglia, Francesco Colella, Margherita Di Rauso, Clara Galante, Sergio Leone, Mauro Malinverno, Francesco Marino, Graziano Piazza, Inma Sancho, Carles Sanjaime, Stefano Santospago, Massimiliano Sbarsi e gli allievi del corso "Vsevolod Mejerchol'd" della Scuola di Teatro del Piccolo Teatro: Federico Armillis, Luca Carboni, Maurizio Ciccolella, Pasquale Di Filippo, Raffaele Esposito, Laura Gambarin, Rossana Giordano, Giada Lorusso, Diana Manea, Marco Mattiuzzo, Stefano Moretti, Nicola Orofino, Valentina Picello, Angela Rafanelli, Erika Renai Cappelli, Chiara Rivoli, Vladimiro Russo, Irene Serini, Mirko Soldano, Chiara Stoppa, Simone Toni, Francesco Vitale e i ricercatori e gli studenti del Politecnico di Milano: Marco Boella, Claudio Capelli, Fabio Catalano, Giovanni Cimatti, Tiziano Ferrari, Linda Ovena, Anna maria Pagnoni, Luca Paglieri, Pierandrea Randone, Anna Rho, Umberto Scarfogliero, Marco Schiatti, Lorenzo Soletti, Federico Vegni, Emilio Zanetti e con Eduardo Di Bella, Gualtiero Buzzi, Ellena Ferrari, Alessandro Sbriccioli, Lorenzo Volpi. Produzione Piccolo Teatro di Milano e Fundacion de las Artes Escenicas de la Comunidad Valenciana. Milano, *Spazio Bovisa (ex laboratori del Teatro della Scala)*, 08/03/2002.

¹⁵⁶ L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., pp. 27-28.

In seguito Ronconi svolge un'intensa attività di laboratorio con giovani attori, che ha portato nel 2002 alla formazione del Centro Teatrale Santacristina, diretto dallo stesso Ronconi e da Roberta Carlotto.

Uno spazio di libertà, lo chiama Ronconi, dove è possibile lavorare a un progetto con modalità che altrove non sarebbe possibile mettere in pratica. È difficile immaginare un altro luogo come Santa Cristina: isolati, immersi nella quiete della campagna umbra, qui si lavora, si dorme, si mangia e si studia tutti assieme. Una specie di college all'interno del quale è difficile stabilire una distanza tra le ore di lezione e quelle di vita comune, ma che ha un obiettivo costante nel cercare di mettere l'attore nella condizione di saper analizzare un testo e di controllare la propria espressività¹⁵⁷.

Nascono spettacoli come *Amor nello specchio* di Giovan Battista Andreini (2002) e *Peccato che fosse puttana* di John Ford (2003); in quest'ultimo Ronconi si affida a un doppio cast: il primo solamente maschile e il secondo misto, "per rispondere a ipotesi drammaturgiche diverse."¹⁵⁸

Apparentemente è una cruenta storia d'incesto; in realtà non è tanto la storia della coppia che "commette" l'incesto quanto la storia di una coppia incestuosa in relazione a un'altra serie di coppie, formatesi non per vincoli parentali, ma per vincoli generazionali o sociali o ideologici, e io penso che la cosa più interessante sia partire da lì¹⁵⁹.

Nel 2011 avviene l'incontro con Spregelburd e *La modestia*. Il testo (che tratteremo approfonditamente nei capitoli successivi) ha suscitato un notevole interesse in Luca Ronconi.

Lo sguardo un tantino scettico che mi viene quando si parla di "profondità", e la curiosità che mi si sveglia immediatamente quando si parla di "estensione", li ritrovo perfettamente in Spregelburd. E poi, come gli ho detto quando l'ho incontrato, il motivo per cui mi piace il suo teatro è che mi sembra che scriva commedia che si fanno da sole. [...] proliferano quasi indipendentemente dall'autore¹⁶⁰.

L'idea di lavorare su più livelli interpretativi, sia per quanto riguarda le due storie sia per quanto riguarda gli attori (ognuno di loro recita due parti), e il tema della simultaneità di una parola e di una struttura che non assurge al ruolo chiarificatore hanno spinto Ronconi a cimentarsi con questo testo, per un risultato finale soddisfacente.

Ronconi si cala in questa materia stratificata – vagamente labirintica, come piace a lui – con un approccio davvero illuminante. Senza mai sovrapporre al testo una propria personale interpretazione, ne segue i vari piani, li asseconda, li chiarisce, li conduce non a un significato univoco, che la pièce non consentirebbe, ma pur sempre a un finale di senso compiuto. Lo spettacolo è bellissimo, intellettualmente avvincente. E gli attori sono di una bravura persino mostruosa nel dare vita a quei loro personaggi bifronti¹⁶¹.

L'idillio con Spregelburd andrà avanti, seguito dalla messinscena di un altro suo testo: *Il panico* nel 2013.

¹⁵⁷ R. Carlotto in www.ctsantacristina.it.

¹⁵⁸ L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza* cit., p. 105.

¹⁵⁹ L. Ronconi in A. Fontana e A. Allemandi (a cura di), *Luca Ronconi: gli spettacoli per Torino* cit., p.134.

¹⁶⁰ L. Ronconi in O. Ponte Di Pino, *Uno spettacolo infinito in un teatro in fuga*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 10.

¹⁶¹ R. Palazzi, « *Il Sole 24 ore* », 26 giugno 2011 in www.lucaronconi.it.

Una scena pericolosamente inclinata, spazi sghembi da vertigine scanditi da teli bianchi di carta. È al centro un riquadro nero, un buco spalancato su qualche oscuro antro pronto a inghiottirci tutti. Vivi e morti, giovani e vecchi, ricchi e poveri...¹⁶²

Si è cercato, in questo capitolo di offrire un panorama generale sulla carriera di Luca Ronconi. Una carriera lunghissima e piena di successi, che ha permesso al regista di entrare nella storia del teatro contemporaneo e non solo. Tutto ciò non basta a definire quale sia il metodo o lo stile di Ronconi, dato che questa definizione non è molto congeniale al regista. La stessa definizione di “artista” gli è estranea (“Non mi sono mai realmente considerato un artista”¹⁶³). E allora come descrivere il lavoro di Luca Ronconi?

Tuttavia Ronconi non ama speculare. Rifiuta le astrazioni. Il suo è un talento empirico, è il mestiere paziente di un artigiano, anche se questo artigiano ha le inquietudini e le ossessioni dello sperimentatore, e la sua bottega è sempre un laboratorio. E così gli snodi tra pensiero. Linguaggio e realtà li verifica con i suoi attori, sulla scena. O meglio, li verifica *nei* suoi attori, facendo teatro, ovvero costruendo una forma per rappresentare la realtà (o meglio, per riflettere sulla natura della realtà) e insieme un mezzo di comunicazione, di scambio¹⁶⁴.

1.8. Ronconi e la lirica

Luca Ronconi ha diretto anche molti allestimenti lirici (più di cinquanta) dalla fine degli anni sessanta fino ai giorni nostri, dall’*Arlecchino ovvero le finestre* di Ferruccio Busoni del 1967 all’*Armida* di Rossini del 2014.

La definizione di regia d’opera – afferma il regista – in generale mi dà ai nervi, perché credo sia artificiale. Non penso affatto che esista una regia d’opera, come ho detto tante volte, come non credo esista *una* regia di prosa, ma esistono tanti modi di fare regia quanti sono i testi, quanti sono gli spettacoli e quante sono le circostanze e le commissioni¹⁶⁵.

Nonostante questo principio sia sacrosanto a livello generale, è innegabile che le differenze tra il teatro di prosa e quello lirico ci siano e che, di conseguenza, indirizzino la regia verso un determinato modo. Basti pensare alla struttura architettonica del teatro all’italiana, che comprende, a differenza della prosa, la buca dell’orchestra; al fatto che gli attori-cantanti debbano avere sempre ben visibili le indicazioni del direttore d’orchestra, o infine a certi movimenti o certe posizioni che i cantanti non possono compiere mentre sono impegnati nel canto. Ma ancora di più il teatro d’opera (giustamente o ingiustamente) è forse la forma più legata al concetto di tradizione: “[...] in fondo la maggior parte degli spettatori va all’opera per vedere quello che già conosce e non invece per assistere alla

¹⁶² G. Manin, *Ronconi: metto in scena l’incertezza del futuro*, «Corriere della sera», 4 gennaio 2013.

¹⁶³ L. Ronconi in un’intervista a cura di E. Tuccino, andata in onda nel programma *A regola d’arte: La casa di Luca Ronconi* andata in onda su Leonardo Tv.

¹⁶⁴ A. Fontana e O. Ponte Pino, *Semplicemente complicato: Luca Ronconi al Teatro Stabile di Torino* in A. Fontana e A. Allemandi (a cura di), *Luca Ronconi: gli spettacoli per Torino* cit., p. 31.

¹⁶⁵ L. Ronconi in A. Bentoglio, *Ronconi e la lirica*, in I. Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro 8-15 aprile 1991* cit., p. 25.

trasformazione di quello che già conosce in qualcosa di diverso.”¹⁶⁶ Ne è un esempio emblematico la sua *Aida* del 1986:

Probabilmente l’irritazione che può aver provocato in alcuni la mia *Aida*, non era per non aver ritrovato l’Egitto, perché è indiscutibile che ci fosse, e neppure di non aver ritrovato l’Egitto dell’*Aida*; ma di non aver ritrovato [...] quel tipo di Egitto che fa di certi spettatori degli spettatori competenti¹⁶⁷.

Questa sorta di “richiesta mascherata” da parte del pubblico di “vedere il già visto” non ha certo frenato la creatività di Ronconi, che, malgrado alcuni limiti, ha offerto degli spettacoli originalissimi. Il suo sguardo si è concentrato principalmente sullo spazio scenico. Quest’ultimo assume una nuova rilevanza, non più come contenitore per il messaggio del regista, ma piuttosto un modo “per commentare – a volte con arguta ironia -, completare esaurire ciò che il libretto suggerisce”¹⁶⁸.

Da un lato, il palcoscenico è considerato come uno spazio vuoto all’interno del quale nasce un altro spazio, destinato e separato da quello, un “contenitore per l’azione”, d’altro lato, tale spazio è interamente concepito come una “macchina” teatrale che diventa un prolungamento spaziale del corpo dell’attore-cantante che contro, dentro e intorno a essa sviluppa la sua azione¹⁶⁹.

Ne sono degli esempi il *Viaggio a Reims* di Rossini del 1984, dove viene abolito il sipario, per collegare palcoscenico e platea tramite l’aggiunta di due bracci che fiancheggiano la buca dell’orchestra, oppure nell’*Orfeo* di Luigi Rossi dove i cantanti invadono la platea, mettendo in scena un attacco al palco reale. Ma, come accennato in precedenza, non si tratta di accorgimenti fine a se stessi per mettere un marchio di originalità alla messinscena, ma sono deduzioni estrapolate dalla lettura del libretto. Così il *Wozzeck* di Alban Berg del 1977.

In collaborazione con Gae Aulenti, Ronconi ha concepito la struttura scenica dell’opera come un’estesa “macchina” inclinata, in continuo movimento che attraversa interamente la superficie del palcoscenico immerso in un buio quasi totale: un *tapis roulant* impregnato di fango che scorre e fa precipitare verso una grata (forse lo scarico di una fogna) tutto quello che trasporta. Con tale espediente il regista sottolinea la cruda violenza del racconto: il fiume fangoso rappresenta la realtà storica e il destino dell’umanità che può solo scorrere verso il basso¹⁷⁰.

Inoltre Ronconi sceglie di ambientare le sue opere nell’epoca in cui sono state scritte, e non nell’epoca propria di ciascuna storia. Basta pensare a *Il crepuscolo degli Dei* di Wagner, dove i costumi sono di età vittoriana. Non sono mancate critiche per tali scelte, ma neanche elogi entusiasti.

Qualunque cosa si possa pensare dei risultati ottenuti, siamo di fronte a un evento teatrale di sommo interesse, non inferiore agli esperimenti che a Bayreuth si vengono facendo dacché i nipoti di Wagner hanno raccolto la direzione del festival dalle mani conservatrici dei loro avi¹⁷¹.

¹⁶⁶ Ivi, p. 27.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ Ivi, p. 30.

¹⁶⁹ Ivi, p. 28.

¹⁷⁰ Ivi, p. 29.

¹⁷¹ M. Mila, «La Stampa», 12 giugno 1981 in www.lucaronconi.it.

Ronconi ha diretto numerose opere liriche dei compositori più famosi; da Strauss a Mozart, da Verdi a Rossini, arricchendola con la sua creatività, sempre in sintonia con il suo concetto di rispetto del testo.

Il rispetto del testo spesso viene identificato con la riverenza all'autore: non è la stessa cosa. [...] se trattiamo un'opera di Mozart, in cui l'eroe è un libertino, e dove l'adattamento della materia da parte di Mozart è di carattere intimistico, è da vedere se sia più lecito rappresentare sul palcoscenico non ciò che riteniamo essere corrispondente all'illuminismo in scena ma, viceversa, quello che riteniamo essere corrispondente alla materia trattata; se, ad esempio, la musica di Mozart non vada liberata anziché messa in scena. Il *Don Giovanni* è stato assai discusso e contestato; se ciò è avvenuto per motivi puramente tecnici ("non mi piaceva"; "era brutto") mi va benissimo, ma se è stato così per il rispetto dell'opera, allora no. Perché ritengo che l'opera sia rispettata se la musica viene liberata e non doppiata sul palcoscenico¹⁷².

La scena del *Trovatore* di Verdi del 1977 sembra voler sottolineare in pieno questa idea. Una sorta di distacco, secondo Mario Bortolotto, "come se [Ronconi] presentasse un saggio sull'opera"¹⁷³

[...] la didascalia del quarto atto recita: "Orrido carcere". Questo carcere era rappresentato da colonne luminose e specchi, insomma un ben di dio che, però, non dava affatto l'impressione dell'allegria ma di una malinconia profonda. In questo si ritrova l'essenza malinconica, per quanto lo è, della musica verdiana¹⁷⁴.

Nonostante le norme che caratterizzano il teatro d'opera, Ronconi non ha mai messo in dubbio la sua importanza, anzi ha trattato le sue rappresentazioni con il rispetto che gli sono dovute. Al contrario il teatro lirico non ha mancato di offrire spunti e riflessioni al regista.

La regia operistica per me è molto importante anche se da una parte mi arricchisce e dall'altra mi toglie. Nell'opera lirica è fondamentale lo "scarto" che esiste tra il testo e la scrittura musicale. Ecco io sono abituato a lavorare in questa crepa che non abbiamo nel teatro di prosa proprio perché come registi demiurghi ci si è abituati a fare quello che ci pare, cioè a trattare Strindberg come se fosse Verga e Verga come se fosse Molière. È stata quindi, la mia, una esperienza di disciplina¹⁷⁵.

¹⁷² L. Ronconi in I. Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro 8-15 aprile 1991* cit., p. 159.

¹⁷³ M. Bortolotto in F. Quadri, A. Martinez (a cura di), *Luca Ronconi: la ricerca di un metodo*, Milano, Ubulibri, 1999, p. 87.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ L. Ronconi in M. G. Gregori (a cura di), *Il signore della scena: regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 172.

Capitolo II – Hieronymus Bosch

2.1. Hieronymus Bosch e la sua arte

Mai il mostro è stato così esatto nei particolari, e altrettanto incredibile nell'insieme, quanto in Bosch¹⁷⁶.

È difficile non pensare a Hieronymus Bosch quando si pensa ad una rappresentazione visiva dei gironi infernali e delle sue caratteristiche. I suoi “mostri”, metà uomini e metà animali, i suoi esseri dilaniati dalle più atroci torture, e le sue ambientazioni cupe e misteriose hanno terrorizzato i “peccatori” del suo periodo, ma nel contempo hanno suscitato l'ammirazione di tanti osservatori, incuriositi dalla ricchezza di dettagli del mondo ultraterreno. Tutto ciò ha permesso di creare un alone di mistero sulla figura del pittore, così da attribuirgli caratteristiche stravaganti e l'appartenenza a sette occulte.

[...] uno psicopatico perseguitato dal complesso di Edipo e ossessionato dal sesso; un seguace della setta eretica dei Fratelli del libero spirito, o Adamiti – sostenitori di una sessualità disinibita riconducibile allo stato di innocenza prima del peccato originale – oppure un implacabile fustigatore del vizio. È stata ipotizzata una sua familiarità con pratiche di alchimia, astrologia, magia, spiritismo scienze occulte, con annesso ricorso all'uso di allucinogeni evocativi di viaggi infernali¹⁷⁷.

L'appartenenza a sette oscure è stata una delle attribuzioni più frequenti da parte della critica storica, proprio perché nessuno prima di lui aveva rappresentato il mondo infernale con tale crudezza e fantasia. Questo carattere ha senz'altro aiutato la creazione del mito di Bosch come “oppositore e irrisore delle dottrine della Chiesa ufficiale”¹⁷⁸. Tuttavia, dalle ricostruzioni storiche, questa teoria è destinata a non andare oltre il mito.

[...] ipotizzare che Bosch, cittadino ben inserito e, rispetto alla possibilità di guadagnarsi da vivere, dipendente della benevolenza di acquirenti appartenenti a una classe sociale elevata oltre che strettamente legati alla Chiesa, abbia nascosto nei propri dipinti proposizioni eretiche capaci di portarlo dritto al rogo appena fossero decifrate, sembra una pura assurdità [...] anzi, l'appartenenza alla confraternita di Nostra Signora attesta al contrario la perfetta ortodossia delle sue convinzioni religiose¹⁷⁹.

Nessun colpo di scena nell'esistenza tranquilla di Bosch, semplicemente divisa fra moglie, bottega e Confraternita: la chiave di lettura per quel mondo ribollente di passioni che si riversa nella sua opera andrà quindi ricercata altrove¹⁸⁰.

¹⁷⁶ Jurgis Baltrusaitis, *Le moyen-age fantastique*, 1955 cit. in S. Bruno, *Bosch*, Firenze, E-ducation.it, 2012, p.148.

¹⁷⁷ D.Battilotti (a cura di), *Bosch*, Firenze, Giunti, 1996, pp. 4-5.

¹⁷⁸ E. Larsen, *Hieronymus Bosch*, Firenze, Octavo Franco Cantini Editore, 1988, p. 18.

¹⁷⁹ Ivi, pp. 18-19.

¹⁸⁰ A. Devitini Dufour (a cura di), *Bosch, follia, vizi e virtù: alla deriva tra realtà e fantasia*, Milano, Leonardo arte, 1998, p. 14.

Ed è così che Bosch è stato uno dei punti di riferimento per il movimento surrealista. Dato che il pittore fiammingo aveva rappresentato il “fantastico” in maniera così accurata da ricordare i motivi del sogno. Tuttavia è difficile poter comprendere le ragioni di tale pittura, in contraddizione con quanto stesse accadendo in altre regioni dell’Europa (dal punto di vista stilistico, Leonardo stava indagando la struttura del corpo umano e la natura che lo circondava). Pur non mancando, come accennato in precedenza, varie interpretazioni, la domanda resta ancora aperta, e il modo migliore per comprendere tali ragioni risiede forse nel contesto storico in cui opera Bosch.

L’indipendenza materiale si estese all’ambito religioso, poiché l’autorità del clero si era affievolita, si manifestò con la costituzione di organismi religiosi, i quali, sebbene cattolici di nome, davano alla fede una interpretazione più libera [...] Dal ribollire di questi fermenti religiosi scaturirono movimenti di fede puritana, per esempio i Fratelli e le Sorelle della Vita comune, nati in Olanda nel XIV secolo, che predicavano il ritorno a una religione più semplice e più personale [...]¹⁸¹

Quest’ultima confraternita aveva delle sedi anche nella città natale dell’artista (‘s-Hertogenbosch). Per andare più a fondo nella questione, bisogna comprendere come la religione fosse una componente importante (se non la più importante) della società dell’epoca. Allora il senso del peccato era fortissimo, e tutto ciò ha visto l’esecuzione di migliaia di processi e di massacri. È il periodo della “caccia alle streghe”.

Cominciò a prendere forma l’idea del Diavolo come incarnazione del Male, e con essa il conflitto contro tutti coloro che si riteneva ne accettassero gli ordinamenti e ne eseguissero i comandi. Streghe e maghi, tutti quanti fossero abituati e giudicati colpevoli di praticare la magia, non potevano non incorrere nei rigori del potere, sia civile, sia ecclesiastico. La pena era la morte nelle forme più orribili, di solito il rogo, e ormai tanto l’accusatore quanto la Chiesa, sotto il manto dell’Inquisizione apostolica, incameravano i beni materiali delle vittime¹⁸².

Un clima di terrore si era istaurato nell’Europa del periodo (basti pensare all’esecuzione di Giovanna d’Arco nel 1431), dovuto anche a pubblicazioni come la *Visione di Tondalo*, *La nave dei folli* di Brandt, e il *Malleus Maleficarum* (ovvero *Il martello delle streghe*) del 1490. La paura era davvero tanta, dato che a favore dell’accusa non era indispensabile aver commesso un’azione, ma bastava “la credenza nel *maleficium*”¹⁸³. Una confessione da estrapolare con la tortura, alla quale i più deboli si arrendevano affinché tutto potesse aver fine. Ovviamente, questa “paura” incitò l’avidità di individui interessati solo ad acquisire i beni di un particolare rivale, dato che, con la morte di quest’ultimo, i beni gli venivano confiscati. Quindi l’arte di Bosch in che rapporto si pone con tale concezione? Di sicuro la sua arte assume l’aspetto di un tramite comunicativo (sia morale che culturale), poiché all’epoca l’analfabetismo era notevolmente diffuso. In proposito si sono riscontrati nell’arte di Bosch dei richiami ai cosiddetti “bestiari” che trattavano “dal punto di vista teologico, scientifico e morale – un gran numero di animali, piante [...] e pietre, realmente esistenti o favolose, interpretati nelle proprietà e virtù partendo dall’allegoria.”¹⁸⁴

¹⁸¹ E. Larsen, *Hieronymus Bosch* cit., p. 7.

¹⁸² Ivi, p. 8.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Ivi, p. 22.

[...] il suo contributo più grande consiste nell'essere stato il primo a trasferire queste scene infernali dalle pagine dei manoscritti ai grandi dipinti su tavola o tela, rendendole così accessibili alla massa della gente comune. Il popolo non leggeva, non studiava simili materiali nelle biblioteche; tutto a un tratto si trovava di fronte a queste scene, ne era sollecitato, in un ambiente familiare: la chiesa dove tutti si radunavano con regolarità, e dove si trovavano per la prima volta alle prese con tutti questi deliziosi orrori; da qui scaturisce il plauso popolare, la vasta celebrità di Bosch: i suoi committenti non erano il popolino, che rimaneva a bocca aperta davanti alle sue opere; erano il re, i nobili e le persone di rango, che le compravano in quantità¹⁸⁵.

Un aspetto di non poco conto e da tenere in massima considerazione nell'interpretazione della pittura del fiammingo. Il suo carattere quasi "sociale" e "comunitario" mal si sposa con interpretazioni che lo vedono come uno psicopatico o un visionario in preda a sostanze allucinogene. Non è mia intenzione delegittimare tali teorie o confutare l'influsso della personalità di Bosch nella sua pittura (altrimenti non chiameremmo opere d'arte le sue tavole), ma forse è possibile affermare che la chiave della sua interpretazione risiede anche nel pubblico dell'epoca e del contesto storico in cui è vissuto.

2.2. La vita e le opere principali

Su Jeronimus van Acken, detto Bosch, disponiamo di notizie molto scarse. Si presume sia nato intorno al 1450 a 's-Hertogenbosch, e stando ai documenti è possibile definirlo "un figlio d'arte". Infatti sappiamo che il nonno era pittore, e la stessa infanzia e giovinezza di Bosch sono trascorse nella bottega di famiglia, dove operavano sia il padre che i fratelli. Bottega dove si pensa operò moltissimo anche Bosch, nonostante le nozze nel 1480 con Aleid van de Mervenne, che gli avevano recato "una cospicua dote e l'opportunità di una lenta, ma serena ascesa nella società borghese di 's-Hertogenbosch."¹⁸⁶ In contraddizione con i temi delle sue opere, l'esistenza di Bosch scorre tranquilla e serena nel suo paese d'origine, in cui si stabilisce per tutta la vita, ad eccezione di qualche viaggio ad Utrecht o in altre città fiamminghe. Sotto questo aspetto Bosch è ritenuto un pittore di provincia, "un artista che sta uno scalino più su di pittori folcloristici di Madonne da vendere ai devoti pellegrini che visitano la cattedrale della sua cittadina natale."¹⁸⁷ Un piccolo centro che, al contrario di quanto si pensa, offriva molte possibilità di lavoro.

Il centro di 's-Hertogenbosch era già abbastanza grande e vivace nel Duecento. Esso offriva molto lavoro agli artigiani che vi erano attivi, e operosi in particolar modo per le varie istituzioni religiose. Intorno alla metà dello stesso Duecento venne edificata la prima chiesa (dedicata a San Giovanni Evangelista), e successivamente vi si stabilirono i francescani e i domenicani. Durante il Trecento e il Quattrocento vennero fabbricati altri edifici sacri, cosicché nella prima metà del Cinquecento 's-Hertogenbosch contava più di trenta chiese e cappelle, favorendo possibilità di

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ S. Bruno, *Bosch*, cit., p.17.

¹⁸⁷ E. Larsen, *Hieronymus Bosch* cit., p. 24.

lavoro per architetti, scultori, pittori, miniaturisti, orafi e ricamatori, per citare gli artigiani maggiormente impiegati dalle comunità religiose¹⁸⁸.

Ed proprio tramite le comunità religiose che Bosch ottiene le sue commissioni; tra queste vi è la Confraternita di Nostra Signora, a cui Bosch si iscrisse intorno al 1486-87. Proprio attraverso i registri della confraternita, veniamo a conoscenza di alcuni suoi disegni per una vetrata policroma o per un crocifisso. La stessa produzione pittorica di Bosch è avvolta nel mistero. Delle sue opere non conosciamo le date, ed anche le firme adoperate sulle stesse sono state sottoposte ad una attenta cura per stabilirne la loro autenticità. Le opere firmate sono venti, di cui solo otto sono di sicuro state eseguite dallo stesso artista. Secondo Sigüenza, l'intera opera di Bosch può essere divisa in tre categorie generali:

La prima [categoria] comprende soggetti religiosi, quali episodi della vita e della passione di Cristo, l'adorazione dei Magi o Cristo che porta la croce; in questi primi dipinti esprime la sincerità e pietà religiosa dei saggi e dei virtuosi, e non vi si vedono mostruosità o bizzarrie; nella seconda categoria mostra l'invidia e la rabbia della falsa dottrina, che non si arrende prima di aver abbattuto la vita e l'innocenza, ovverosia Cristo, e in queste opere si vedono invece di farisei e gli scribi con i loro volti furibondi, crudeli e ghignanti, i quali nella veste e negli atti manifestano la furia di tali passioni. [...] A parte queste, vi sono altre opere, molto ingegnose e non meno profittevoli, sebbene sembrano più 'maccheronica':[...]¹⁸⁹

Altre categorie sono state stipulate in base allo stile del pittore.

Se nelle opere giovanili si dimostra ancora legato a una visione prospettica approssimativa, nelle grandi composizioni fantastiche della maturità egli elabora una nuova tecnica. Bosch crea una sorta di spazio vago, indefinito, in cui le numerose figurine in movimento, scaglionate in bande orizzontali o leggermente oblique, formano un primo piano continuo, contrapposto agli episodi sullo sfondo senza una reciproca integrazione. Molto personale e per certi versi anticipatrice è poi l'impaginazione delle ultime opere dove le figure vengono spinte in primo piano, in un continuo gioco a incastro di volumi, al di fuori di ogni dettaglio ambientale e con l'abolizione di ogni preoccupazione prospettica¹⁹⁰.

Riguardo proprio allo stile, la catalogazione incontra numerosi problemi interpretativi, dato che il pittore sperimentava le proprie tecniche al riguardo, oppure inseriva richiami stilistici risalenti ad anni precedenti.

Occorre sottolineare che non si potrebbe rappresentare tale processo evolutivo con una curva: è certo che i dipinti basati sulla nuova impostazione furono eseguiti contemporaneamente ad altri più arcaizzanti [...] Questa sorta di 'ballo di San Vito' intellettuale si ripresenta nelle opere di tutti i grandi maestri, con grandi balzi avanti verso l'ignoto, seguiti da periodi di immobilità, di riflessione, di ripiegamento verso i punti di partenza¹⁹¹.

Purtroppo alcuni dipinti non sono arrivati ai giorni nostri perché deteriorati, dato che i materiali risultavano vulnerabili durante la fase di pulizia. Tuttavia dalle analisi dei quadri si è cercato di ricostruirne la tecnica: "Bosch rifiuta la finezza dei dettagli e i volumi plastici introdotti nella pittura da artisti come Van Eyck [...] La sua è una esecuzione

¹⁸⁸ S. Bruno, *Bosch*, cit., pp.14-15.

¹⁸⁹ F. J. Sigüenza cit. in E. Larsen, *Hieronymus Bosch* cit., p. 14.

¹⁹⁰ D. Battilotti (a cura di), *Bosch* cit., p. 39.

¹⁹¹ E. Larsen, *Hieronymus Bosch* cit., p. 28.

piatta, a due dimensioni, grafica anziché pittorica: erede, sotto questo aspetto, dell'arte della illustrazione miniata [...] ¹⁹².

Sebbene il linguaggio fosse “tradizionale” (alcuni critici hanno giudicato la sua pittura “alla prima” cioè priva di una fase preparatoria, sebbene altre indagini hanno mostrato la presenza di un disegno), le tele di Bosch spiccano per la bellezza e la potenza dei colori.

Nelle sue tavole, preparate con uno strato di vernice traslucida rosata sopra la base di gesso, il colore acquista brillantezza e trasparenza, gioca su insoliti accostamenti tonali di rosa e lilla con celesti, verdi giada, marroni, si accende di arancio, carminio, giallo zolfo nel divampare degli incendi, sfuma in una gamma molteplice di brume luminose nei bellissimi paesaggi. A volte si fa quasi “impressionistico”, raggrumandosi in sottili guizzi e scintillanti nervature ottenuti con una spazzolina intinta nel bianco. Nelle opere dell'ultimo periodo, invece, il colore si distende in zone piatte dai forti contrasti cromatici ¹⁹³.

Ma entriamo nel dettaglio dell'opera del pittore fiammingo. Nella produzione pervenutaci, la maggior parte è a soggetto religioso, dove traspare lo specchio di una società dominata dal male e dal peccato, dove eccellono i valori della fede incarnati da Cristo e i santi. Un esempio è il *Cristo Portacroce* (forse del 1502), in cui Cristo, dagli occhi chiusi e assorto quasi in un silenzio liturgico, è circondato da una serie di figure grottesche, dal carattere quasi animalesco. Un contrasto “per isolare e far risaltare la sua pacata e tragica espressione.” ¹⁹⁴ o in *Ecce Homo*, dove i ghigni dei volti “esprimono la collera e la malvagità della plebaglia.” ¹⁹⁵ Ancora più emblematico è il ciclo delle “tentazioni dei santi”, in particolar modo nel *Trittico delle tentazioni di Sant'Antonio* (1501) dove “si direbbe che esploda il delirio.” ¹⁹⁶ Infatti la presenza di figure tentatrici è fortissima, fatta risaltare dai loro caratteri zoomorfi e antropomorfi.

Quest'ultimo non è l'unico trittico realizzato da Bosch. *Il trittico del carro del fieno* (1516) esprime bene la concezione dell'essere umano come entità peccatrice, in preda all'avidità e in un certo senso alla follia. Lo si vede particolarmente nel pannello centrale dell'opera.

[...] un carro di fieno – simbolo dei bei terrestri – è trascinato verso l'ala destra del trittico (cioè verso l'inferno) da esseri mostruosi con teste di animali, e seguito da una frenetica folla comprendente individui d'ogni classe sociale (tra i quali anche l'imperatore e il papa) disposta a tutto pur di strappare una sola manciata di fieno ¹⁹⁷.

Nei pannelli laterali sono rappresentati rispettivamente il peccato originale e la cacciata degli angeli ribellatisi a Dio a sinistra, e l'inferno nel pannello di destra, in cui spiccano città dilaniate dal fuoco e peccatori in preda alle più atroci torture. Il trittico assume le sembianze di un percorso, dominato da relazioni di causa ed effetto: il male nato dal peccato originale (pannello di sinistra) si ripercuote sulla società terrestre (pannello

¹⁹² Ivi, p. 16.

¹⁹³ D. Battilotti (a cura di), *Bosch* cit., pp. 38-39.

¹⁹⁴ S. Bruno, *Bosch*, cit., p. 126.

¹⁹⁵ E. Larsen, *Hieronymus Bosch* cit., p. 30.

¹⁹⁶ A. Breton, con la collaborazione di G. Legrand, *L'arte magica*, Milano, Adelphi, 1991, p. 170.

¹⁹⁷ S. Bruno, *Bosch*, cit., p. 138.

centrale), in preda alla dannazione che sconta nel girone dell'inferno (pannello destra). Una volta chiuso, i pannelli davano le sembianze a *Il cammino della vita* o *Il vagabondo*; metafora "dell'impervia e transitoria avventura umana"¹⁹⁸, dato che intorno a lui si svolgono una rapina (a sinistra) e una sorta di danza scandita dal suono di una cornamusa, "strumento associato al godimento e alla lascivia"¹⁹⁹.

Le visioni infernali e la dannazione dei peccatori sono espresse in particolar modo in un altro trittico, uno dei più famosi della produzione artistica di Bosch: *Il trittico del giardino delle delizie* (1480-1490). Forse uno degli emblemi dell'opera di Bosch, per la presenza in massa di creature bizzarre e grottesche, che ne hanno caratterizzato lo stile.

Creature rintracciabili nelle fonti si mescolano ad animali fantastici e inconsueti, mostruosi ibridi creati dalla fantasia dell'artista [...] Figure raccapriccianti, in cui corpi di rettili si uniscono con libertà a volti umani, ali di uccello e zampe di insetto, danno un volto concreto al male che, nell'universo di Bosch, si nasconde in ogni aspetto dell'esistenza²⁰⁰.

Il trittico chiuso raffigura *La creazione del mondo*, dove la terra è raffigurata dentro una sfera di vetro, dove galleggia sul mare. Al suo interno, sono presenti strutture che richiamano elementi marini come conchiglie, e varie forme di piante. Non si sa quale momento della creazione Bosch abbia voluto illustrare. L'ipotesi più condivisa è quella del terzo giorno della creazione, dal libro della Genesi. (1, 20-23). Non appena gli sportelli si aprono, l'osservatore è subito catturato dalla varietà di figure che dominano la scena, in particolar modo nello scomparto centrale, che rappresenta appunto il giardino delle delizie, dove l'umanità è in preda alla lussuria.

Nello scomparto centrale del trittico sono raffigurati nudi di entrambi di sessi (fra i quali anche uomini e donne di colore), uniti in coppie o in gruppi all'interno di curiose forme vegetali o minerali. La parte superiore della composizione è occupata dalla cavalcata della Libidine attorno alla fontana della giovinezza. Nella vasca circolare si bagnano donne che recano sul capo corvi (simboli dell'incredulità), pavoni (simboli della vanità) e ibis (voraci di pesci morti, alludono alle gioie passate), mentre alla lussuria (e ad altri peccati) rimandano tutti gli animali che partecipano alla cavalcata²⁰¹.

Il pannello di sinistra mostra il paradiso terrestre, dove viene rappresentata la creazione di Eva (nel registro inferiore). Una fontana rosa è posta al centro del dipinto e "corrisponde per cromia e verticalità al Cristo benedicente"²⁰². Nel registro superiore e inferiore si aggirano parecchi animali, alcuni esotici come elefanti e giraffe, mentre sul fondo si stagliano quattro montagne "dalle forme geometriche-astratte"²⁰³. Sebbene un ambiente del genere possa suggerire "inquietanti germinazioni"²⁰⁴, è nel pannello di destra (*L'inferno musicale*) che il trittico raggiunge il suo carattere prettamente inquietante.

¹⁹⁸ Ivi, p. 135.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ A. Devitini Dufour (a cura di), *Bosch, follia, vizi e virtù: alla deriva tra realtà e fantasia* cit., p. 54.

²⁰¹ S. Bruno, *Bosch*, cit., p.47.

²⁰² Ivi, p. 52.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ A. Breton, con la collaborazione di G. Legrand, *L'arte magica* cit., p. 178.

Vediamo un orrore dietro l'altro, fuochi e torture e ogni genere di paurosi demoni che stanno fra l'animale, l'uomo e la macchina, e tormentano e infieriscono per l'eternità sulle povere anime peccatrici. Per la prima e forse per l'ultima volta un artista era riuscito a dare forma concreta e sensibile ai terrori che avevano pesato come un incubo sull'uomo del medioevo²⁰⁵.

L'opera prende il nome dalla presenza di numerosi strumenti musicali, usati dai diavoli infernali come strumenti di tortura. L'elemento di novità non consiste in questo, ma nella rappresentazione dell'inferno, dominato dal colore "blu notte"²⁰⁶, mentre nel pannello centrale domina il rosso.

The contrasting picture of Hell on the right could hardly be more striking. For apart from the all-consuming flames of Satanic fugace Bosch's Hell is a frozen, dead place where nature has died. The pools are covered with ice, and a night mare tree with the face of a man has lost its bark²⁰⁷.

C'è chi ha visto "la tentazione di leggere alla rovescia tutto l'insieme"²⁰⁸ in questo "matrimonio del Cielo e dell'inferno."²⁰⁹ Ma quello che traspare in maggior misura, dalla lettura dell'opera, è il senso del peccato e l'implacabile punizione divina che attende i dannati. Non mancano infatti scene macabre all'interno dell'inferno: sulla sinistra in basso, si vede un dannato crocifisso alle corde di un'arpa, mentre sulla destra "seduto su un alto trono di legno si trova un colossale mostro con la testa d'uccello (il 'Principe dell'inferno'), intento a cibarsi di dannati che poi defeca in una buca più in basso."²¹⁰ Sullo sfondo ritorna l'idea dell'atrocità della guerra, dove una città è in preda delle fiamme e attaccata da esseri diabolici. Lo stesso tema è stato trattato anche nel trittico *Il Giudizio Finale* (1482 circa), dove nel pannello centrale troneggia Cristo in atto di giudicare i vivi e i morti, mentre nei pannelli laterali sono rappresentati rispettivamente il *Peccato originale* e l'*Inferno*.

Nella produzione di Bosch, e in particolar modo in queste ultime opere, sono presenti numerosi elementi simbolici. La fantasia e la bizzarria con i quali sono stati concepiti alcuni di essi non hanno trovato riscontro nelle fonti dell'epoca. Ma l'universo simbolico di Bosch è talmente ampio che alcuni si pongono su più livelli interpretativi. L'alchimia è tra le pratiche maggiormente prese di mira dal pittore, e perciò particolarmente simboleggiata nella sua produzione artistica.

Tra le fonti più enigmatiche figura l'alchimia, pratica semiclandestina che si proponeva di mutare i metalli meno preziosi in argento e oro e di arrivare addirittura alla creazione della vita in laboratorio, sconfinando in tal modo nell'eresia. In Bosch essa assume carattere negativo, demoniaco e i suoi simboli sono spesso assimilati a quelli della lussuria: gli accoppiamenti per esempio, spesso dentro ampole di vetro o nell'acqua, richiamano la congiunzione alchemica, e così l'uso dei colori può a volte far pensare ai diversi stadi della trasformazione della materia; torri

²⁰⁵ E. H. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da E. H. Gombrich*, Torino, Einaudi, 1966, p. 349.

²⁰⁶ A. Breton, con la collaborazione di G. Legrand, *L'arte magica* cit., p. 178.

²⁰⁷ J. Rowlands, *The garden of earthly delights: Hieronymus Bosch*, Oxford, Phaidon, 1979. Nel volume non sono segnate le pagine.

²⁰⁸ A. Breton, con la collaborazione di G. Legrand, *L'arte magica* cit., p. 178.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ S. Bruno, *Bosch*, cit., p.54.

merlate, alberi cavi, incendi, oltre che simboli infernali e di morte, alludono al forno degli alchimisti²¹¹;

Nonostante la presenza massiccia di simboli e di elementi misteriosi, la pittura di Bosch riesce a offrire un quadro esauriente dell'umanità. Viene risaltato il suo stato di peccatore, in preda ai vizi e ai piaceri della carne e del denaro. In questo contesto le visioni infernali assumono l'aspetto di un monito, un destino che accomunerà l'intero genere umano se non si seguono quei modelli di salvezza che sono le azioni di Cristo e gli esempi dei santi. Pur spogliandola della sua componente religiosa (così fondamentale all'epoca), la pittura di Bosch risulta di valore, poiché denota i caratteri peggiori dell'essere umano e li mostra sì sotto un'ottica satirica, ma che non cela elementi di verità, che trovano spazio anche nella realtà contemporanea. Per ritornare al contesto storico del pittore, non essendo questo un trattato di sociologia contemporanea, esiste un quadro che forse più di tutti ha affrontato il tema in questione (ovviamente in primo luogo dal punto di vista religioso), ma che si presenta come una sorta di spaccato sulle categorie sociali dell'epoca.

La differenza che esiste, a mio parere, tra i quadri di quest'uomo e quelli di altri pittori consiste in questo, che gli altri cercano più spesso di dipingere gli uomini quali appaiono dall'esterno, mentre soltanto costui ha l'audacia di dipingerli quali sono all'interno²¹².

2.3. I sette peccati capitali

Per concludere questa breve riflessione su Bosch, si è scelto di analizzare la tavola sui sette peccati capitali, che è stata d'ispirazione per Rafael Spregelburd nella scrittura della sua eptalogia teatrale. Per quanto riguarda i dati tecnici, si tratta di un dipinto ad olio su tavola, custodito al Museo del Prado di Madrid. Misura 120x150 centimetri, mentre per quanto riguarda la collocazione temporale è tuttora al vaglio dei critici. L'attribuzione a Bosch è dovuta alla firma posta in basso alla tavola. Lo stato di conservazione è piuttosto buono, sebbene si notino delle crepe, forse dovute anche a cattivi restauri, "specie in corrispondenza delle connessioni tra gli elementi lignei costituenti la tavola."²¹³ Prima di affrontare il contenuto dell'opera, qualche considerazione merita la forma della tavola. Quest'ultima non era destinata ad essere appesa (sebbene Filippo II, re di Spagna l'avesse appeso nella sua camera da letto "come stimolo per le sue meditazioni"²¹⁴), ma ad essere un ripiano di un tavolo, ed è considerato un " 'unicum' nella storia pittorica dei Paesi Bassi."²¹⁵ La fruizione avviene muovendosi circolarmente intorno alla stessa, da qualsiasi punto si voglia. Ovviamente è previsto un punto di vista principale, che è rappresentato "dalle composizioni dei quattro tondi verticali e dalle scritte"²¹⁶. In questo modo, lo spettatore compie una sorta di "percorso" intorno all'opera, creando un'interazione non

²¹¹ D.Battilotti (a cura di), *Bosch* cit., p. 40.

²¹² F. J. Sigüenza cit. in A. Breton, con la collaborazione di G. Legrand, *L'arte magica* cit., p. 169.

²¹³ M. Cinotti (a cura di), *L'opera completa di Bosch*, Milano, Rizzoli Editore, 1966, p. 87.

²¹⁴ D.Battilotti (a cura di), *Bosch* cit., p. 46.

²¹⁵ M. Cinotti (a cura di), *L'opera completa di Bosch* cit., p. 87.

²¹⁶ *Ibidem*.

solo visiva, ma cinetica (per quanto riguarda la lettura dell'opera), dove i limiti di inizio e di fine non sono scanditi da regole precise: "The picture, a table top, affects actively and in a variety of ways the people seated round and looking at it; it is not just 'in a frame'"²¹⁷

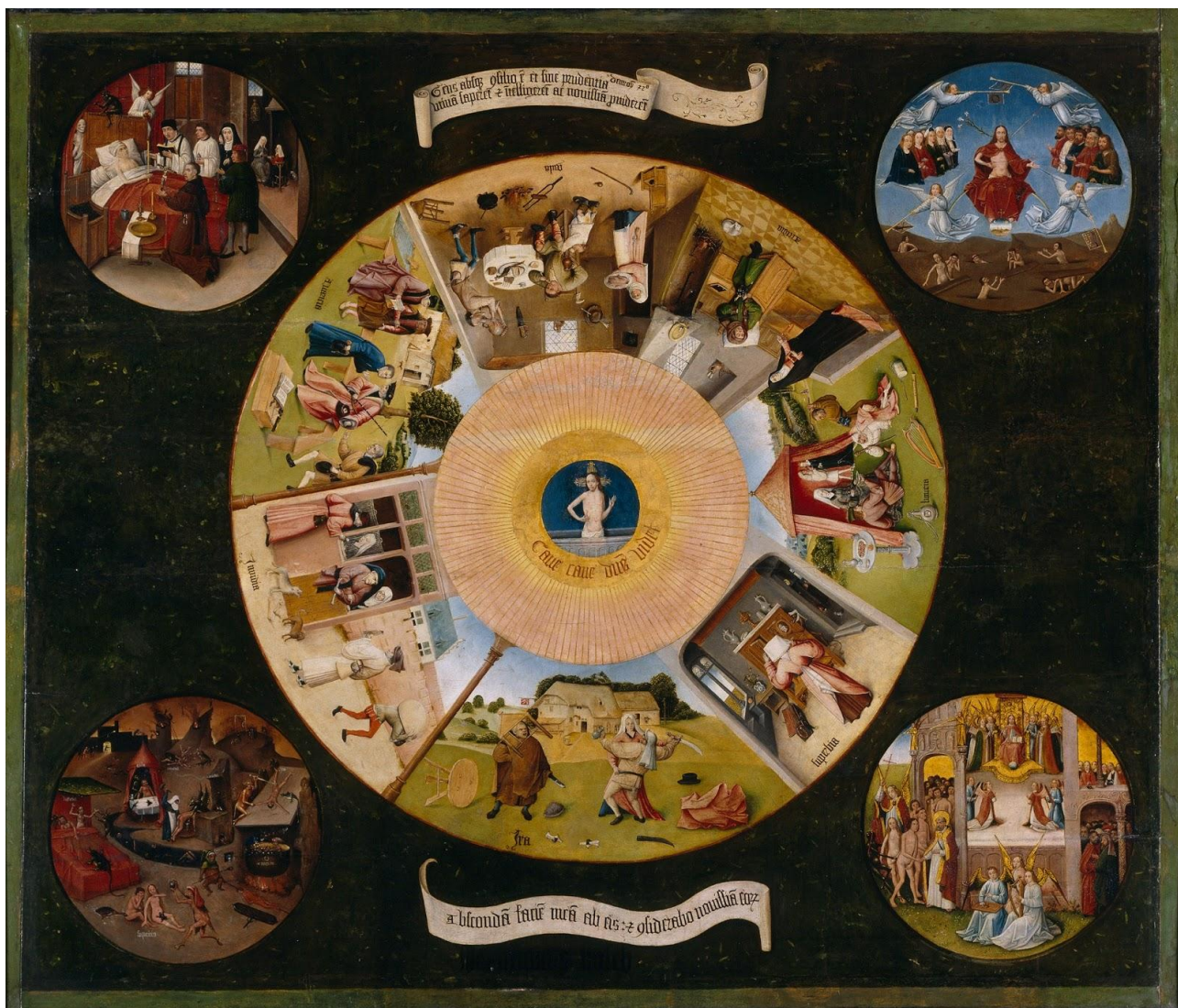


Fig. 1. Hieronymus Bosch, *I sette peccati capitali*, olio su tavola, cm 120 X 150, Museo del Prado, Madrid, 1500 circa.

L'impianto a ruota, scelto da Bosch, è una novità in pittura, che "trova riscontro in miniature e silografie medievali con le Arti liberali, i Vizi e le Virtù, e in silografie quattrocentesche coi Peccati, i Mesi, i sette giorni della Creazione"²¹⁸ e si differenzia dai "tondi" italiani.

In the North, and particularly for Bosch, the circular arrangement known as the tondo held a totally different significance from the one it possessed in Italy. There its purpose was to present a collection of varying scenes, but for Bosch it is a kind of topography, not a guide to the cosmos but an aid in the differentiation and arrangement of moral dicta²¹⁹.

²¹⁷ C. Linfert, *Hieronymus Bosch – The paintings complete edition*, London, Phaidon publisher inc., 1959, p. 111.

²¹⁸ M. Cinotti (a cura di), *L'opera completa di Bosch* cit., p. 88.

²¹⁹ C. Linfert, *Hieronymus Bosch – The paintings complete edition* cit., p. 111.

Ed è nel contenuto che Bosch attua la sua rivoluzione. Egli non tratta le scene nello “stile dei ‘misteri’ medievali”²²⁰ sostituendo “alle figure allegoriche dei peccati, fino ad allora in voga, autentici squarci della vita quotidiana [...]”²²¹ Ma entriamo nello specifico della tavola. Quest’ultima è composta da cinque tondi e due cartigli, rispettivamente uno nel registro superiore e l’altro in quello inferiore. I quattro tondi rappresentano i Misteri novissimi: *Giudizio finale* e *Paradiso* (in alto e in basso a destra). Nel primo “campeggia Cristo sul globo, fra santi, apostoli e quattro angeli tubicini, mentre la scena del Giudizio è ridotta al primo stadio della resurrezione dei corpi, senza distinzione fra dannati ed eletti.”²²² Nel secondo è rappresentata una cerchia “di anime sotto i portici di un chiostro, con al centro un soppalco nel cui sfondo si scorge Cristo in trono fra angeli.”²²³ Nella parte sinistra sono rappresentati *La morte del peccatore* (in alto) e *l’Inferno* (in basso). Nel primo è mostrata l’avidità dell’essere umano, impersonata dalla figura della donna che conta i denari lasciategli in eredità, mentre il marito è sul letto di morte, nel secondo sono raggruppate tutte le punizioni per i vizi capitali:

[...] la composizione, si anima, articolandosi su piani paralleli rialzati, fino a sinistri bagliori degli incendi nello sfondo. [...] Gli avari bollono in una caldaia; l’iracondo è trapassato dalla spada su un cavalletto; i superbi si guardano nello specchio del diavolo (il simbolo malefico del rospo s’arrampica sul ventre della donna); al goloso si danno in pasto rospi e serpenti; il letto dei lussuriosi è assalito dai mostri; l’invidioso, sbranato dai cani; l’accidioso viene battuto sull’incudine [...]”²²⁴

Dal punto di vista stilistico, i tondi sono caratterizzati da “colori cupi e atonali, con schemi compositivi medievaleggianti”²²⁵, richiamando uno stile più arcaico.

Il cartiglio, in alto e in basso, reca una scritta in caratteri gotici che può essere tradotta in questo modo. “«È un popolo privo di discernimento e di senno; o, se fossero saggi e chiaroveggenti, si occuperebbero di ciò che li aspetta [...] Io nasconderò il mio volto davanti a loro, e considererò quale sarà la loro fine»”²²⁶ Una frase che si allaccia alla figura di Cristo, al centro del tondo centrale. Questo tondo ha le sembianze di un occhio. L’occhio di Dio che tutto osserva e giudica, rafforzata dalla scritta: «Attenti, attenti, Dio vede».²²⁷

L’occhio dell’Onnipotente appare rappresentato racchiuso in tre cerchi concentrici, con al centro la figura di Cristo risorto. Gli altri raffigurano la gloria divina che si irradia dall’iride, e il mondo che testimonia la follia dell’uomo²²⁸.

Nella parte esterna del cerchio sono raffigurate sette scene, che danno appunto il titolo all’opera. Ad ogni scena corrisponde un peccato capitale, riconoscibile anche dalla scritta in caratteri gotici. Il primo peccato, seguendo la prospettiva principale, è quello

²²⁰ M. Cinotti (a cura di), *L’opera completa di Bosch* cit., p. 88.

²²¹ *Ibidem*.

²²² Ivi, p. 88.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ *Ibidem*

²²⁵ *Ibidem*

²²⁶ S. Bruno, *Bosch*, cit., p. 111. L’interruzione è dovuta alla divisione tra registro superiore e inferiore.

²²⁷ D. Battilotti (a cura di), *Bosch* cit., p. 46.

²²⁸ E. Larsen, *Hieronymus Bosch* cit., p. 113.

dell'*Ira*, giudicato il peggiore tra i sette. Già in questo Bosch si dimostra innovatore, poiché nella concezione tradizionale il ruolo spettava alla superbia. L'ira rappresenta una lite da due ubriachi, "sullo sfondo di un ampio e plastico paesaggio campestre con fattoria"²²⁹. Anche in questo caso Bosch gioca sul contrasto: al pacato e sereno aspetto del paesaggio corrispondono le espressioni grottesche dei due contendenti. Segue a destra la *Superbia*, che rappresenta una donna di fronte uno specchio, retto da un diavolo. In questo caso, il peccato viene associato alla vanità, ma quel che più affascina di questa scena è il richiamo ad un altro pittore fiammingo e ad un suo quadro in particolare. Si tratta del *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (1434) di Jan Van Eyck. In Bosch non si ritrovano "quelle preziosità luministiche e coloristiche"²³⁰ nell'opera di Van Eyck, in favore di un linguaggio semplice e piano. Tuttavia lo specchio che riflette il volto della donna di fronte a noi è un forte richiamo alla tavola di Van Eyck, dove lo specchio riflette l'intero ambiente. Lo stesso dicasi per la scelta della fonte luminosa, in entrambi i casi proveniente dalla finestra di sinistra. Si prosegue con la *Lussuria*, che rappresenta "entro una tenda semiaperta due coppie [che] si dilettano in un convito campestre, rallegrato da due buffoni: quello mascherato anticipa la tragica, maligna sguaiataggine di tutta la serie di mendicanti, buffoni e storpi che vedremo sfilare."²³¹ In questa scena non mancano gli elementi simbolici, come l'arpa, che posta sul terreno e quindi inutilizzata, sta "a significare la trascuratezza del Divino."²³² L'*Accidia* mostra "un uomo immerso in un sonno profondo, seduto accanto al fuoco, al centro della composizione; accanto a lui una Bibbia chiusa."²³³ accanto all'uomo c'è una monaca, che con un rosario in mano cerca di ricordare all'uomo i suoi doveri (la donna è una chiara allegoria della Fede.) La *Gola* mostra due contadini che mangiano avidamente, sotto gli occhi di un bambino ben nutrito, che segue il cattivo esempio dei due uomini. Non mancano i riferimenti simbolici come un gufo dagli occhi sbarrati e un cappello forato da una freccia, che richiamano rispettivamente il peccato e l'eresia. L'*Avarizia* mostra un giudice pronto a farsi corrompere dalle due parti in causa, raffigurati espressivamente con il tendere la mano e lo sguardo rivolto all'accusato in segno di complicità. Infine l'*Invidia* raffigura "una via cittadina con il borghese che cerca di sedurre la moglie di un altro parlandole attraverso l'inferriata; il mercante che guarda di traverso il nobile col falcone in pugno, tenendo in mano un osso, concupito dal cane che pure ha già dinanzi a sé altri ossi, a loro volta desiderati da un altro cane."²³⁴

La tavola si mostra essere così una sorta di spaccato sociale dell'epoca, cogliendo più l'aspetto quotidiano che non situazioni astratte o soprannaturali. Una scelta che si è ripercossa anche nello stile adoperato dal maestro.

²²⁹ M. Cinotti (a cura di), *L'opera completa di Bosch* cit., p. 88.

²³⁰ S. Bruno, *Bosch*, cit., p. 114.

²³¹ M. Cinotti (a cura di), *L'opera completa di Bosch* cit., p. 88.

²³² *Ibidem*.

²³³ S. Bruno, *Bosch*, cit., p. 114.

²³⁴ M. Cinotti (a cura di), *L'opera completa di Bosch* cit., p. 88.

Al contrario di quanto avviene nelle rappresentazioni tradizionalistiche di soggetti religiosi durante questa fase della carriera di Bosch, vediamo nei tondi che compongono il quadro una maniera più rozza e campagnola, sia nella resa delle figure, sia nell'ambientazione delle scene.²³⁵

[...] Bosch ha dipinto il mondo qual è: una situazione ben diversa rispetto alle scene religiose tradizionali. Diventa perciò comprensibile che invece delle figure allungate riservate al soprannaturale, abbia disegnato e dipinto questi soggetti in maniera più grezza, più contadina, in una parola, più evocativa della loro reale quotidianità²³⁶.

Un aspetto questo da tenere in considerazione. Un modo per non fare una morale astratta o distante dal mondo reale, ma che fosse perfettamente riscontrabile in alcuni comportamenti dell'essere umano. Ovviamente l'intento dell'opera è religioso, data la vastità di simboli che ne offrono continui richiami, e la presenza di quell'occhio al centro della tavola, che pone l'essere umano sotto la minaccia del giudizio e quindi della condanna divina. Si potrebbe affermare che questa tavola rappresenta perfettamente il clima religioso dell'epoca, dove temi come il peccato o l'eresia erano fortissimi, e la paura della dannazione eterna andava di pari passo con il timore di finire sotto la lente d'ingrandimento dell'Inquisizione. Sotto certi aspetti, la si potrebbe definire un'opera catartica, dove il contatto con i comportamenti dei rei, portava lo spettatore/fedele a redimersi, e a confidare in quel premio raffigurato dal *Paradiso* nel tondo in basso a destra.

Molto di più che una semplice tavola, ma una riflessione sull'epoca di Bosch e, perché no, anche su quella contemporanea, per verificare attraverso il confronto in cosa la nostra società e i nostri "peccati" si differenziano da quelli dell'epoca di Bosch. Partendo proprio da questo spunto che Rafael Spregelburd ha concepito la sua *Eptalogia*, il cui contenuto tratteremo nel prossimo capitolo.

²³⁵ E. Larsen, *Hieronymus Bosch* cit., p. 30.

²³⁶ Ivi, p. 113.

Capitolo III – Spregelburd e Bosch a colloquio per una nuova *Eptalogia*

3.1. Il teatro e (è) la vita

Noi siamo una generazione senza padri, perché sono stati letteralmente uccisi, dalla dittatura. Noi siamo cresciuti coi nonni, e i nonni si stanno a sentire, si parla con loro, ma non si discute. Io non voglio cambiare il loro punto di vista, e loro non vogliono capire cosa faccio. In questo momento sono loro a decidere cosa si fa nel teatro ufficiale, e noi abbiamo cercato e trovato quello che ci piace all'estero²³⁷.

Il senso di disagio, inteso come distacco da una tradizione in cui non ci si riconosce più, è avvertibile nel teatro di Rafael Spregelburd. Nato a Buenos Aires nel 1970, Spregelburd è uomo di teatro nel vero senso della parola, poiché egli è attore, regista, drammaturgo e anche traduttore. Teatro e vita sono strettamente legati in Spregelburd. Non solo perché il teatro occupa gran parte dei suoi programmi lavorativi, ma per una ragione antropologica ed estetica: “Mi interessa la vita. Se il teatro riesce a parlare della vita, di quelli che sono i corpi vivi, della geometria dei corpi vivi e non di quelli astratti, allora sì, il teatro mi comincia a interessare.”²³⁸ Ovviamente non si sta parlando di un teatro in tutto e per tutto fedele alla vita.

La prima regola del mio teatro è: quello che state per vedere è menzogna. poi tutto ciò che viene mostrato comincia a operare come una realtà aggregata alla realtà, non come mero commento alla realtà, che è ciò che normalmente succede con quello che è mal definito, secondo me, “teatro politico”. In Argentina ce n'è una grandissima tradizione: opere che affrontano tematiche molto importanti, la dittatura militare, i *desaparecidos*; ma i loro procedimenti sono assolutamente sudditi di quelle realtà che pretendono di combattere, quindi continuano ad essere prodotti prigionieri dello stesso senso comune costruito dalla comunità. Il teatro deve infrangere questo senso comune, deve aprirlo, per vedere cosa c'è dentro e dietro. Questo, per me, è il vero teatro politico, un teatro di procedimenti, dimostrativo della natura menzognera di quella che chiamiamo realtà²³⁹.

Ed ecco allora, che il teatro penetra nel contemporaneo; inteso non come la scelta di ambientare le proprie commedie nel contesto storico odierno, bensì l'usare il mezzo teatrale come dialogo; sfruttare i suoi codici per una riflessione e un confronto sul mondo. Teatro come sinonimo di esperienza, evento a cui bisogna assistere per partecipare al dialogo.

Non intrattengo quasi nessun rapporto con il passato teatrale [...] La mia unica relazione con questa professione è il dialogo che stabilisco con le opere dei miei contemporanei, il teatro della mia epoca, le cose che posso vedere, confrontare e dibattere. Il teatro non è letteratura: bisogna assistervi. Leggerlo è un'esperienza parallela, non specificamente teatrale²⁴⁰.

²³⁷ R. Spregelburd in G. Capitta, *Il senso non comune della vita* cit.

²³⁸ R. Spregelburd in M. Cherubini, *Il teatro mi interessa se riesce a parlare della vita*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p.32.

²³⁹ Ivi, p. 30.

²⁴⁰ R. Spregelburd in S. Petrigiani, *Peccato di modestia*, «Il foglio», 25 giugno 2011.

Non è un caso che, forse, che la maggior parte delle sue *pièces* abbiano una durata molto lunga, quasi a sottolineare la complessità della vita, dove, in linea di massima, nulla accade in un attimo.

[...] sono un autore che ama coltivare la complessità e nella complessità niente è semplice. L'evidenza non appare tale, ma avvolta in vari strati di tessitura apparentemente inservibili. Per ottenere l'illusione della complessità (non della complicazione che è un'altra cosa) le opere hanno bisogno di tempo, di una grande quantità di dati, di situazioni sovrapposte, ricche di problematicità²⁴¹.

Questa “tendenza a mescolare stili, umori, generi letterari, intrecciando storie che apparentemente non hanno nulla a che fare tra loro”²⁴² si ripercuote anche sul senso generale della trama. Quest'ultima, infatti, non è mai esplicita, al contrario si inserisce in un'ottica di frammentarietà e complessità, che spetta proprio allo spettatore mettere insieme, ovviamente seguendo ciascuno la propria sensibilità: “Il compito vero che si può dare ad un drammaturgo è la moltiplicazione del senso: fare che la mente dello spettatore, tra quello che capisce e quello che resta per lui un mistero, produca un senso ulteriore. A dispetto delle sue aspettative o dei suoi desideri.”²⁴³ Il metodo che mette in mostra, come lo chiama l'autore, l'infinito dettaglio.

Quando creo una scena in cui deve succedere qualcosa, per esempio un personaggio deve comunicare una notizia difficile ad un altro, non scrivo mai *la scena*, ma scrivo intorno *alla scena*. Per me la scena è ciò che si costituisce nella testa dello spettatore, proprio perché io non la dichiaro in maniera semplice, non la metto in primo piano. L'infinito dettaglio è ciò che fa in modo che lo spettatore non riesca a rendersi conto di ciò che l'autore gli vuole indicare come la cosa più importante, in questo modo lo obbliga a pensare e a seguire tutto il tempo con moltissima attenzione, per capire cosa stia succedendo. Quello che sta succedendo non è complicato, non è difficile in sé, ma i personaggi, come noi nella nostra vita quotidiana, non possono rendersi conto di tutto ciò che succede²⁴⁴.

Complessità che si ripercuote nei suoi personaggi, caratterizzati da personalità multiple o instabili. Questo non è dovuto solo a forme puramente drammaturgiche, che necessitano che il personaggio compia un percorso all'interno della storia (sia per coerenza con quanto accade, sia per renderlo “interessante”), ma anche a una questione antropologica sia dell'attore che dell'essere umano.

[...] il personaggio – dice – è un'istituzione che ha attraversato significative mutazioni nella lunga storia dell'arte teatrale. La sua irruzione come asse portante di tutto il racconto teatrale forse ha avuto a che fare con l'apparizione della psicanalisi in quanto scienza più o meno esatta. [...] Credo in attori che incarnino situazioni, attori in grado di abitarle, queste situazioni, allo scopo di far funzionare il linguaggio ma con tutto lo spaesamento che sempre sperimenta l'essere umano. Insomma non mi interessa il personaggio come ‘personalità’, come attrezzo limitato di un sistema ‘che somigli alla realtà’. I personaggi, per meglio dire gli attori, sono forze poetiche; funzionano come il colore rispetto all'arte plastica, come il silenzio e il contrasto rispetto alla musica. Del resto l'identità delle persone non è fissa. [...] Evito di farne degli archetipi. Devono essere una scatola

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² R. Palazzi, *Tizi capitali*, «Linus», settembre 2011.

²⁴³ R. Spregelburd in G. Capitta, *Il senso non comune della vita* cit.

²⁴⁴ R. Spregelburd in M. Cherubini, *Il teatro mi interessa se riesce a parlare della vita*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., pp. 35-36.

delle sorprese permanente per gli spettatori, proprio perché così sono le persone: caotiche, instabili, imprevedibili, passionali²⁴⁵.

In questo modo il teatro di Spregelburd concepisce attori che recitano più personaggi e azioni che si svolgono contemporaneamente sulla scena. Il dettaglio, la complessità, la frammentarietà sono presentati sulla scena, in uno scambio che diventa dialogo con l'epoca contemporanea. Un dialogo che ne sancisce la crisi. Quest'ultima non è espressa solo attraverso l'abbandono di forme teatrali tradizionali o dalla contaminazione di forme artistiche extrateatrali (come possono essere il cinema o la televisione). È attraverso il linguaggio che la crisi si manifesta. Un linguaggio ordinato e ben costruito, ma che smaschera se stesso e la sua capacità di cogliere il "senso" che sta dietro alle cose. E il cerchio si allarga in ampiezza, cogliendo le fragilità dell'ordine sociale e politico, rivelando "che ciò che noi chiamiamo "realtà" è solo una costruzione del potere di turno."²⁴⁶

Spregelburd, nelle sue opere, realizza la dissoluzione in chiave satirica di qualsiasi discorso sociale e politico, senza contrapporvi la costruzione di personaggi positivi, che si oppongano a questa dissoluzione o che ne suggeriscano una possibile soluzione: si tratta della costruzione di un'utopia negativa assoluta, un attacco massiccio che non salva niente e nessuno, nemmeno se stesso [...] il suo teatro non si ferma alla distruzione, ma l'utopia negativa che costruisce è potente nell'atto dello smascheramento assoluto dei meccanismi sociali e politici²⁴⁷.

Eppure Spregelburd ha fornito la risposta per superare la crisi, e questa risiede proprio nello spettatore, che deve rendersi conto della "sua intrinseca capacità, troppo spesso dimenticata o disabilitata, a immaginare un ordine diverso."²⁴⁸ Il suo invito allo spettatore è di non fermarsi alla pura comprensione del significato o dei significati della sua opera, ma di andare più a fondo.

In teatro c'è qualcosa di molto importante che noi non vediamo, che non è rappresentabile in scena, ma che è molto di più di quello che vediamo; e non è il significato, perché quello lo vediamo e lo capiamo, ma il «senso» che sta dietro²⁴⁹.

Tuttavia, in Spregelburd, non si avverte la disperazione di chi sta vedendo il mondo sgretolarsi sotto i suoi piedi, ma, come afferma Luca Ronconi, si intuisce "un atteggiamento [...] ludico"²⁵⁰: una "lama satirica"²⁵¹ che si percepisce in una commedia dagli avvenimenti surreali.

Lucido [...] (è) provocatoriamente costruito su una serie di continui passaggi fra sogno e realtà, fra delle stralunate immagini di vita familiare e degli scorci visionari ambientati in un dissennato ristorante dove i clienti devono cucinarsi da soli i propri cibi. Fra surreali ricette di cucina e insensate dissertazioni psicanalitiche, c'è un ragazzo che, su indicazione del medico, si veste da

²⁴⁵ R. Spregelburd in S. Pettrignani, *Peccato di modestia* cit.

²⁴⁶ R. Spregelburd in A. Bandettini, *L'argentino che è già il nuovo*, in «Il venerdì», 27 maggio 2011.

²⁴⁷ M. Cherubini., *Rafael Spregelburd: la pornografia delle idee emozionanti*, introduzione a R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 11.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ R. Spregelburd in G. Capitta, *Il senso non comune della vita* cit.

²⁵⁰ L. Ronconi in S. Pettrignani, *Peccato di modestia* cit.

²⁵¹ M. Cherubini., *Rafael Spregelburd: la pornografia delle idee emozionanti*, introduzione a R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I cit., p. 11.

donna, o per meglio dire si mette letteralmente nei panni della propria madre, e ci sono le avvisaglie di misteriose presenze extraterrestri²⁵².

Per la sua scrittura, Spregelburd è stato associato a Pinter, “forse per via di quei testi che sottraggono il teatro a ogni rassicurante convenzione, forse per la sua visione radicale dell’uomo e della società contemporanea.”²⁵³ Ma l’autore argentino ha in primo luogo liquidato la faccenda in quanto egli è il suo traduttore in Argentina, per poi ammettere:

Ci deve essere naturalmente anche qualche ragione più profonda per un paragone del genere. Per esempio: tanto nell’opera del grande autore inglese come nella mia si trova un uso ossessivo del linguaggio come creatore di realtà, segno delle dinamiche di potere, conseguenza dell’immaginazione. Effettivamente mi identifico con questo aspetto politico del testo in Pinter: non ci accomunano i temi, ma il modo in cui i temi denunciano che la realtà intera è costruzione di linguaggi. Da cui consegue che il potere deriva dall’uso pubblico dei significati e delle immagini. Forse la battuta corretta sarebbe che ‘Spregelburd è una specie di Pinter tropicale’. Nei miei testi le parole e le situazioni si moltiplicano come in una giungla. Laddove Pinter scrive ‘pausa’ o ‘silenzio’ io metto ‘vocio’ e ‘rumori vari’²⁵⁴.

Luca Ronconi non condivide in pieno questo accostamento, in quanto “Pinter si rivolge a un pubblico che riconosce i codici tradizionali del teatro, Spregelburd li sovverte come autore di un’epoca in cui i vecchi riferimenti sono saltati e la realtà è insieme globalizzata e frammentaria come mai prima [...]”²⁵⁵. Allora cosa ha spinto Luca Ronconi ad approfondire un autore come Spregelburd? E cosa lega, soprattutto, queste due personalità del mondo del teatro? Probabilmente, l’interesse per la struttura e la formazione di un’opera drammaturgica:

[...] in ogni mia opera teatrale cerco di trovare un *processo* diverso, un procedimento dove le regole del gioco non siano quelle prestabilite. Non è tanto importante il tema di un testo, quanto il processo di scrittura²⁵⁶.

-Quali sono i libri che hanno colpito di più la tua immaginazione?

-Il *Guglielmo Meister* più di tutto. Mi ha fatto una grandissima 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 narrativo. Il modo in cui l’opera si forma, da dove viene fuori, i suoi rapporti culturali con l’ambiente da cui nasce²⁵⁷.

3.1. L’Eptologia di Hieronymus Bosch: il concepimento

Penso che il teatro non possa emanciparsi mai dalla morale, anche quando si ponga come amorale, non immorale, ma amorale, perché non prende una posizione, perché assume diversi punti di vista

²⁵² R. Palazzi, *Tizi capitali* cit.

²⁵³ R. Spregelburd in A. Bandettini, *L’argentino che è già il nuovo* cit.

²⁵⁴ R. Spregelburd in S. Petrignani, *Peccato di modestia* cit.

²⁵⁵ L. Ronconi in S. Petrignani, *Peccato di modestia* cit.

²⁵⁶ R. Spregelburd in G. Capitta, *Il senso non comune della vita* cit.

²⁵⁷ L. Ronconi in D. Maraini (a cura di), *Un autoritratto*, in F. Quadri, *Il rito perduto: Luca Ronconi* cit., p.270.

allo stesso tempo. Pare proprio che il suo tema sia sempre l'umano e naturalmente nell'ambito umano la morale ha un enorme peso. Quali sono quelle convenzioni che generano un sistema di valori che si fa sì che in un determinato contesto dei personaggi siano visti positivamente o negativamente da uno spettatore cosciente che li giudica e li critica? A me interessava molto il tema della morale, e il perché il teatro abbia spesso semplificato eccessivamente il tema della morale, creando personaggi buoni o cattivi. [...] Ciò che mi interessava di più, al principio, era creare una nuova cartografia della morale. Per questo ho preso come punto di partenza Bosch²⁵⁸.

La riflessione sul concetto della "morale" ha spinto Spregelburd a scrivere questa *Eptalogia*, basata sui peccati dell'età contemporanea. Non è un caso che l'autore abbia trovato in Bosch l'ispirazione per tale progetto, sia per questioni tematiche che formali. Da un punto di vista formale, la tavola *I sette peccati capitali* si differenzia da altre opere "tradizionali" per via della sua particolare fruizione.

[...] questo dipinto pare rimandare a un antico modello: quello dello spettatore "attivo". Occorre compiere un piccolo sforzo (ovvero girare intorno al quadro) per poter ammirare la riproduzione di ciascun peccato dal corretto punto di vista. È una fatica simbolica ma enorme al tempo stesso: imporre all'osservatore di abbandonare una posizione confortevole, sicura e tranquilla, per intraprendere un insolito percorso circolare. [...] Le sette opere dell' *Eptalogia* [...] al pari di quell'antico quadro, non si possono cogliere con chiarezza se lo spettatore non lascia da parte – mentre dura l'illusione teatrale – le proprie convinzioni²⁵⁹.

Le sette scene rappresentate in Bosch possono essere interpretate come delle scene teatrali o dei *frames* cinematografici. Ognuna di esse ha un significato compiuto, ma è legata al senso generale dell'opera. Lo spettatore, muovendosi intorno alla tavola, "assiste" allo svolgersi della trama, dove quanto ha appena visto si collega alla visione successiva. Ovviamente tutto ciò non avviene da una posizione privilegiata, ma obbliga lo spettatore ad "attivarsi" (fisicamente nel senso dell'opera pittorica, intellettualmente a teatro) per poter "ricostruire" l'intero senso dell'opera.

Per quanto riguarda le tematiche, l'accostamento è abbastanza chiaro: nella sua tavola, Bosch mostra le dissoluzioni dell'uomo del suo tempo, causate dalla deviazione dalla morale cattolica, che spinge appunto a lasciarsi "sedurre" dai sette peccati.

[...] il mondo che aveva conosciuto, il mondo medievale, gli si stava sgretolando davanti agli occhi. Il futuro era incerto. La legge su cui si fonda il suo sistema (l'idea che ci sia un solo Dio e che sia "il percorso più breve fra un uomo e l'altro") stava andando in frantumi, in conseguenza delle riforme sociali – e anche linguistiche – seguite dallo scisma protestante, alla scoperta delle Americhe, dove uomini con una cultura bizzarra risultavano possedere anime capaci di ospitare diverse divinità. Bosch costituisce un'eccezione: nessuno né prima né dopo di lui, riuscirà a esprimere questa profonda cesura tra due mondi, tra due epoche: l'una agonizzante (il Medioevo), l'altra incerta e nefasta (il Futuro)²⁶⁰.

Ai giorni nostri, anche Spregelburd condivide lo stesso spirito del pittore fiammingo; come lui, l'autore è consapevole che il mondo che oggi chiamiamo "moderno" non è che

²⁵⁸ R. Spregelburd in M. Cherubini, *Il teatro mi interessa se riesce a parlare della vita*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 29.

²⁵⁹ R. Spregelburd, *Il teatro è un avvenimento tra contemporanei* in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 19.

²⁶⁰ Ivi, p. 20.

“un sistema che noi seguiamo credendo – vuoi per fede, per forza, per paura o per abitudine – che esso sia il “nostro” sistema”²⁶¹.

Perché in Bosch la rappresentazione dell’Eden è terrificante quanto quella dell’Inferno? Perché nella sua epoca il patto intorno a ciò che era bello, simmetrico, ordinato, comprensibile, si era rotto per sempre. Allo stesso modo, una linea che sembra unire Auschwitz ad Hiroshima viene a mettere fine all’ultimo dei sistemi chiusi che abbiamo potuto fiutare: la modernità. Ma ci sono notizie peggiori: la post-modernità non esiste. È solo l’agonia dell’ordine moderno. E non c’è «un» sistema che funzioni per tutti. Le illusioni predominanti in altri sistemi passati («Dio») in quel caso; la «libertà», in quest’altro hanno perso il loro splendore, e adesso ognuno di noi sottolinea il proprio malessere, rivolto al grande mistero che ci logora nel suo vortice di domande²⁶².

C’è da sottolineare il fatto che in Bosch viene fornita una risposta alla crisi. Questa risposta è Dio, la fede in una morale superiore che giudica quella terrena, dilaniata dal peccato e dall’avidità. La figura di Cristo al centro e il tondo con il paradiso sono un tentativo per sfuggire alla crisi del tempo, abbracciando una tradizione rassicurante. Ma in Spregelburd la morale non è legata al concetto di religione. La sua opera si pone in un’ottica antropologica e sociale. Ma a differenza del pittore fiammingo, l’autore non riesce a scorgere un “centro” sul quale indirizzare i cardini del mondo moderno.

Nell’*Eptalogia* tutte le mie sicurezze esplodono. Lungi dal riflettere l’angustia dell’uomo medievale, la mia scomoda opera intende farsi testimonianza della caduta di un altro Ordine – il Moderno, un ordine che riteniamo nostro – formulando le domande che accompagnano la nostra confusione: dove si colloca la deviazione se non esiste un centro? È possibile la trasgressione se non c’è una legge su cui si fonda una morale?²⁶³

Le questioni di Spregelburd mettono in crisi i concetti di “convenzione” e “istituzione”. Concetti che Bosch sembrava aver chiari (non a caso raffigura ogni scena associata ad un determinato peccato), ma che Spregelburd spoglia della loro “autorità”. La stessa concezione del “peccato” appare sinonimo della crisi di modelli di riferimento (“Chi stabilisce il limite per cui il risparmio diventa avarizia, il piacere sessuale lussuria?”²⁶⁴). In questo modo, il peccato è visto come qualcosa di puramente umano (e non frutto di una legge divina piovuta dal cielo); inoltre questo mostra il suo lato più oscuro, suscettibile alla “morale” dei tempi:

[...] il peccato (come istituzione) rivela le sue due condizioni più sospette: la condizione di esagerazione e quella di convenzione. Un patto intorno al quale il Bene e il Male si spartiscono il campo. E chi tratterà queste linee starà al centro del potere²⁶⁵.

Questa assenza nel dare una definizione certa ai fenomeni è la causa principale della crisi moderna secondo Spregelburd. L’incapacità di definire un sistema di valori pone la vita in una concezione “umana”, dove la morale (o un sistema di riferimento ricorrente) è impotente nel fornire i limiti entro cui circoscrivere il Bene e il Male. Ed è così che, creazioni eccelse della mente umana, come la morale e il linguaggio, si sgretolano sotto i

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² R. Spregelburd in A. Bandettini, *L’argentino che è già il nuovo* cit.

²⁶³ R. Spregelburd, *Il teatro è un avvenimento tra contemporanei* in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 21.

²⁶⁴ R. Spregelburd in A. Bandettini, *L’argentino che è già il nuovo* cit.

²⁶⁵ *Ibidem*.

colpi della “modernità”. Questo è il divario netto con Bosch e che l’autore argentino spiega con questo esempio.

Prendiamo la Superbia del dipinto di Bosch: vedo una lucertola, in piedi, con una cuffia di pizzo, che si affaccia da dietro un armadio per sostenere uno specchio di fronte a una donna che si compiace di contemplarvi il proprio viso, per quanto l’immagine rimandata dallo specchio non coincida con il punto di vista della donna, ma si volga verso una mela che qualcuno ha dimenticato nel vano di una finestra con inferriate. Ovvio che questa “rappresentazione” risulti facile. Vorrebbe dire: so organizzare quel che DEBBO vedere perché in basso Bosch ha scritto “Superbia”. Quindi “vedo” quanto di più simile a quel che già so. Consideriamo invece quest’altro esempio: un personaggio che indossa una tunica marrone ha la testa incastrata in un comodino a tre piedi, la mano destra poggiata sul cuore, la sinistra (nascosta) pare reggere una spada; in terra, accanto all’uomo, zoccoli cinesi bianchi, con tacchi appuntiti, sparsi sul prato. Questa è l’“Ira”. Dov’è andato a parare il dizionario che spiega i termini di questa raffigurazione morale? Qual è il soggetto della narrazione? Ho scritto le mie opere come se io stesso avessi smarrito il dizionario della modernità. Così si produce per me il fenomeno cercato: lo straniamento. Sono sette forme di deviazione, di alcune deviazioni, quindi di alcune leggi²⁶⁶.

Da qui è nata la concezione dei moderni vizi capitali. Ma a differenza del suo ispiratore, Spregelburd non intende porre un giudizio, ma solo affermare che “il mondo è strano”²⁶⁷. Come Bosch aveva rappresentato la dissoluzione dell’uomo nel suo aspetto quotidiano, anche Spregelburd rifiuta ogni concezione astratta e crea dei mondi che espongono le dinamiche della vita.

[...] [Spregelburd nutre] l’ossessione per la creazione di opere viventi, di tessuti organici, di creature identiche soltanto a loro stesse e per questo definibili quali organismi vivi. Sono creature che raccontano la vita nella sua estrema complessità, arrogandosi il diritto di prescindere dalle regole stabilite di rappresentazione, racconto, costruzione dei personaggi e rappresentabilità²⁶⁸.

Così Spregelburd concepisce i sette peccati capitali dell’era moderna. Ognuno di essi ha “una corrispondenza interna, spesso lucida e ghignante”²⁶⁹, con quelli della tradizione.

“L’“Inappetenza” si burla della lussuria, “La stravaganza” esplora l’invidia, “La modestia” ribalta la superbia, “La stupidità” disintegra l’avarizia, “Il panico” emerge dall’accidia, “La paranoia” nasce dalla gola, “La cocciutaggine” è la deriva attuale dell’ira²⁷⁰.

Come invece l’opera del pittore fiammingo, questa *Eptalogia* non ha un “centro” o un punto di riferimento dal quale poter partire. Ognuna di queste è indipendente in questa “cartografia” della morale²⁷¹, ma al tempo stesso è collegata alle altre tramite “sottili

²⁶⁶ R. Spregelburd, *Il teatro è un avvenimento tra contemporanei* in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 22.

²⁶⁷ R. Spregelburd in A. Bandettini, *L’argentino che è già il nuovo* cit.

²⁶⁸ M. Cherubini., *Rafaël Spregelburd: la pornografia delle idee emozionanti*, introduzione a R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 8.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ S. Petrigiani, *Peccato di modestia* cit.

²⁷¹ R. Spregelburd, *Il teatro è un avvenimento tra contemporanei* in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 21.

richiami intertestuali perché ciò che è orpello e puro gusto per il dettaglio in una, si ritrova in un'altra come centro e sostanza.”²⁷²

Mi pongo l'incompletezza come orizzonte. Un sistema di opere che si danno voce e si richiamano, un ordine che si riferisce a se stesso tramite un'intricata rete di grammatiche e riferimenti incrociati, nascosti sotto la pelle del linguaggio²⁷³.

Il progetto dell'*Eptalogia* ha preso piede nel 1996. All'epoca Spregelburd intendeva scrivere sette testi teatrali di breve lunghezza. Le prime due opere sono *L'inappetenza* e *La stravaganza*. Il loro assetto ricorda quello degli atti unici e sono compatibili con l'idea originale di partenza. Ma con *La modestia* “il formato tracima dall'originale premessa di sintesi, mantenendo tuttavia alcuni elementi legati alla sua nascita e al suo patrono pittorico, nonché a quello scientifico: la teoria della complessità”²⁷⁴.

A lei [*La modestia*] sono da imputare tutte le colpe di quello che accade successivamente. Perciò è una delle mie preferite. Da lì in poi, in ciascuna delle opere della raccolta, si avrà una generosa profusione “boschiana” di mostri, piani, linee di fuga, travestimenti, porte che si chiudono e si aprono, e *trompe l'oeil* di vario genere²⁷⁵.

La stupidità, Il panico, La paranoia e La cocciutaggine completeranno l'*Eptalogia di Hieronymus Bosch*, dove l'influenza stilistica e culturale del pittore fiammingo si avverte in maniera emblematica.

Lo spirito di Hieronymus Bosch permea l'intero corpus di opere dell'*Eptalogia*: il dettaglio infinito, la mancanza di un centro, la passione per l'inganno ottico, la nostalgia per un ordine anteriore, assente. E l'idea del dizionario perduto, di un codice che potrebbe spiegare i segni, ma che non esiste più²⁷⁶.

3.3. I testi

L'equilibrio non è una delle mie virtù.
E tantomeno delle opere che state per leggere²⁷⁷.
(Rafael Spregelburd)

*L'inappetenza*²⁷⁸ è il primo testo dell'*Eptalogia*, composto per nove attori. È diviso in cinque scene, per una durata di circa venticinque minuti. Nonostante la breve durata, lo

²⁷² M. Cherubini., *Rafael Spregelburd: la pornografia delle idee emozionanti*, introduzione a R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 9.

²⁷³ R. Spregelburd, *Il teatro è un avvenimento tra contemporanei* in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 21.

²⁷⁴ M. Cherubini., *Rafael Spregelburd: la pornografia delle idee emozionanti*, introduzione a R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 8.

²⁷⁵ R. Spregelburd, *Il teatro è un avvenimento tra contemporanei* in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 23.

²⁷⁶ M. Cherubini., *Rafael Spregelburd: la pornografia delle idee emozionanti*, introduzione a R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 10.

²⁷⁷ R. Spregelburd, *Nota dell'autore all'Heptalogia di Hieronymus Bosch*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 15.

spettatore è spinto ad un intenso lavoro intellettuale per comprendere l'evolvere della storia. Infatti il testo "insiste sulla menzogna cui induce l'ambiguità teatrale: cos'è che viene erroneamente sottinteso dallo spettatore quando l'informazione che gli si porge è incompleta?"²⁷⁹ Fin dall'inizio assistiamo al dialogo di una coppia di sposi (la Signora Perrotta e il Marito) che riflettono sulla possibilità di avere un figlio. In realtà è la Signora Perrotta che si dimostra più entusiasta per la cosa, il Marito si limita ad assecondare le richieste della moglie (non è un caso forse che il personaggio della Signora Perrotta è sempre in scena, quasi a sottolineare la sua apparente "attività"). Nelle scene successive lo sviluppo della trama si fa sempre più enigmatico: dalla visita ad un ufficio, competente nel concedere "certe pratiche sessuali" ("«Voglio provare il sesso estremo, voglio che mi leghino al tavolo e mi mordano il sesso»"²⁸⁰) all'incontro con uno zingaro, che legge la mano della protagonista per predirle il futuro, nonostante sappia che siano tutte bugie ("«L'avverto che sono bugie»"²⁸¹). L'opera si conclude con la cena tra il Marito, la Signora Perrotta e Leila, una ragazza di vent'anni circa (probabilmente la figlia adottata). Quest'ultima ha deciso di partire volontaria in Bosnia, nonostante il parere contrario dei genitori; prima di andare via, decide di rimanere per la cena, ma al suono incessante del campanello che annuncia l'arrivo della pizza, nessuno si muove, mentre la Signora Perrotta dice: "«Chi va?»"²⁸²

[...] [Il testo] è giocato intorno al tema del desiderio di un figlio, a qualunque prezzo e forse anche solo perché ce l'hanno tutti, cui da contraltare il desiderio di cibo, continuamente represso²⁸³.

Ci troviamo di fronte a dei personaggi passivi, incapaci di compiere in pieno le proprie azioni. Tutto ciò risulta evidente nel loro rapporto con il cibo, che si mostra in maniera contraddittoria: affermano costantemente di essere affamati, ma restano impassibili di fronte all'arrivo della pizza del finale. Ma non mancano ulteriori riferimenti nel testo.

SIGNORA PERROTTA: Mi mangerei un chierichetto ripieno.

MARITO: Posso preparare degli spaghetti. O un altro po' di omelette

SIGNORA PERROTTA: No, lascia stare. Ho mangiato troppo.

MARITO: Anch'io.²⁸⁴

[...] La signora Perrotta maneggia un mandarino. Lo fa con molto impegno. Lo sbuccia con attenzione eppure lo fa male. Soffre un po'. Si schizza. Lo mette da parte.²⁸⁵

²⁷⁸ Prima rappresentazione assoluta: Amburgo, Deutsches Schauspielhaus, 6 marzo 2001 per la regia di Gabriella Bußacker. Prima rappresentazione italiana: Toscana, Supercinema, 8 ottobre 2009 per la regia di Manuela Cherubini.

²⁷⁹ M. Cherubini., *Rafael Spregelburd: la pornografia delle idee emozionanti*, introduzione a R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 9.

²⁸⁰ R. Spregelburd, *L'inappetenza*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p.26.

²⁸¹ Ivi, p. 28.

²⁸² Ivi, p. 33.

²⁸³ E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 27.

²⁸⁴ R. Spregelburd, *L'inappetenza*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p.24.

²⁸⁵ Ivi, p. 31.

È come se i personaggi fossero vittime delle convinzioni imposte dalla società, come l'aver dei figli («Una famiglia tipo sono due persone e due figli. Un uomo e una donna. una coppia e due figli»²⁸⁶) o l'appartenenza ad un determinato credo religioso. Ma nel momento in cui si deve compiere l'azione, ecco che arriva la paralisi, come se non comprendessero quello che stanno facendo. L'aspetto del cibo è quello più surreale, ma esistono altri riferimenti nel testo.

UNO ZINGARO: Sì. Carina. Leila sarà protestante. Aprirà un'agenzia di viaggi. Sarete molto felici insieme.

SIGNORA PERROTTA: Protestante?

UNO ZINGARO: Ora, solo perché è sua figlia, si dondola felice come un pendolo nella convinzione che uno stesso dio la unisce ai suoi genitori. Alla scuola superiore, un martedì venti, fra pochi anni, una professoressa con un nome spagnolo le parla di Lutero. Leila va ossessivamente al suo manuale di storia. Trova dati incompleti, sparsi, un compendio per studenti sulla Riforma. Un compendio impreciso. Senza dubbio, la febbre inizia quel martedì. Una sete di saper tutto la trascina a cercare maggiori informazioni. Studia tedesco con una borsa di studio che le procura lei e suo marito.

SIGNORA PERROTTA: Mio marito?

UNO ZINGARO: Sì. Legge direttamente dalle fonti. Si converte. Questo non la trasforma in un mostro, in nessuno modo. Le sue attività, i suoi affetti, i suoi gusti musicali, non ne vengono per niente influenzati. Ma abbraccia con convinzione la causa, e in questo trova la felicità.

SIGNORA PERROTTA: (*con le lacrime agli occhi*) Grazie.

UNO ZINGARO: L'ha presa male?

SIGNORA PERROTTA: Sapevo che erano bugie, ma quel che non sapevo era che me ne sarei resa conto tanto presto. Le regalo Leila.

UNO ZINGARO: La bambina?

SIGNORA PERROTTA: Se la prenda. Io non la voglio.²⁸⁷

Si avverte in questo frammento, l'eco del periodo storico in cui viveva Bosch; in questo caso la crisi di un modello di riferimento sicuro provoca l'abbandono e il rifiuto di certe azioni. A contatto con il "limite morale", il personaggio della signora Perrotta va in crisi, rifugiandosi nella "sua" concezione della morale. Ma come accennato in precedenza, in Spregelburd viene posta l'attenzione su chi decida i parametri di questi limiti, che distinguono il Bene dal Male. L'autore non sembra avere l'intenzione di stabilirlo (suggerendo quasi l'impossibilità di farlo). Tuttavia la "visione" del limite è quasi traumatica, come se i personaggi si accorgessero della fragilità sulla quale poggiano le fondamenta della società.

ROMITA: Andavo per strada e ho visto una cosa. Ve la racconto. Era un paralitico. Gli mancava una gamba. Era impossibile guardarlo negli occhi, vi giuro. E non potevo smettere di farlo. L'impressionante non era la mancanza della gamba in sé, la gamba mancante non brutta, ma il punto nel quale cominciava a mancare la gamba. Capite? Non la mancanza, il punto, il limite della mancanza. Il contorno²⁸⁸.

²⁸⁶ Ivi, p. 32.

²⁸⁷ Ivi, p. 28.

²⁸⁸ Ivi, p. 30.

Si avverte un clima di perenne abbandono nei personaggi, una incapacità nel compiere le azioni desiderate, e il quotidiano appare come una morsa dalla quale è impossibile liberarsi. Tra le parole scontate dei personaggi aleggia un senso di solitudine, scandito dalla “*litania ronzante*”²⁸⁹ di un televisore acceso (come nella prima scena).

SIGNORA PERROTTA: Va bene, più o meno, giusto per sapere. Già m’immagino a leggere le tue lettere dalla Serbia. Le tue lettere, che conservo amorosamente nella stessa scatola dove conservo il seno tatuato. Le lettere e il tuo piccolo seno, le cartoline della Jugoslavia, i roseti rasi al suolo. Durante la notte, rileggo ogni riga e mi emoziono come soltanto una madre può emozionarsi. Una madre che sta perdendo tutto. E dormo, col tuo seno e le tue lettere sotto al cuscino, e allora non mi sento tanto sola²⁹⁰.

L’assenza di riferimenti temporali e la descrizione essenziale dello spazio scenico non permettono di mettere a fuoco il quadro generale dell’azione. Le scene si susseguono come dei frammenti isolati, che non forniscono informazioni complete ma invitano il lettore a trovarli nelle scene successive. Alcune di esse sono contraddittorie (nella prima scena la moglie invita il marito a fare sport, ma nella successiva afferma che il marito ne pratica) e accentuano il tema dell’opera, come accennato in precedenza, basato sull’”ambiguità teatrale”. Per certi versi, l’autore sembra aver fornito “l’interpretazione” di una storia, che spetta appunto al lettore/spettatore ricostruire.

*La stravaganza*²⁹¹: piccolo atto unico per tre personaggi, interpretati da un’unica attrice. Una di loro compare in un televisore sulla scena.

La stravaganza è un melodramma dove tutti gli elementi che lo compongono, evidentemente menzognieri, vengono esposti con assoluta chiarezza, che non riesce a cancellare l’angoscia²⁹².

A differenza della precedente opera, la trama risulta essere più comprensibile. Ci troviamo di fronte a tre personaggi, tre sorelle “di cecoviana memoria”²⁹³: Maria Streghe, Maria Soccorso e Maria Ascella, quest’ultima non la vediamo mai in scena, ma solo tramite uno schermo televisivo posto in palcoscenico. Una di loro è stata adottata, in seguito alla morte di una delle tre figlie nate durante il parto. Il dolore fu così forte da parte dei genitori che sopperirono alla perdita con l’adozione di una bambina. Nessuno dei personaggi sa chi di loro sia quella adottata (a causa del silenzio volontario dei genitori), né tantomeno lo spettatore/lettore. Dopo parecchi anni, la madre soffre di una terribile malattia, che si trasmette geneticamente, e che colpirà, se non fermata in tempo, le sue due figlie legittime. I genitori hanno dimenticato chi sia tra di loro quella adottiva e, per una strana coincidenza, anche i registri dell’ospedale sono andati bruciati, per cui non c’è modo di ricostruire con certezza la verità. Ed ecco il filo conduttore dell’opera: i personaggi (in particolar modo Maria Streghe e Maria Soccorso) presentano ognuno la loro verità, ma

²⁸⁹ Ivi, p. 23.

²⁹⁰ Ivi, p. 33.

²⁹¹ Prima rappresentazione assoluta: Buenos Aires, Sala Babilonia, 20 giugno 1997 per la regia di Rubén Szuchmacher. Prima rappresentazione italiana: Roma (Festival Short Theatre), Teatro India, 10 settembre 2008 per la regia di Manuela Cherubini.

²⁹² M. Cherubini., *Rafael Spregelburd: la pornografia delle idee emozionanti*, introduzione a R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 9.

²⁹³ E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 27.

nessuno di loro può rispondere con sicurezza alla domanda di chi sia la figlia adottata. Tuttavia il senso di angoscia è presente nei personaggi, che evocano antichi rancori che segnano la spaccatura tra le tre sorelle.

MARIA SOCCORSO: [...] Allora, stammi bene a sentire, tesorino: digli a quel gran pezzo di merda figlio di puttana di ficcarsi le sue raccomandazioni endocrinologiche nel culo, nello stesso modo che gli avevo già suggerito di fare, quando è comparso quel pomeriggio dopo la scuola, mi ha preso in disparte, dove nessuno poteva vederlo e m'ha detto, all'orecchio: "Sei tu, Soccorso, sei tu". Mi ricordo che voi mangiavate il gelato e io vi guardavo da lontano; eravate vestite allo stesso modo, il sole mi accecava e voi eravate due puntini identici che leccavano gelato, mentre a me si scioglieva lo zabaione sul vestitino. Per me potete morire, mamma, lui e voi altre²⁹⁴.

Successivamente è Maria Streghe a ritenere di essere la sorella adottata: costei afferma che le sono comparsi i sintomi della malattia, mentre è al telefono con Maria Soccorso. Nel contempo il televisore muto mostra l'immagine di Maria Ascella che si lascia andare a dissimulate "smorfie di dolore"²⁹⁵. Il senso di angoscia si avverte dal fatto che la donna ha già cominciato la chemioterapia, convinta di essere la figlia legittima.

MARIA STREGHE: (*ha in testa la cuffia da bagno, che lascia uscire alcune ciocche di capelli. Prende una sigaretta e aspetta*) Sono sola, l'ho sempre saputo. Le mie sorelle sì che sono state amate. Per questo si son potute permettere di essere autentiche. Ma io non ero come loro. Io no. Sono sempre stata un'imitazione di sorella. Una cosa che sarebbe anche potuta crescere in una scatola da scarpe, come un topo. Ho sperimentato sul mio corpo, come fossi una cavia. Dio mio, sono un ammasso di nicotina. Adesso mi lasceranno, moriranno, non so quanto tempo ci vorrà, papà, Armando, non lo sa. Mi riferisco al signor Lafárrega. La festa a casa mia era una bugia, era un'altra festa che avevo registrato. La chemioterapia era una bugia. Com'è una bugia che esista il basilisco, quella è mitologia, com'è una bugia che basti il suo sguardo per uccidere. E l'acetone non mi ha fatto niente²⁹⁶.

Il personaggio di Maria Ascella si differenzia dalle altre due sorelle. In primo luogo perché non è presente fisicamente sulla scena, ma comunica attraverso lo schermo televisivo. Curiosamente è il personaggio più influenzato dallo svilupparsi della storia, poiché la sua voce è sempre soggetta a modifiche: tra continui alti e bassi del volume del televisore, a momenti di completo silenzio. Ma questa non è l'unica ragione. Il personaggio si lascia andare ad una lunga lezione sulle proprietà linguistiche, suggerendo quasi l'interesse dell'autore, nell'affermare la fragilità e la labilità del linguaggio parlato e scritto. Un tema che ritornerà spesso nell'opera di Spregelburd.

MARIA ASCCELLA: (*nel televisore*) ... Quindi, comunque, la domanda corretta sarebbe: chi potrebbe fornirci un simile dizionario, un dizionario che spiegasse i simboli del mondo, le tracce che il mondo fornisce su tutte quelle cose che ci sono sconosciute? Abbiamo già spiegato in che modo non vi sia nessun legame logico, tanto meno naturale, fra il suono di una parola e il suo significato. Possiamo prendere la lettera "L" nelle parole che abbiano a che vedere con un "concetto L", per così dire? Esiste un'idea costantemente presente nelle parole con la "L"?²⁹⁷

²⁹⁴ R. Spregelburd, *La stravaganza*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., pp. 42-43.

²⁹⁵ Ivi, p. 44.

²⁹⁶ Ivi, p. 47.

²⁹⁷ Ivi, p. 40.

Una lezione che non manca di trasmettere un senso di angoscia, sia per la meccanicità con la quale viene impartita tale lezione (“«Due: allungo la punta della lingua verso gli alveoli del palato, dove mi appoggerò poi, per produrre il suono liquido»²⁹⁸, sia per alcuni tagli ristretti dell’immagine televisiva, che mostrano “la sua enorme bocca che occupa tutto lo schermo”²⁹⁹ o per la sofferenza muta che recita sotto gli occhi di Maria Streghe. Inoltre Maria Ascella racconta una storia parallela che evoca quella che i personaggi stanno vivendo: la storia di tre gemelle attrici che si recano per dare l’ultimo saluto al padre morente. Come i personaggi, anche loro hanno perso i contatti da parecchi anni e continueranno a farlo anche dopo la visita al padre. Ma prima decidono di tornare nuovamente insieme a recitare sulle tavole di un palcoscenico.

MARIA ASCELLA: [...] La parrucchiera prende le tinture. Osserva quelle tre anziane capigliature; osserva quei sorrisi innocenti nello specchio; osserva quei tratti incinesiti, induriti, placidi; osserva quelle signore, quasi senza denti, le stesse che dicono di essere state tanto uguali. Fra le mani tiene le tinture. Sceglie il nero, un nero opaco; dice fra sé, in russo: “Il nero è quello che copre meglio”, guarda fuori e comincia a piovere a dritto³⁰⁰.

Ed ecco il “nero” che unisce tutte e tre sorelle. Il senso di angoscia causato da una identità non chiarita e dal timore per un futuro oscuro e avvolto nella solitudine. Un’angoscia che la voce della madre prova ad abbattere nel finale, dove, ormai morente, rivolge l’ultimo saluto alle figlie.

VOCE: [...] Volevo dirvi addio. Dirvi, come già sapete, che vi ho sempre amate, con tutto il cuore. In tutti questi anni non sono riuscita a togliermi dalla testa la vostra immagine, le tre parti dell’immagine, identiche e...³⁰¹

Ma il senso di abbandono e di morte prosegue negli ultimi istante della scena, con il pianto di Maria Streghe, scandito dall’apparizione del televisore “con lo schermo vuoto, e un assordante rumore d’interferenza.”³⁰²

Per concludere, abbiamo visto come uno dei temi ricorrenti sia il senso di angoscia, ma è evidente che la stravaganza (che dà il titolo al testo) aleggia perennemente nei personaggi e nel corso della storia. Dai giudizi che le sorelle danno le une delle altre, e nella loro convinzione di aver sempre ragione, alla scelta dei genitori di adottare una terza figlia per sopperire alla morte di quella naturale, quasi per cancellare quanto fosse avvenuto. Lo stesso dicasi per il modo in cui i genitori hanno dimenticato chi fosse la figlia adottata. Ma manca il giudizio sui personaggi da parte dell’autore, poiché nessuno è in grado di stabilirne il limite.

*La stupidità*³⁰³: il testo prosegue la sperimentazione di un teatro dagli schemi sempre più complessi. Ventuno scene. Ventiquattro personaggi, divisi tra cinque attori.

²⁹⁸ Ivi, p. 43.

²⁹⁹ Ivi, p. 40.

³⁰⁰ Ivi, p. 46.

³⁰¹ Ivi, p. 48.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ Prima rappresentazione assoluta: Buenos Aires, “El Portón de Sánchez”, 17 agosto 2003 per la regia di Rafael Spregelburd.

Non solo. In alcuni frangenti, le scene si svolgono contemporaneamente sulla scena, enfatizzando la simultaneità della vita (nelle scene sedici e diciassette si ode lo scontro di un'automobile con un oggetto); senza dimenticare il richiamo ad un'altra forma artistica come il cinema: “*Road movie* teatrale, tra formule matematiche e scommesse, è un delirio interpretativo sulla casualità (e il fallimento) in un'epoca, purtroppo, inequivocabilmente stupida.”³⁰⁴ Un “delirio” che è ben evidente nella trama, che comprende cinque vicende: due malviventi cercano di vendere un quadro, che lentamente si sta deteriorando sempre più; un matematico scopre una pericolosissima formula matematica che può causare la fine del mondo; un gruppo di persone escogita nuovi metodi per far soldi a Las Vegas; una donna disabile viene accudita dal fratello, ma il loro rapporto appare conflittuale; due poliziotti sono coinvolti in una storia di amicizia e tradimento dai connotati molto intensi. Una trama molto complessa e articolata, che diventa “delirante” nel momento in cui certe scene si svolgono in simultanea, come accennato in precedenza. Tutto ciò si allaccia ad una “teoria della complessità” che Spregelburd espone così, basandosi sugli scritti di Benoît Mandelbrot.

[Mandelbrot] Scopri che la maggior parte delle formule derivate dalla fisica newtoniana sono riduzioniste, suppongono che il mondo possa esprimersi in variabili numeriche, che interpretano il mondo come fosse un orologio, del quale si può analizzare il funzionamento in ogni singola parte. Ma tutte le regole riduzioniste, che cercano di spiegare la vita in termini di semplificazioni e stabilizzazioni, trascurano la collisione fra i diversi sistemi. La teoria della complessità si basa proprio su questo: sulle relazioni che ogni sistema intrattiene con gli altri sistemi³⁰⁵.

Per fare un esempio basti pensare alla scena in cui avviene uno scambio di cassette. La registrazione audio da parte di Finnegan (il matematico che avrebbe scoperto questa “formula apocalittica”) viene scambiata con la cassetta di Carola, la “star” che due mafiosi siciliani (che si esprimono proprio nel loro dialetto) vorrebbero far sfondare nel mondo dello spettacolo. La registrazione con la “formula apocalittica” viene ascoltata da Ivy, una donna disabile sulla sedia a rotelle che “non sappiamo se è in grado di parlare, se pensa, se capisce.”³⁰⁶ La situazione dello scambio riflette perfettamente il titolo che dà il nome all'opera. Come la vicenda dei due mercanti d'arte, che devono vendere al mercato nero un quadro destinato a scomparire dal suo supporto, per la precarietà dei materiali. Il quadro è opera di un gruppo artistico chiamato “neomoderni” che uno degli stessi acquirenti non esista a definire “degli stupidi”³⁰⁷. “Una schifezza che non si vede quasi più”³⁰⁸ ma che in molti sono interessati a comprare, e che spinge anche un'altra acquirente (Flo Cohen) a mentire sulla sua autenticità, per poi tradirsi in vista della minaccia di bruciare il quadro.

Inoltre queste storie hanno un altro punto in comune: ovvero il denaro. Quest'ultimo assume il ruolo di uno “spirito guida”³⁰⁹, di un vizio, di un “peccato”. Nella

³⁰⁴ E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 27.

³⁰⁵ R. Spregelburd in M. Cherubini, *Il teatro mi interessa se riesce a parlare della vita*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., pp. 33-34.

³⁰⁶ R. Spregelburd, *La stupidità*, in R. Spregelburd, *Eptologia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 101.

³⁰⁷ Ivi, p. 138.

³⁰⁸ Ivi, p. 157.

³⁰⁹ M. Cherubini., *Rafael Spregelburd: la pornografia delle idee emozionanti*, introduzione a R. Spregelburd, *Eptologia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 9.

storia dei mercanti d'arte il tema è chiarissimo: il proprietario del quadro (un certo Mr. Arlington) ha già truffato l'assicurazione, inscenando il furto del quadro. Ma per risolvere dei debiti dovuti alla bancarotta, decide di vendere il quadro al mercato nero, per sfruttarne ancora di più il valore. Un altro esempio è quello di Veronica, una giornalista che gonfia il prezzo della cassetta di Finnegan (il matematico) per incassare la sua parte da spartire con i presenti, ai danni della rivista che sta fornendo i soldi per comprarla. Una cosa che desta lo scalpore addirittura di uno dei mafiosi: "Nusacciu, nu mmi pari bonu. Stamu rubbannu a dei pureddi"³¹⁰. In questo modo il denaro si fa "illusione di progresso"³¹¹. Eppure si avverte la presenza di una voce fuori dal coro, che rivendica la superiorità del gusto e del giudizio, contro il fascino esercitato dal denaro.

MR. BANCROFT: [...] Credete che, solo perché posso pagare tutto quello che voglio, non so rendermi conto se il quadro mi piace o no? [...] Voi volete decidere se il quadro è bello? Vi sbagliate. State a sentire: ho i migliori cavalli da corsa. Ci faccio soldi nei miei momenti liberi. Tanti soldi, tanti momenti liberi. Però, quando arrivo a casa, la cosa che mi rende più felice è un paio di pantofole che mi ha comprato la mia cameriera. È così: delle miserabili pantofole. Mi piace vederle, mi fanno stare bene, e non valgono niente. [...]³¹²

Non mancano in questo testo delle riflessioni, da parte dell'autore, sul linguaggio. Dal dialetto stretto dei mafiosi siciliani alla numerazione "bizzarra" della lingua francese.

ZIELINSKY: Novanta è "quattro volte venti e dieci". E novantacinque, per esempio, sarebbe "quattro volte venti e quindici". Cento ritorna a essere "cento".

WILCOX: Com'è?

ZIELINSKY: Quatre-vingt-dix, quatre-vingt-quinze. Che numero ti piacerebbe sentire?

WILCOX: E... tra l'ottanta e il cento, che sono le velocità massime più comuni. Ti dà fastidio se ti faccio queste domande?

ZIELINSKY: No. "Vous avez dépassé la limite de vitesse du comté: quatre-vingt à l'heure".

WILCOX: È terribile. Suona... non so come... come un'altra cosa. Come un film porno.

ZIELINSKY: Non fare lo stupido. È francese del Canada.³¹³

Per concludere con il tentativo inutile di Ivy nel comunicare, tramite il linguaggio dei segni, la presenza della cassetta di Finnegan. Tra incomprensioni ed errori di comunicazione, Ivy è destinata a rimanere incompresa, anzi addirittura sbeffeggiata dalla sua incapacità di adottare un linguaggio convenzionale: "«Non è chiara nel parlare, poveretta. Parla di una cassetta. È una ritardata. È pazza.»"³¹⁴

IVY: (*a segni: è quello della cassetta. La fine del mondo era sul nastro, cercate l'uomo che ha inciso la cassetta. Lui lo sa*)

ZIELINSKY: Guardate. Sembra che sappia leggere, ha letto l'articolo sul giornale. Poveretta, mi fa una pena... Scrivono quelle cose e chi è debole si spaventa.³¹⁵

³¹⁰ "Non lo so. Non mi sembra una bella cosa. Stiamo rubando a della povera gente." R. Spregelburd, *La stupidità*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 168.

³¹¹ M. Cherubini., *Rafael Spregelburd: la pornografia delle idee emozionanti*, introduzione a R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 9.

³¹² R. Spregelburd, *La stupidità*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 127.

³¹³ Ivi, p. 106.

³¹⁴ Ivi, p. 202.

³¹⁵ *Ibidem*.

I tentativi di Ivy sono destinati a rimanere vani, e che si manifestano nella scena finale, quando la stessa Ivy tenta inutilmente di alzarsi in piedi dalla carrozzina, in cui è costretta a vivere la sua condizione di solitudine.

Il testo per via della simultaneità delle storie e della complessità degli intrecci è molto vicino al testo che lo ha preceduto, ovvero *La modestia* (che tratteremo in fondo al paragrafo). In un certo senso, *La stupidità* sembra esserne la legittima successione per lo meno tematica, per una battuta contenuta al suo interno, pronunciata da Finnegan.

FINNEGAN: Sono tempi di enorme stupidità.

Per questo non voglio pubblicare.

Sono tempi di enorme stupidità.

BRAD: Quando mai è stato diverso?

FINNEGAN: È stato diverso.

Ci sono stati tempi più... modesti.³¹⁶

*Il panico*³¹⁷: con un riferimento alla crisi argentina del 2001, questo testo espone il rapporto tra i vivi e i morti. Un rapporto che trova il punto di unione nella condivisione del panico.

I morti provano terrore, terrore per quel momento infausto di lucidità nel quale comprendono di essere morti, e che lo sono per sempre.

I vivi semplicemente hanno paura di tutto.

Tutto.

Senza priorità né certezze³¹⁸.

Il testo è composto da dodici scene e diciassette personaggi. A differenza dei due testi precedenti, la storia risulta essere di più facile lettura.

La storia di per sé appare semplice: una famiglia borghese che, alla morte del marito, deve cercare una chiave che apra la cassetta di sicurezza del defunto, ricerca resa vitale dal presagio della crisi imminente e del crollo delle banche. Sono i personaggi a rendere incredibile questa *pièce*. Una madre totalmente incapace di relazionarsi con i propri figli, ora troppo soffocante ora del tutto assente. Il marito defunto che in realtà è il figlio adottivo di questa e che, ovviamente, scardina i legami affettivi già precari. La figlia che sogna di fare la ballerina e partecipa alle prove di uno spettacolo completamente privo di senso, bonaria critica alla danza contemporanea; e il fratello, vittima delle due donne e sessualmente confuso, che cerca conferme in una medium che in realtà lo porterà a perdere totalmente la sua identità sessuale³¹⁹.

³¹⁶ Ivi, p. 114.

³¹⁷ Prima rappresentazione assoluta: Buenos Aires, sala "Del Otro Lado", 16 febbraio 2003 per la regia di Rafael Spregelburd.

³¹⁸ R. Spregelburd, nota introduttiva a *Il panico* in R. Spregelburd, *Il panico*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. II, Milano, Ubulibri, 2010, p. 10.

³¹⁹ A. Maggioni, *Il panico e la sua "chiave di lettura"*, in www.labalenabianca.com, 15 febbraio 2013.

La ricerca di denaro (un tema che allaccia l'opera alla precedente, ovvero *La stupidità*) abbraccia molti dei personaggi della storia. Ma se *La stupidità* affrontava il problema in maniera "antropologica", in questo caso il riferimento è chiaro: i difficili anni della crisi economica argentina.

[...] quella venditrice di case che implora le clienti di comprare, quella madre alla ricerca spasmodica della chiave della cassetta di sicurezza che ha lasciato il marito morto, quella furibonda amante, assassina suo malgrado, che ha perso tutto, la sensitiva che implora la sua modesta paga per parlare con i morti, lo psicoterapeuta che per sbarcare il lunario fa l'idraulico sono insieme segni tragici e grottescamente comici della miseria e dello smarrimento di tutta una società³²⁰.

Ma la crisi non investe solo il piano economico. È la crisi dell'essere umano, che dilaniato dal "panico" ha perso la capacità di riconoscere se stesso e appropriarsi di una identità, in cui i vivi e i morti "si sfiorano senza mai riconoscersi."³²¹

[La] Follia sembra dominare in questo mondo dove i morti sconsolatamente circolano tra i vivi, senza trovare i canali per parlar loro, per far sentire la propria presenza o per rimarcare la propria assenza. Tutto sta in quella chiave persa, che a un certo punto, nello smemoramento della festa, qualcuno trova e gli altri non riconoscono, e finisce nella spazzatura. La società dell'ansia ha interrotto le strade di qualsivoglia memoria: sotto i fiumi di parole non riesce a trovare quella giusta per capire dove è nascosta la porta (la chiave) per liberare dalla morte imminente. Solo l'inconsapevolezza, il caso, una specie di beffa, farà riuscire alla fine l'ermetico spettacolo di danza, come un viaggio nel libro egiziano dei defunti³²².

Elemento emblematico della distanza è una chiave (che è il motivo conduttore dell'intera storia). Una chiave dal valore pragmatico, ma anche simbolico.

«Un elemento reale e simbolico insieme. C'è la chiave del tesoro ma c'è anche quella misterica nel *Libro dei morti* degli antichi Egizi. Una chiave che impedisce a chi ha varcato la soglia di tornare in vita... Un sottofondo filosofico della *pièce*»³²³.

Una ricerca vana, che si esprime nel finale, con le questioni fondamentali del *Libro dei morti*, mentre il fantasma di Emilio si aggira per la stanza, spegnendo con un soffio la candela di Melina, e rendendo impossibile la comunicazione tra i due mondi, in un ambiente avvolto dall'oscurità.

VOCE DEL PADRE DI CECILIA ROVIRO (OFF): Ma mai la chiave, che nascose nel posto che non si può nominare in nessuna lingua. Gli uomini, da allora, lo cercarono ciecamente. Nominare quel posto significa aprirlo, perché i morti e i vivi facciano la pace.

Lo cercarono negli intervalli della musica.

Nei gesti fatti per niente.

Nel suono delle parole ammucciate.

Nelle rime.

Nella luce pomeridiana sui bagnanti.

³²⁰ M. Marino, *Il panico di Ronconi*, in www.doppiozero.com, 24 gennaio 2013.

³²¹ L. Ronconi in G. Manin, *Ronconi: metto in scena l'incertezza del futuro* cit.

³²² M. Marino, *Il panico di Ronconi* cit.

³²³ L. Ronconi in G. Manin, *Ronconi: metto in scena l'incertezza del futuro* cit.

Nel nero del carbone
Ormai migliaia di anni fa.
Adesso, ormai da migliaia di anni³²⁴.

Il tema di un linguaggio incompleto e oscuro ritorna anche in quest'opera. Collegato ai dettami del *Libro dei morti*, i personaggi cercano la chiave, ma in procinto di giungere alla risoluzione, ecco che la comunicazione si interrompe, incapaci di nominare il luogo dove essa sia.

JESSICA: La... il... Era qualcosa con la "c".

GUIDO: Ah, è il... la...

LOURDES: La... com'è? La... Ce l'ho sulla punta della lingua...³²⁵

La stessa cosa si verifica con il personaggio di Anabel, una ballerina che "si esprime in un linguaggio particolare, a volte errato, a volte inventato."³²⁶

Per la convivenza di personaggi vivi e di personaggi morti, il testo possiede un'atmosfera da film *horror* (non è un caso la presenza di una bambola dal nome Chucky, che evoca il film *La bambola assassina*³²⁷) Ma il tema che viene sottolineato con insistenza è la separazione tra questi due mondi: i personaggi sono uno di fronte all'altro, ma non si comprendono, e la presenza di alcune voci OFF sottolinea questa distanza. Una distanza che forse chiede solo di essere mantenuta tale.

SUSANA LASTRI: Io che colpa ne ho! I morti non sanno mentire. Il messaggio è chiaro, il morto dice che ha lasciato la chiave nel... nella...

JESSICA: Non hai sentito, disgraziata, sei insensibile al dolore altrui? Non puoi dire semplicemente: "Non c'è la chiave", "Dimenticatevi della chiave", "Seppellite i vostri morti?" Fino a quando ci vuoi martoriare! Uno a uno! [...]³²⁸

*La paranoia*³²⁹: uno dei testi più complessi ed elaborati dell'intera *Eptalogia*. È composto da sedici scene, dove cinque attori si dividono trentotto personaggi. Anche la tematica risulta essere tra le più interessanti e attuali; si riflette sul "potere" della televisione (in particolare della *fiction*), inserita in una trama dal sapore sicuramente "surreale".

La paranoia è ambientato in un futuro fantascientifico. Un gruppo di uomini ha una responsabilità grandissima verso il resto della popolazione: mantenere ottime relazioni con le intelligenze aliene che diversamente potrebbero distruggere la Terra. Ma gli uomini hanno dallo loro la "carta" di essere produttori di un genere dal quale gli alieni sono dipendenti: le *fiction*³³⁰.

³²⁴ R. Spregelburd, *Il panico*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol.II, cit., p. 66.

³²⁵ Ivi, p. 62.

³²⁶ Ivi, p. 20.

³²⁷ *La bambola assassina (Child's play)* diretto da Tom Holland, U.S.A., 1988.

³²⁸ R. Spregelburd, *Il panico*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. II, cit., p. 63.

³²⁹ Prima rappresentazione assoluta: Buenos Aires, Centro Cultural da la Cooperación, 11 settembre 2007 per la regia di Rafael Spregelburd.

³³⁰ E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 27.

È ovvio che gli alieni in questione sono una metafora del pubblico contemporaneo, dipendente dal potere mediatico che la televisione propone, anche attraverso le *fiction*.

COLONNELLO: Pensiamo che le Intelligenze sminuzzino la fiction e si nutrano delle sue piccole parti. Le mangiano...

HAGEN: Cosa? Relazioni matematiche fra termini sensibili?

COLONNELLO: Mettiamo. Unità minime saporite, invisibili all'occhio comune, ma evidenti allo sguardo matematico. Al suo sguardo, Hagen.

HAGEN: Ma muoiono se non mangiano fiction?

JULIA: È tipo lo zafferano o come l'aria?³³¹

Ma Spregelburd non si limita a questo. La sua è anche una riflessione sul linguaggio teatrale, dove tempo e spazio sono costantemente modificati, grazie anche all'ausilio di alcune proiezioni durante la rappresentazione. Un ulteriore passo avanti nella ricerca del drammaturgo, che in precedenza aveva fatto dei richiami alla televisione, tramite l'inserimento di una tv (*La stravaganza*) o l'intrecciarsi di più storie (*La stupidità*), ma che in questo testo sale fisicamente sul palcoscenico in maniera significativa.

La paranoia nasce da questa ansia nel dover mantenere uno *status quo*, come la pace tra umani e alieni. Il tutto si ripercuote nella creazione della *fiction* o nel materiale da concedere agli alieni per mantenere la pace.

COLONNELLO: Si presero la danza, tutta insieme, la adorarono, ma la consumarono subito, nella nostra estate del 1359. L'Estate senza Danza, come poi poetizzò Hildegard. Si presero i quotidiani, i notiziari... Da tempo, Operazioni Speciali terrestri fa in modo che questa riserva naturale di mercanzia non si esaurisca. Dargli fiction. Tutto serviva: il marginale, il sacro, i videogames, gli Atari, le avanguardie, i tamagochi, i cellulari, i video delle videocamere di sicurezza delle banche, dei palazzi, delle case. L'ultimo carico di mercanzia fu preso 253 anni fa³³².

Così il gruppo, che comprende un matematico, un astronauta e una scrittrice si impegna nella realizzazione della *fiction*, che ha come soggetto la storia di un "traffico di bellezza" per la produzione per la nuova Miss Venezuela. Ma il progetto è destinato a fallire, fino al "delirio" finale, in cui i due mondi (quello televisivo e quello del palcoscenico) si incrociano, e i personaggi dello schermo "leggono" su un quaderno quanto accade sul palcoscenico. Si assiste al crollo di ogni sistema di riferimento percettivo, come per esempio il tempo.

HAGEN: Voglio arrivare a zero per vedere cosa c'era prima... Mille...meno mille? Zero! Cosa c'era prima?

COLONNELLO: Lo sta chiedendo sul serio?

HAGEN: Sì, sul serio. Perché hanno cominciato a contare di nuovo dopo il primo contatto? Cosa c'era prima?

ALICIA: Glielo dirò io. Prima c'era Avanti Cristo e Dopo Cristo.

HAGEN: Cos'è Avanti Cristo e Dopo Cristo?

JULIA: È esistito Cristo?

HAGEN: È esistito quanto basta per poter misurare le età della storia in un prima e un dopo?

³³¹ R. Spregelburd, *La paranoia*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. II, cit., p. 87.

³³² Ivi, p. 86.

JULIA: Una convenzione! È come il Primo Contatto.
HAGEN: Ergo: non c'è mai stato un Primo Contatto!³³³

Nel finale alcuni personaggi vengono uccisi e altri scompaiono magicamente, mentre viene proiettato “il delirio degli accadimenti”³³⁴, il video, che comprende i personaggi e le trame delle due storie, “così come lo vedrebbero le Intelligenze.”³³⁵

[...] una serie imprecisa di elementi, che consente di pensare a qualsiasi altra cosa mentre la si guarda. Per questo, i personaggi (tutti) della trama entrano ed escono in uno spazio vagamente lunare [...] Questa sequenza include i marinai lituani che si ubriacano con le loro prostitute, la Segretaria con in mano un vaso che contiene la Pianta, Chàvez che fa un discorso, Hagen che si mette il costume da bagno e corre felice sulla spiaggia, Chi-Tsu che coglie il suo trifoglio, i soldati giapponesi che minacciano la Filatrice, Beatriz che si riprogramma contro un muro [...]³³⁶

Un ibrido tra realtà e immaginazione, delle quali non si riescono a distinguere i confini, e dove tutto si fonde. Come i peccati concepiti da Spregelburd, che si fondono a quelli tradizionali: “«Non parli a me di tentazione, ho conosciuto a fondo i quattordici peccati.»”³³⁷

Un testo di non facile lettura, e che richiede una grande attenzione da parte dello spettatore/lettore per coglierne gli aspetti più importanti. Un lavoro che deve essere interpretato come uno stimolo, faticoso sì, ma unico, dato che: “«Pare che quella umana sia l'unica specie in grado d'immaginare *ciò che non accade.*»”³³⁸

*La cocciutaggine*³³⁹: l'ultimo testo dell'*Eptalogia* è quello con una struttura familiare al concetto tradizionale di teatro: per la prima volta, abbiamo una divisione in atti, per la precisione tre. Sebbene ognuno di essi tratti di avvenimenti diversi, questi accadono nello stesso arco di tempo (dalle 17:00 in poi). Variano le stanze della casa dove è ambientata la storia, e i personaggi al loro interno: “*La cocciutaggine* è la messa in discussione del principio causa-effetto tramite l'osservazione della natura irreversibile del tempo, inteso come tempo reale, fisico, metafisico e storico.”³⁴⁰

La vicenda è ambientata in Spagna, nel 1939, al termine della guerra civile. Un commissario della polizia valenciana (Planc) espone ad uno scrittore russo il progetto di un suo dizionario, che renda il linguaggio comune a tutti gli uomini senza “«storia, né genesi, né connotazioni.»”³⁴¹

³³³ Ivi, p. 150.

³³⁴ Ivi, p. 152.

³³⁵ *Ibidem.*

³³⁶ *Ibidem.*

³³⁷ Ivi, p. 103.

³³⁸ Ivi, p. 85.

³³⁹ Prima rappresentazione assoluta: Francoforte sul Meno, Schauspiel Frankfurt, 2 maggio 2008 per la regia di Burkard Kosminski.

³⁴⁰ M. Cherubini., *Rafael Spregelburd: la pornografia delle idee emozionanti*, introduzione a R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 9.

³⁴¹ R. Spregelburd, *La cocciutaggine*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. II, cit., pp. 178-179.

PLANC: [...] Ho lavorato anni interi a trovare radici e a costruire il mio dizionario. Mi sono esercitato con la bocca fino a trovare la congiunzione di suoni più semplice, più primordiale, che possa entrare in bocca a tutti. Mi sono disfatto della erre per il semplice motivo che lei, per esempio, non potrebbe pronunciarla, l'ho fatto per delicatezza verso il suo popolo, mi sono disfatto dell'ingannevole acca, della sibilante zeta... Non abbiamo bisogno di tanti suoni. Abbiamo solo bisogno di ordine e rigore per combinarli bene³⁴².

Una visione che nega la validità del progresso, verso un progressivo ritorno alle origini (che prende fisicamente corpo sulla scena con la rappresentazione di una scena primitiva nel terzo atto) e che in un certo senso è propria della personalità di Planc e della sua opinione di quanto sta accadendo in Spagna.

PLANC: [...] È questione di ore perché si dichiari la sconfitta di questa avventurata repubblicana. E io sono un poliziotto. Non un soldato. C'è una guerra? Bene, la nostra Patria ha dimostrato di avere un favoloso esercito intorno agli ordini del Generalissimo. Disciplinato ed eroico. Pieno di marocchini, di italiani, di tedeschi³⁴³.

Si alternano anche delle vicende personali, come i rapporti di Planc con l'attuale e l'ex moglie, quest'ultima sposata con un proprietario terriero che teme di vedere il proprio nome in una lista da consegnare all'esercito (questa sottotrama sarà approfondita nel secondo atto, con l'arrivo di un soldato inglese che intende recuperare questa lista per evitare la morte dei ribelli). Mentre aleggia lo spirito di una bambina precipitata anni addietro in un pozzo, e che sembra profondamente legata al personaggio di Alfonsa, la figlia di Planc.

ALFONSA: Tutto questo è passato. Passato da tempo. Mi aggiro per questa casa, sono uno spettro che si consuma. Un incantesimo. Questo momento è già successo. A volte è una sensazione così forte che devo far qualcosa perché finisca, qualcosa di improvviso, qualcosa di violento, qualcosa che non sia in questa foto, bruciarmi le mani coi fiammiferi o mettermi le dita in gola per vomitare. Qualunque cosa che mi tiri fuori da quell'istante, un istante conosciuto che si prolunga senza che io possa farci niente. Sono un fantasma che vive la vita di un'altra persona, ingiustamente rinchiusa in questo corpo, Padre Francisco³⁴⁴.

Il risultato è un'analisi sul concetto di tempo. Tramite la sua frantumazione cade ogni sistema di riferimento sicuro. Gli elementi della storia si intrecciano e verità che ritenevamo certe, vengono confutate nelle scene successive: per fare un esempio basta pensare alla prima scena del primo atto.

Prima che la scena s'illumini, si sente l'ululato di un corno, lungo e irregolare. Deve essere un suono senza paragoni. [...] Senza alcuna spiegazione, un cavernicolo attraversa la sala, vestito rozzamente, con pelli piuttosto grezze. Si tratta del Primitivo 1. Osserva gli altri con circospezione e si ritira all'interno della casa. Nessuno reagisce³⁴⁵.

³⁴² Ivi, p. 181.

³⁴³ Ivi, p. 161.

³⁴⁴ Ivi, p. 173.

³⁴⁵ Ivi, p. 157.

All'inizio del terzo atto veniamo a conoscenza che il Primitivo 1 altri non è che Sanchis (lo scrittore) che insieme all'editore Antoni (anche egli vestito da primitivo) stanno rappresentando una sorta di scena teatrale basata sul vocabolario di Planc ("Sono le sue ricerche linguistiche. Non capisco perché vuole presentarle al circo."³⁴⁶)

Il tempo non è visto come una linea retta, ma come un vortice che ritorna, dalle "oscurità dimenticate" di un pozzo. Un esempio chiaro è una lettera, che Planc riceve da parte del figlio, ormai deceduto in battaglia.

PLANC: È il futuro, che si burla di me. Sanchis ha ragione. restiamo qui. Nel passato. [...] Ho pensato che il tempo avrebbe messo fine alle mie disgrazie. Ma il tempo non va mai avanti. Questo è un mito. Il tempo sa solo girare in cerchio. Finché io non gli ponga fine³⁴⁷.

Un crollo che investe anche il linguaggio, che spinge Natalie (la domestica) a sparare, nel finale del terzo atto, ai personaggi presenti in scena. Alle domande sulle motivazioni, lei risponde con i colpi di pistola, per poi, finiti i colpi, sfogliare le pagine del dizionario di Planc, per riacquistare una proprietà ormai perduta e dimenticata.

Morti gli eroi, gli dèi si ritirano
Nella loro dimora segreta, inespugnabile:
Dio torna nel dizionario
E sulla terra resta solo l'aratro³⁴⁸.

Il linguaggio, dunque, non è che una produzione umana, e come tale può essere modificata o perfino essere messa in discussione, in un sistema di riferimento che non comprenda altre entità superiori come Dio.

DMITRI: Ho cambiato opinione. Il suo progetto è buono. Il suo dizionario vale come strumento.

PLANC: Certo.

DMITRI: Implica tacitamente che il linguaggio è un arnese in più, come l'aratro, o il rastrello.

PLANC: Esatto. Solo più sofisticato.

DMITRI: Una macchina. È il prolungamento fallico dell'uomo su quel che lo circonda, e non un regalo di Dio, come suppone la Bibbia. Un'opera tradotta in modo pessimo, e con scarsissimo rigore linguistico³⁴⁹.

Non poteva non concludersi meglio l'*Eptalogia di Hieronymus Bosch*, con una riflessione sul crollo dei sistemi di riferimento e sulla validità delle convenzioni sociali. Una crisi che riflette il suo dramma nell'incapacità di sostituire questa "utopia" con un'altra "utopia": "«Io non so dirle se i nostri piani sono i migliori del mondo. Però almeno inseguiamo un'utopia che ha... un ordine. Voi pretendete che gli uomini riescano a governarsi da soli. Un pensiero nobile. Nobile e bugiardo.»"³⁵⁰

³⁴⁶ Ivi, p. 210.

³⁴⁷ Ivi, p. 231.

³⁴⁸ R. Spregelburd, nota introduttiva a *La cocciutaggine*, in R. Spregelburd, *La cocciutaggine*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. II, cit., p. 156.

³⁴⁹ Ivi, p. 206.

³⁵⁰ Ivi, p. 196.

Infine, per sottolineare il legame tra i vari testi dell'*Eptalogia*, in questo testo si trova un chiarissimo riferimento a *La modestia*, e al libro che Terzov avrebbe dovuto scrivere. Un modo dell'autore argentino di sottolineare l'interazione tra sistemi.

NATALIE: *La baldoria?* So che l'ha scritto lei.

SANCHIS: L'ho plagiato, cara amica, l'ho plagiato. Il mio amico Antoni si era imbattuto in alcuni manoscritti rari trovati in Italia. A Milano. Apparentemente il loro autore era morto di tubercolosi a metà dell'opera.

NATALIE: Che spavento!

SANCHIS: Però i manoscritti erano buoni. Così Antoni mi chiese se me la sentivo di completarli. Avevo bisogno dei soldi. Gli ho detto di sì. Ma non ho aggiunto niente. Ho immaginato semplicemente che i suoi vuoti fossero la sua virtù³⁵¹.

3.4. *La modestia*³⁵²

Forse l'opera più importante dell'intera *Eptalogia*; terzo testo della raccolta, si differenzia dalle prime due (*L'inappetenza* e *La stravaganza*) per lunghezza (diciotto scene). Vi sono otto personaggi per quattro attori (ognuno ne interpreta due). Questo testo segna un punto di rottura con il progetto originale dell'*Eptalogia*. La struttura dell'opera si fa più complessa, così come la trama e la durata.

Addio psicologie, interiorità dei personaggi, enfasi in progresso della trama. Tecnicamente parlando, è come fare zapping con due rappresentazioni avendo l'agio di non perdere nulla [...] di una vicenda quando si è sintonizzati sull'altra³⁵³.

L'idea di Spregelburd consiste nel fornire “una dialettica costante, senza risoluzione, tra figura e sfondo: ciò che conta per la comprensione dell'opera sfugge costantemente per annidarsi nell'oscurità dove alberga il senso, quello che non si può nominare senza distruggere.”³⁵⁴

Nella 'Modestia' si raccontano due storie insieme: una in un passato un poco remoto, a Trieste, alla vigilia dei conflitti etnici nei Balcani, diciamo un secolo fa, quando il concetto di straniero, era legato a una frontiera debole, fissata per sbaglio. Nell'altra storia siamo a Buenos Aires, nel presente, e assistiamo a uno strano oscuro caso semicriminale. Che rapporto ci sia fra le due storie lo deve capire lo spettatore, perché io gli complico continuamente la soluzione saltando da una situazione all'altra con la complicità degli attori³⁵⁵.

In questo modo, l'autore spinge lo spettatore ad attivarsi, e a ricostruire la “sua” interpretazione delle storie. Per stessa menzione dell'autore “vi sono meno certezze”³⁵⁶. Infatti, le due storie appaiono distanti per tempo e spazio, eppure si richiamano l'una con

³⁵¹ Ivi, p. 226.

³⁵² Prima rappresentazione assoluta: Buenos Aires, Teatro General San Martin, Sala Cunill Cabanellas, aprile 1999 per la regia di Rafael Spregelburd.

³⁵³ R. Di Giammarco, *Ronconi ci fa volare tra Europa e Argentina*, «la Repubblica», 25 giugno 2011.

³⁵⁴ M. Cherubini., *Rafael Spregelburd: la pornografia delle idee emozionanti*, introduzione a R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 9.

³⁵⁵ R. Spregelburd in S. Pettrignani, *Peccato di modestia* cit.

³⁵⁶ R. Spregelburd, nota a *La modestia*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 52.

l'altra, "in un continuo gioco di specchi destinati a riflettere frammenti di conoscenza."³⁵⁷ Non solo per alcuni dettagli o particolari presenti in entrambe le storie (e che assolvono compiti differenti), ma per il principio tematico che le tiene unite: ovvero la modestia.

La modestia come peccato. Il piacere superbo e colpevole, che nasce dal gesto disperato di cercare di essere un po' meno di ciò che si è, con l'obiettivo segreto, a volte, di pagare in comode rate qualche dubbio infinito³⁵⁸.

Ma entriamo nel dettaglio delle due storie. La storia ambientata in Argentina risulta essere quella più complicata, dove gli elementi utili alla comprensione appaiono come dei frammenti sparsi nelle parole dei personaggi. Le informazioni non sono incomplete di per sé, non hanno solo seguito il giusto percorso atto alla comprensione.

Nella scrittura, se si vuole che i personaggi abbiano questa organicità, propria delle persone, invece di sommare gli attributi che decidiamo di dar loro, bisogna cominciare a sottrarre, lasciarli in una zona d'ambiguità³⁵⁹.

Lo spettatore si trova di fronte ad una infinità di dettagli (da una videocassetta "servita forse per ricattare un uomo politico"³⁶⁰ all'affondamento di una nave, avvenuto in circostanze oscure).

[la storia] mette in scena due avvocati impegnati, si direbbe, a mescolare le carte delle responsabilità di un naufragio, una moglie frustrata che si prodiga istericamente in favore degli immigrati coreani a Buenos Aires, un'amante che teme il rapimento della figlia da parte del marito tradito e forse implicato in qualche giro di malavita [...]³⁶¹

La seconda storia, di più facile comprensione, tratta la vicenda di uno scrittore in crisi, gravemente ammalato per via della tisi, che viene curato da un medico, in cambio della cessione dei suoi diritti d'autore sul romanzo che sta scrivendo. In realtà lo scrittore "eredita" gli scritti del suocero, e più avanti sarà sua moglie a proseguire il lavoro, facendo credere che sono opera del marito stesso. Ma tutto ciò non basterà a salvare la vita del marito.

Il marito morirà comunque, la moglie che ha rinunciato alla propria vena creativa si suiciderà, l'appartamento crollerà per un gesto maldestro di uno dei personaggi sudamericani, mentre il medico partirà per andare a vendere il libro a un editore di Milano³⁶².

Spiegelburd non nasconde di aver preso spunti realmente accaduti; la vicenda dello scrittore ricorda quella del pittore Modigliani, colpito dalla tubercolosi e curato da un medico triestino. Anche la storia argentina nasconde degli avvenimenti reali. L'affondamento della nave riprende la vicenda di "un cargo che si inabissò davanti alle

³⁵⁷ E. Groppali, *Luca Ronconi: lezione di stile e di parola* cit.

³⁵⁸ R. Spiegelburd nota a *La modestia*, in R. Spiegelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 52.

³⁵⁹ R. Spiegelburd, *Il teatro è un avvenimento tra contemporanei* in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 36.

³⁶⁰ R. Palazzi, *Tizi capitali* cit.

³⁶¹ M. G. Minetti, *Questa "Modestia" è un gran peccato* cit.

³⁶² R. Palazzi, *Tizi capitali* cit.

coste di Mar del Plata un 3 di aprile”³⁶³. Il lettore/spettatore, se accetta le condizioni del gioco, troverà il modo di risolvere gli enigmi all’interno del testo, cercando i collegamenti tra le due storie; entrambe accomunate dal tema della modestia, intesa come peccato, secondo la concezione del drammaturgo argentino.

In Argentina la «modestia» è quella *understatement* di personaggi che si ostinano a una opposizione dura e da manuale contro un «sistema» già decomposto, una cospirazione a raggio domestico con pistole contro gli intrusi, scambi d’appartamento come fosse Feydeau, e misteriose videocassette compromettenti. [...] Nella situazione «a specchio» di stampo sovietico, c’è il pathos di un Cechov rovesciato, dove a un moribondo tubercolotico viene attribuito dalla moglie un manoscritto paterno che, quando sarà best seller in occidente, lo renderà immortale. Il tutto giocato da un medico di accento rumeno che avendo rinunciato alla sua missione (davvero cechovianamente) partirà per Milano col manoscritto editato dalla donna, a piazzare il novello *Dottor Zivago*. Mentre guerra civile e repressione fanno giustizia delle ultime, «modeste» illusioni³⁶⁴.

Una “modestia” che si esprime anche nelle parole dei personaggi, che li spinge a “non osare”, a vivere nascosti nell’ombra, a ritenersi meno importanti di quanto non credano.

TERZOV: Di che opera stiamo parlando? Di appunti sparsi che nessuno ha voluto pubblicare; pensieri febbricitanti, dettati dalle forze demoniache, prodotto delle mie febbri altissime, poesie oscure senza valore per nessuno...

SMEDEROVO: La immaginavo uomo modesto [...]³⁶⁵

ANJA: [...] Avrei potuto essere più felice. Ascolti ciò che le dico: quando vado al mercato scelgo la frutta più marcia, quella che non prenderà nessuno. “Questa è la frutta che mi merito”, pensa una parte di me. “Chi, altrimenti vorrà questa frutta?”³⁶⁶

Un’altra tematica importante è quella del linguaggio. Come già accennato in precedenza, la comunicazione tra opera drammaturgica e spettatore è messa a dura prova, ma l’autore non si limita a questo. Le stesse parole sembrano aver perso qualcosa della loro forza comunicativa o appartenere ad un dizionario lontano dal nostro.

[...] i nomi risuonano di echi di una letteratura russa mal tradotta, così come alcune parole paiono essersi smarrite nella traslitterazione dal cirillico: non sappiamo se si debba trascrivere Terzov o Terezov (come insiste a chiamarlo Leandra, l’incubo dei miei editori e revisori!), né sappiamo cosa siano i “canapé dolci e salati” o quale sia l’originaria parentela tra “Anja” e “Ghiottona”³⁶⁷.

Ma non solo. La crisi appare ancora più evidente nel manoscritto che Terzov deve consegnare a Smederovo.

³⁶³ R. Spregelburd, *Il teatro è un avvenimento tra contemporanei* in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 25.

³⁶⁴ G. Capitta, «La modestia», una lezione di moralità, «il manifesto», 26 giugno 2011.

³⁶⁵ R. Spregelburd, *La modestia*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 59.

³⁶⁶ Ivi, p. 93.

³⁶⁷ R. Spregelburd, *Il teatro è un avvenimento tra contemporanei* in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 25.

ANJA: Non l'ho pianificato. Quando Smederovo ha letto il manoscritto, a casa di mamma, si è tanto interessato; ho pensato che sarebbe stato molto semplice... che forse avresti potuto...

TERZOV: Certo, bisognava trovare del denaro, hai venduto un letto come legna, hai venduto delle maniglie di bronzo, perché non vendere anche un romanzo? O degli animali domestici, o il marciapiede...?³⁶⁸

La parola, in questo modo, diventa merce di scambio, prodotto industriale da vendere al miglior offerente. È come se si avvertisse l'assenza, da parte dei personaggi, nel cogliere il senso delle parole, per la ricerca, al contrario, di una bellezza quasi "superficiale".

TERZOV: [...] La letteratura è un lusso! Deve esserlo. Mi sono necessarie alcune comodità. Con un fucile in mano e il mio paese in fiamme non farei altro che scrivere cose frivole. Bisogna saper guardare. Bisogna scegliere. È necessaria la mia tranquillità perché la sofferenza degli altri raggiunga una certa bellezza.

SMEDEROVO: Scriva, allora! Scriva questo, ciò che ha appena detto!

LEANDRA: È molto bello.

SMEDEROVO: "Con un fucile in mano", com'era? ... "Con un fucile e..."³⁶⁹

Perduta questa concezione del linguaggio, i personaggi perdono le proprie certezze sulla loro identità. Si sentono come dei "profughi" del mondo reale e non è un caso, il tema della frontiera è di particolare importanza in un testo come *La modestia*: "Non si tratta di una frontiera reale, geografica. Bensì della frontiera come tema; il luogo dove le cose negoziano con l'altro da sé."³⁷⁰ Nel testo non mancano dei riferimenti espliciti. Così Angeles (nella storia argentina) si presta in favore di una famiglia coreana, provando compassione per la loro condizione di emarginati.

ANGELES: [...] la famiglia di Sung cresce letteralmente dentro al chiosco. Nessuno parla con loro, nessuno li toglie da lì perché vedano qualcos'altro, nessuno gli dice come arrivare alla Recoleta, per esempio. Nessuno è andato ad accoglierli. Hanno lasciato il loro paese. Hanno lasciato le loro case, il loro modo di vestire. Hanno lasciato la terra dove hanno seppellito i loro morti. Hanno lasciato vuoti i moli, le case da tè, i giardini con sculture millenarie. Hanno scambiato tutto per un chiosco minuscolo, per una città dove nessuno si ferma a parlare con loro.

ARTURO: Be', con loro è difficile capirsi...

ANGELES: E come vuoi che imparino la lingua, se nessuno gli parla?

ARTURO: Va bene, ma da qui a esagerare dall'altra parte e...

ANGELES: Dall'altra parte? Ah, allora ci sono due parti? Noi qui, da questa parte del chiosco, e loro lì, con le loro cose, con le loro ricette, la loro religione...³⁷¹

Una condizione che vivono i personaggi di Smederovo e Leandra nella storia ambientata a Trieste.

LEANDRA: Non esibisca la sua umiltà davanti a noi. Non si rende conto della nostra condizione miserabile? Non vede dove viviamo? Non vede che siamo dei rifugiati?³⁷²

³⁶⁸ R. Spregelburd, *La modestia*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 69.

³⁶⁹ Ivi, p. 73.

³⁷⁰ R. Spregelburd, *Il teatro è un avvenimento tra contemporanei* in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 24.

³⁷¹ R. Spregelburd, *La modestia*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 75.

[...]

LEANDRA: LUI ci umilia. Ci umilia perché è brillante, perché ha il talento che manca a tutto un popolo, e perché si rifiuta a continuare a scrivere. E tu ti lasci umiliare dall'egoismo; t'importa di quello che scrive perché pensi che eterni le disgrazie dei tuoi... Sei cieco da non vedere altro, sei cieco da non vedere che ti umilia, perché ci disprezza. A momenti desidero che muoia una volta per tutte. Lo desidero sul serio. Non avevo mai augurato la morte a qualcuno. (*Fa per uscire*)³⁷³

Una condizione che connota anche gli attori, costretti a “balzare” da un personaggio all'altro. Una crisi d'identità che si trasmette anche nei luoghi e negli oggetti con i quali gli attori entrano in relazione. Un mondo che non può far altro che crollare nel finale, proprio per aver perso la sua capacità di riconoscersi in se stesso.

Quella sensazione di essere sempre profughi, di vivere continuamente le vite degli altri, mi pare che sia una caratteristica dei personaggi di Spregleburd. [...] Dunque emerge la sensazione di essere un po' i fantasmi di altri: nella *Modestia* questa sensazione è fortissima, si usano gli attrezzi di altri, i personaggi si siedono dove altri sono seduti, si sdraiano su letti che appartengono ad altri, perché sono nell'altra storia... È una cosa bella e interessante: la riflessione sul rapporto tra l'attore e il personaggio si moltiplica all'ennesima potenza³⁷⁴.

Ad ogni modo analizziamo a fondo *La modestia* e in modo particolare poniamo l'attenzione riguardo alla sua funzione scenica. In primo luogo bisogna affermare che il copione si presenta come una sorta di “gioco” sia per il regista che lo mette in scena sia per gli attori che lo rappresentano. Questo “gioco” si manifesta nella scelta, da parte dell'autore, di far interpretare a ciascun attore due personaggi, e di conciliare due storie, differenti per tempo e per spazio, nel medesimo ambiente scenografico. Ovviamente tutto ciò comporta delle notevoli difficoltà in vista di una messinscena. In primo luogo per l'intreccio dell'opera drammaturgica. Le due storie non hanno caratteristiche “fisiche” precise, cioè non hanno un ambiente proprio che le distingue; da questo punto di vista le didascalie non forniscono la descrizione degli ambienti, eccetto per un caso in cui vi è una precisazione riguardo l'illuminazione, contenuta nella seconda scena: “*La luce è più scura di prima*”³⁷⁵. Tutto ciò prefigura una sorta di indicazione registica, ma di certo non risolve in toto i problemi relativi alla messinscena. Perciò come concepire l'ambiente fisico delle due storie? Le didascalie, come detto, non lo specificano, perciò il regista può dar sfogo alla sua “libertà creativa”. Ovviamente dovrà fare i conti con il testo in questione e, in particolar modo, con gli elementi presenti nelle didascalie, che per esempio indicano il suono di un citofono e di un telefono. Non a caso il loro “squillare” e la loro interazione con gli attori (vi sono alcune conversazioni telefoniche sparse nel testo) connotano la loro presenza fisica in palcoscenico. Una nota in particolare merita la musica, che viene impiegata per due volte all'interno del copione. Dapprima risulta essere parte integrante della situazione che vivono i personaggi (nella scena quindicesima Anja fa partire una cassetta dalla quale si ode il “Concerto per piano”, opera 40, di Henryk Górecki). Nella scena

³⁷² Ivi, p. 79.

³⁷³ Ivi, p. 80.

³⁷⁴ L. Ronconi in O. Ponte Di Pino, *Uno spettacolo infinito in un teatro in fuga*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., pp. 11-12.

³⁷⁵ R. Spregelburd, *La modestia*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 55.

finale un accenno della stessa musica (come indicato nella didascalia) viene inserito prima che sulla scena cali il buio. In questo caso la musica sembra aver mutato funzione: da parte integrante dello spettacolo a “commento” (stabilita sempre dall’autore e quindi propria del testo). Ma per ritornare alla scenografia sono soprattutto le battute a fornire le maggiori indicazioni (“Allora? Ti siedi?”³⁷⁶ che presuppone la presenza di una sedia o un divano sulla scena.) Le stesse battute forniscono un indizio sull’interpretazione e la recitazione dei personaggi. Un esempio su tutti riguarda il personaggio di Smederovo e il suo “accento”.

ANJA: Io non ho nulla contro questi stranieri. Certo che parlano strano, però succederebbe lo stesso a noi, se volessimo andarcene a...

[...]

ANJA: L’inquilino. Ha chiesto se in casa si affittava un alloggio. Mamma si abituerà. E con questo denaro extra, potremmo... Un alloggio, ha detto. Da quanto tempo non sentivo questa parola!³⁷⁷

Ma sono proprio le didascalie a guidare in maniera più precisa l’azione degli attori. Nel testo ve ne sono parecchie sparse tra le battute dei personaggi. Queste, oltre che fornire un’ipotesi di regia riguardante l’azione degli stessi, ne dettano anche il tempo, scandendone le pause e il registro; ne è un esempio la lettura del manoscritto del suocero da parte di Terzov: “*Leggermente affettato e ironico all’inizio, più interessato, suo malgrado, man mano che procede*”³⁷⁸. Vi è dunque una sorta di regia implicita, propria delle battute dei personaggi, ed una esplicita che l’autore fornisce attraverso le didascalie. Ma è negli attori che il testo trova la sua caratteristica peculiare, riallacciandosi a quell’idea di “gioco”, cui abbiamo accennato in precedenza. Ciascun attore dunque interpreta due personaggi (le coppie sono già stabilite dall’autore – Smederovo/Arturo, Leandra/Maria Fernanda, Terzov/San Javier e Anja/Angeles – per cui modificarle sarebbe già un’intenzione chiara di non seguirne i dettami) che si differenziano per carattere, ruolo sociale e registro linguistico. Viene lasciata al regista una sorta di “libertà visiva” dei personaggi, dato che l’autore non fornisce indicazioni fisionomiche o particolari sugli stessi. Il tutto però è reso ancora più complesso dai bruschi passaggi da una storia all’altra, che consentono all’attore di operare il cambio dal punto di vista interpretativo e non oggettivo. In alcune scene il cambio avviene con l’attore già in scena, il che presuppone che mantenga lo stesso costume per entrambe le storie: “*Smederovo è rimasto solo nello spazio scenico. Adesso è Arturo.*”³⁷⁹ Non tutti i cambi avvengono con gli attori in scena. Tuttavia il tempo intercorso dall’uscita di un attore che interpreta un personaggio e il suo corrispettivo ingresso nelle sembianze del rispettivo personaggio è davvero minimo (stando ai “tempi” presenti nel copione). Questo è il punto di forza della *Modestia*. Di certo non è il primo testo che richiede ad un attore di interpretare più personaggi (basti pensare in ambito lirico a *I racconti di Hoffmann*, opera di Jacques Offenbach sul libretto di Jules Barbier, nella quale alcuni cantanti arrivano a interpretare tre ruoli) ma in questo caso il tutto è reso ancora più complesso dai bruschi e improvvisi salti da una storia all’altra e da

³⁷⁶ Ivi, p. 54.

³⁷⁷ Ivi, p. 56.

³⁷⁸ Ivi, p. 57.

³⁷⁹ Ivi, p. 63.

un personaggio all'altro. Se mal interpretato, ciò può comportare il punto di maggiore debolezza dello spettacolo, al contrario, se si entra in perfetta sintonia con l'idea di "gioco" concepita dall'autore, il risultato può essere davvero soddisfacente.

Capitolo IV – Il racconto dello spettacolo

4.1. *La modestia: un'interpretazione.*

La prima cosa che ho detto agli attori, il primo giorno di prova – e a quel punto si sono quasi spaventati – è: “Guardate che io non sono per niente preparato. Non ho un progetto già fatto, ma credo di conoscere molto bene la commedia. Però non mi sono posto il problema di quello che ne deve venir fuori.” Non è che mi capiti sempre di trovarmi in una situazione del genere, ma in questo caso ci ho voluto provare³⁸⁰.

Questo è stato l'atteggiamento di partenza di Ronconi. La mancanza di un'idea di base non è da associare alla negligenza del regista; al contrario la commedia si offre a numerosi spunti di cui solo l'esito delle prove può valutare l'efficacia.

In questo caso avevo in mente diverse ipotesi, diciamo tre o quattro possibilità di lettura del testo o di una determinata scena. Secondo me questo è un buon punto di partenza. [...] È una logica combinatoria: le commedie di Spregelburd sono costruite proprio così, ed è per questo che mi piacciono³⁸¹.

Questa libertà interpretativa è dovuta anche alla mancanza di un giudizio certo da parte dell'autore, così da stimolarne diverse letture: “L'autore, grazie a Dio non vuole però insegnare niente a nessuno. Si limita a presentare alcuni casi umani, riferendosi anche alla perdita di ideologia politica.”³⁸² Una chiave di lettura risiede proprio nella struttura della commedia, e nel ruolo degli attori. In primo luogo, Ronconi riconosce validità alla drammaturgia di Spregelburd, elogiandone il valore puramente teatrale.

[...] una battuta di Spregelburd *pretende* di essere recitata. [...] È *anche* letteratura, e questo è il suo bello. Però va in due direzioni diverse: da una parte c'è un gioco letterario, e infatti il testo, se lo leggi, funziona benissimo: d'altra parte, però, se il gesto e la voce non se ne fanno carico, improvvisamente quel gioco sparisce e rischi di restare solo una lettera piatta³⁸³.

Ed è proprio sul lavoro degli attori, che Ronconi ha concentrato la creazione del suo spettacolo.

Perché nel lavoro sugli attori si riproduce il senso della commedia... Quello che deve fare ogni attore è soprattutto lasciarsi portare da questo meccanismo. Se l'attore gestisce troppo il personaggio, se si pone in maniera eccessiva il problema delle sue motivazioni, e se deve metterle in relazione alle motivazioni dell'altro personaggio, il meccanismo s'incastra. Seguendo questa strada, ne uscirebbe una specie di commedia psicologica, che però non terrebbe più, perché in

³⁸⁰ L. Ronconi in O. Ponte Di Pino, *Un imbroglione con un senso etico fortissimo*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 13.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² L. Ronconi in R. Mazzoni, *'La Modestia': stupore in scena*, «La Nazione - Perugia», 23 giugno 2011.

³⁸³ L. Ronconi in O. Ponte Di Pino, *Uno spettacolo infinito in un teatro in fuga*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 12.

scena perderebbe tutto il suo ritmo. Per questo ho molto spinto sul versante della mobilità, verso una mobilità totale³⁸⁴.

Una mobilità che crea una crisi di identità, che coinvolge sia i personaggi che il pubblico.

«L'idea stessa dell'identità individuale viene messa radicalmente in discussione» dice Ronconi. E ciò avviene sia da parte degli attori, che mischiano i propri ruoli e quasi finiscono per non riconoscere più in quale delle due vicende stiano recitando, sia da parte del pubblico che o decide fin dal principio di accettare questo senso di straniamento e vivere proprio per questo lo spettacolo quasi più come “momento” di sconvolgimento della sua stessa identità, oppure non riuscirà a raccapezzarsi nella mescolanza di storie, di situazioni [...]»³⁸⁵

«Nella Modestia ci sono poche certezze. Così i protagonisti di questa storia li ho trattati con una pietà inconsueta. Ma nonostante tutti loro abbraccino il Bene come fine, niente potrebbe andargli peggio. Siamo anche di fronte a una commedia degli equivoci, nel senso più grossolano del termine, e allo stesso tempo di fronte a un'opera sulla dialettica, sui confini e sull'incertezza del Male.»³⁸⁶

In un mondo senza certezze, lo spettatore deve fare molta attenzione per cogliere gli aspetti più importanti di questa “società in disfacimento, indefinibile e frantumata, come quella attuale”³⁸⁷ Ed è qui che assumono particolare rilevanza i “silenzi [...] e i] cambi di atmosfera spaziali e temporali”³⁸⁸ e il “lasciarsi andare all'immaginazione per via di impulsi, intermittenze.”³⁸⁹

Sulla scena fissa di un appartamento vecchio stile da verdi sbiaditi, le porte si aprono ma sul nulla, citofoni e telefoni hanno suoni amplificati, un corto circuito fa esplodere tutto a metà circa delle tre ore di spettacolo. Poi, ricomincia quello sguardo continuo di nomi tra gli otto personaggi che alludono a fatti banali ma misteriosi. Un girotondo senza tempo, un gioco teatrale veloce. «Il linguaggio è cifrato, ma non c'è nulla da capire, occorre soltanto “vedere” e farne esperienza perché resti nella memoria. Il teatro crea relazioni, scopre e smantella confini per nuove identità»³⁹⁰

In questo clima, dove emergono anche dei momenti comici (“si ride molto con i personaggi e a spese dei personaggi”³⁹¹), prende corpo un'idea tragica, ovvero la mancanza di un luogo sicuro, dove potersi identificare. Forse il punto più alto della crisi dei giorni nostri.

³⁸⁴ L. Ronconi in O. Ponte Di Pino, *Un imbroglione con un senso etico fortissimo*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 16.

³⁸⁵ M. Calcagno Bagnini, *La stagione del Piccolo riapre nel segno di Ronconi*, «Il cittadino», 12 gennaio 2012.

³⁸⁶ R. Spregelburd in R. Sala, *Ronconi «Modestia, vizio di oggi»*, «Il messaggero», 19 giugno 2011.

³⁸⁷ G. Rizza, *Sfida a distanza fra Ronconi e Brook*, «Il tirreno», 21 febbraio 2013.

³⁸⁸ F. Ciocchetti in C. Provvedini, *Otto destini incrociati dagli inganni della Modestia* cit.

³⁸⁹ P. Pierobon in *Ibidem*.

³⁹⁰ C. Provvedini, *Ronconi sul palco con «La modestia» puzzle alla Hitchcock*, «Corriere della sera», 15 giugno 2011.

³⁹¹ M. Radaelli, *Ronconi al MittelFest presenta i nuovi sette peccati capitali*, «L'eco di Bergamo», 19 giugno 2011.

Alla fine della *Modestia*, quello che ti resta, non tanto dalle singole battute ma dall'intera commedia, è che nessuno dei personaggi è più al proprio posto, nessuno si sente più al proprio posto da nessuna parte. E questo non è tragico?³⁹²

4.2. Lo spettacolo.

“La falsa modestia è l'ultima raffinatezza della vanità”³⁹³ (Jean de La Bruyere – Caratteri)

4.2.1. Dati Tecnici

LA MODESTIA

Di Rafael Spregelburd

Regia Luca Ronconi

Traduzione Manuela Cherubini

Scene Marco Rossi

Costumi Gianluca Sbicca

Luci A. J. Weissbard

Assistente alla regia Giorgio Sangati

Assistente alle luci Pamela Cantatore

Personaggi

Interpreti

Àngeles / Anja Terezovna

Francesca Ciocchetti

María Fernanda / Leandra

Maria Paiato

³⁹² L. Ronconi in O. Ponte Di Pino, *Un imbroglione con un senso etico fortissimo*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 16.

³⁹³ C. Simioni (a cura di), *Enciclopedia dei detti e delle frasi celebri*, Milano, Giovanni De Vecchi Editore, 1964, p. 338.

Arturo / Smederovo

Paolo Pierobon

San Javier / Terzov

Fausto Russo Alesi

4.2.2. La messinscena

All'ingresso in sala, il sipario è aperto, ma non sulla scena. Di fronte è disposta una sorta di "lavagna", nella quale sono indicati i dati tecnici della *pièce*, compresi il nome del drammaturgo, il nome del regista e la durata. Di quest'ultima (due ore e quarantacinque circa) è sottolineato il fatto che non ci sarà intervallo: "«Ma inevitabile. È infatti impossibile spezzare lo spettacolo in cui si intrecciano due storie parallele che però si intrecciano continuamente tra loro»"³⁹⁴. Alzatosi questa sorta di sipario, ci troviamo di fronte la scena; questa è ancora avvolta nel buio, e lentamente si scopre agli occhi dello spettatore (quasi fosse una dissolvenza in apertura, nel linguaggio cinematografico). La didascalia non dà indicazioni riguardo la scena, così essa è interamente concepita dal regista. Questa comprende: a sinistra una poltrona con cuscino, uno sgabello con telefono, un mobile con sopra un gioco per le biglie e un divano. A destra vi è una porta aperta, un citofono, delle scarpe e una sedia. Sul fondo, quasi a centrodestra, vi è un'altra porta, anch'essa aperta. È un tipico salotto borghese, caratterizzato da una illuminazione molto accesa, che fa risaltare il verde delle pareti sul fondo. In scena sono presenti i personaggi di San Javier (Fausto Russo Alesi) e Maria Fernanda (Maria Paiato), quest'ultima, in veste da casalinga con una cintura in vita e una borsa gialla, punta una pistola su San Javier, vestito con un abito grigio e una valigia in mano.

Incipit surreale da fumetto alla Copi, con un uomo (Russo Alesi) intercettato in un appartamento dalla sospettosa proprietaria (Paiato) che lo minaccia con una pistola. Svolgimento in apparenza da commedia degli equivoci, con l'uomo che imbastisce spiegazioni sul perché sia capitato lì, sull'amicizia col padrone di casa [...]³⁹⁵

La conversazione prende la forma di un interrogatorio da parte di Maria Fernanda verso l'ospite sconosciuto. Non è un caso che il dialogo sia condito per lo più da battute secche o telegrafiche, quasi a sottolineare la distanza che intercorre tra i due. Una distanza che si nota anche nella recitazione: San Javier/Russo Alesi si serve per lo più di un registro naturale con un ritmo lento (vi sono cambi di ritmo ma non sono frequenti), mentre Maria Fernanda/Paiato si serve di un registro forzato in cui sono avvertibili cambiamenti di intensità e di ritmo. È interessante il lavoro che l'attrice compie soprattutto dal punto di vista mimico: il viso infatti è sottoposto ad una sorta di deformazioni (di breve durata), che esprimono l'atteggiamento forzato del personaggio (in particolar modo si può vedere l'attrice stringere i denti in maniera frequente). Ma quello che colpisce in maggior misura

³⁹⁴ L. Ronconi in R. Mazzoni, *'La Modestia': stupore in scena* cit.

³⁹⁵ R. Battisti, «La modestia» tra cartoon e melodramma, «L'Unità», 26 giugno 2011.

sono i cambi di espressione: da espressioni severe e minacciose a espressioni di finto stupore e meraviglia. Se non fosse per la presenza della pistola, sembrerebbe di assistere ad una conversazione normale.

SAN JAVIER: Salve

MARÍA FERNANDA: Sì

SAN JAVIER: Suo marito mi ha dato la chiave.

MARÍA FERNANDA: La chiave?

SAN JAVIER: Sono un amico di suo marito. Mi ha invitato a cena. Mi ha detto che sarebbe arrivato più tardi e mi ha dato una copia della chiave. Mi ha detto che era meglio che lo aspettassi qui. Sono di passaggio in città.

MARÍA FERNANDA: Non mi ha avvisato. (*Abbassa l'arma, poi la posa accanto alla borsa*) Mi scusi, non mi ha detto che aspettavamo visite³⁹⁶.

Per quanto riguarda la prossemica gli attori si relazionano secondo una “distanza personale”: entrambi si fronteggiano (San Javier/Russo Alesi sul divano e Maria Fernanda/Paiato sulla sedia a destra) ma la distanza appare evidente, sottolineata anche dalla mancata stretta di mano tra i due, pochi istanti prima. Il suono “*assordante*”³⁹⁷ del citofono sembra voler rompere questa finta convenzione, che per lo scambio di equivoci viene rotta dalla stessa Maria Fernanda, che punta nuovamente la pistola sulla testa di San Javier. Si fa riferimento ad una serie di cassette compromettenti, che Maria Fernanda scaraventa sulla scena, ritenendole la ragione dell’arrivo dell’ospite nel suo appartamento. Ma proprio nel momento in cui la storia sembra prendere forma, ecco che questa si interrompe. Lentamente (come una dissolvenza) i personaggi, l’ambiente e l’atmosfera vengono condotti nell’altra storia. San Javier/Fausto Alesi è seduto nel divano, quando d’improvviso tossisce (il che suscita qualche risata tra il pubblico, ritenendola probabilmente una reazione alla situazione surreale vissuta poco prima). Ma la situazione si fa più drammatica non appena ci si rende conto che San Javier sta sputando sangue. Si accascia sul divano, quasi inerte, mentre l’ambiente intorno a lui si trasforma mediante l’uso di binari posti sulle tavole del palcoscenico: il divano sul quale è disteso Russo Alesi si sposta sulla destra, le cassette escono di scena, la porta sulla destra attraversa la scena e scompare sulla sinistra, mentre l’illuminazione si è fatta più bassa e più cupa, dove domina un clima “*più remoto*”³⁹⁸. Gli abiti sono rimasti gli stessi, solo che ora l’attore interpreta il personaggio di Mirko Terzov, uno scrittore gravemente ammalato di tubercolosi. Un cambio di identità dovuto esclusivamente al linguaggio del corpo (le mani costantemente sul petto o sulla bocca per coprire la fuoriuscita di sangue dalla bocca), che denotano la sofferenza fisica del personaggio. Entra dal fondo Anja (Francesca Ciocchetti), la compagna di Terzov. La situazione è decisamente più intima, e lo si può vedere direttamente nel testo.

ANJA: Eccomi qui.

TERZOV: Sto bene, sto bene. Non preoccuparti.

³⁹⁶ R. Spregelburd, *La modestia*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 53.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ *Ivi*, p. 55.

ANJA: Ho pensato che potevano interessarti.
TERZOV: Non ti rendi conto che sto morendo?
ANJA: Non dire così. Non parlarci così.
TERZOV: Mi dispiace.³⁹⁹

Non solo. Questa intimità si evince anche nelle azioni dei personaggi: la coppia infatti si lascia andare ad un abbraccio intenso, sfiorandosi i rispettivi volti con le mani. In seguito Anja convince il marito a leggere i resti di un manoscritto del padre, per giudicarne il valore letterario. La condizione di Terzov non lo vede entusiasta per la cosa, ragione per cui rifiuta di leggerli, ma, a seguito del pianto della moglie, si convince e legge i manoscritti. Nel monologo in cui legge il testo, l'interpretazione di Terzov/Fausto Russo Alesi varia con lo scorrere delle parole: da una lettura forzata e spedita (quasi ad imitare il suocero) passa ad una lettura più attenta e seria, come se si rendesse conto del valore letterario dello scritto. Ma prima che possa esprimerne un giudizio, entra il dottor Smederovo (Paolo Pierobon). Il suo ingresso si associa all'atmosfera cupa che circonda l'ambiente: infatti egli scruta Terzov senza mai distogliere lo sguardo da lui. Il suo incedere a piccoli passi lascia intendere quasi un fare minaccioso, sottolineato anche dal prolungamento della mano verso Terzov/Russo Alesi. In realtà vuole solo misurargli la temperatura (gli tocca lo fronte) per constatare il suo pessimo stato di salute (“Non ha un bell'aspetto.”⁴⁰⁰) Nonostante ciò non mancano momenti comici all'interno di questa scena. L'accento russo di Smederovo (preso di mira già da Anja nel dialogo con il marito in precedenza sul termine “alloggiamento”) e la sua difficoltà nel seguire le parole dei presenti spezzano il ritmo drammatico della situazione.

TERZOV: [...] Ma sappiamo che non esiste cura che non costi denaro, e non possiamo pagarla.
SMEDEROVO: Può parlare più lentamente?
TERZOV: Sì, sappiamo già che è tubercolosi. E sappiamo che è in fase molto avanzata.
SMEDEROVO: Vuole un sigaro?
TERZOV: Lei non è un medico normale. Lei non è come gli altri. Perché ha lasciato il suo paese?⁴⁰¹

Questa “difficoltà” si tramuta anche nella recitazione di Pierobon, in particolar modo per quanto riguarda i gesti; sono infatti frequenti i gesti che sopperiscono ad una mancata proprietà di linguaggio da parte del personaggio (per esempio quest'ultimo invita Terzov/Russo Alesi a parlare più lentamente, ponendo in avanti le mani a palmi aperti). Una recitazione che denota l'estraneità del personaggio di Smederovo/Pierobon in quel contesto, fino a quel momento drammatico. Un aspetto che non manca di suscitare l'ilarità del pubblico (mentre Terzov/Russo Alesi fornisce una diagnosi della sua malattia, Smederovo/Pierobon gli offre un sigaro, come se volesse sdrammatizzare). Sempre ad un espediente “comico” è affidata la rivelazione della motivazione dell'arrivo di Smederovo, e dei progetti della moglie di Terzov, suscitando anche le risate del pubblico.

³⁹⁹ Ivi, p. 56.

⁴⁰⁰ Ivi, p. 57.

⁴⁰¹ R. Spregelburd, *La modestia*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 58.

SMEDEROVO: Lei è straordinario. Voglio dirle che... lei è uno scrittore straordinario.

TERZOV: Si sbaglia.

ANJA: (*entrando con il brandy*) Il dottore ha ragione, Mirko.

TERZOV: Tu gli hai dato da leggere il testo dicendogli che era mio? Ti parlo veloce perché lui non capisca.

ANJA: Non adesso, dopo, dopo⁴⁰².

Eppure tutto ciò non nasconde le intenzioni “avide” da parte del medico. Il suo impeto si manifesta sia nelle parole che nei gesti che usa per convincere Terzov a proseguire la scrittura del suo romanzo (il medico ha i fogli del manoscritto in mano, ai quali da un pugno quasi a voler violentare la parola, spingendola con forza a spargersi nel mondo)

SMEDEROVO: Mi sembra che non c'intendiamo. Io voglio molto di più di questo. Voglio che lei continui a scrivere. La sua letteratura è sangue, ed io la devo stimolare a sanguinare; tutti noi siamo la sua letteratura: lei ha fatto sì che le nostre disgrazie valessero la pena, lei firma il nostro canto, la nostra agonia, nella *Baldoria*. Nella sua prosa ribolle il sangue versato da migliaia di figli di questa terra. io ci riuscirò: lei sarà lo scrittore più grande, glielo giuro⁴⁰³.

Un avidità che si avverte anche nello spettacolo, in particolar modo dal punto di vista della prossemica e della mimica: Smederovo/Pierobon è ad una distanza intima da Terzov/Russo Alesi, per essere più precisi è alle spalle di quest'ultimo, facendo risaltare la sua presenza ossessiva nei confronti dello scrittore, che disteso sul divano stringe a sé un cuscino come a voler ricavare sostegno (inoltre l'espressione facciale di Pierobon è caratterizzata dalla presenza di un sorriso di compiacimento, come un ghigno, mentre la moglie Anja/Ciocchetti descrive gli scritti del marito.) Quasi una presenza malefica, che è avvertita da Terzov/Russo Alesi nella sua recitazione, che denota l'ansia e il timore del personaggio nei confronti del medico. Un comportamento che viene placato dall'avvicinarsi costante di Smederovo/Pierobon che afferra concretamente la testa di Terzov/Russo Alesi (gli accarezza anche la fronte, quasi a voler essere protettivo) appoggiandola alla spalliera del divano per porre fine alle sue parole. Terzov si concede un periodo di tempo per rifletterci, anche se le sue intenzioni lo spingono decisamente per il no (“Che idiozia [...] Oggi non è successo niente, quell'uomo non è mai stato qui.”⁴⁰⁴). Anja resta seduta sul divano, mentre Terzov esce di scena dal fondo. Subito dopo assistiamo al passaggio nell'altra storia. L'attrice è rimasta immobile. Il cambiamento è avvertibile dal mutamento della luce (si ritorna ad una luce più chiara) e dall'interpretazione della stessa attrice. Il tono è diventato più freddo, più diretto e più distaccato, come se tutto dovesse risultare sotto il suo controllo. Un distacco che si manifesta nella prossemica: la distanza è personale, ma nonostante ciò si avverte una discordanza di attenzione. Infatti Angeles/Ciocchetti rivolge le spalle a San Javier/Russo Alesi (almeno nella parte iniziale del dialogo). In seguito vi è concordanza di attenzione (San Javier/Russo Alesi si dispone sulla sedia a destra) ma questa non sempre è mantenuta, specialmente da parte di

⁴⁰² R. Spregelburd, *La modestia*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 58.

⁴⁰³ Ivi, p. 59.

⁴⁰⁴ Ivi, p. 60.

Angeles/Ciocchetti, che rivolge lo sguardo di fronte a sé. Inoltre, quasi a sottolineare questa discordanza, la conversazione appare caratterizzata da argomenti forzati.

ANGELES: [...] Hai tirato lo sciacquone?

SAN JAVIER: Sì... certo... lo... Sì, ho tirato.

ANGELES: Non funziona bene. Hai sollevato il fil di ferro ripiegato, quello che esce dal serbatoio?

SAN JAVIER: Sì, certo.

ANGELES: Ma non ti sei lavato le mani.

SAN JAVIER: Sì.

ANGELES: Sono asciutte.

SAN JAVIER: Mi sono lavato e asciugato le mani.

ANGELES: C'era l'asciugamano? Ne hai usato uno bianco o uno verdino?

SAN JAVIER: ...No, bianco, credo⁴⁰⁵.

La stessa Angeles appare seccata da questa conversazione, ma per lo meno cerca di spingerla verso gli argomenti da lei preferiti, non dedicando particolare attenzione a quanto dice San Javier.

SAN JAVIER: Quella donna deve aver pensato che ero un imbecille... Dico, la vicina, quella dell'altra scala. Mettermi in casa sua, a parlarle di suo marito... Che non era...

ANGELES: Arturo mi ha detto che prima di conoscermi aveva vissuto a casa di una zia, a Flores⁴⁰⁶.

Ma a rompere questa situazione interviene Arturo/Pierobon, che tramite telefono impartisce degli ordini a San Javier. Le parole di Arturo (diffuse tramite una registrazione audio) sono scandite in modo diretto e preciso (come se fosse un telegramma), e alle domande di San Javier, risponde con un tono irato, come se non volesse perdere il filo delle sue parole. Ma anche in questo caso, gli elementi per la comprensione vengono omessi, anche per l'interruzione della chiamata da parte di Arturo. Così la conversazione tra Angeles e San Javier riprende sui toni precedenti, in cui si nota quasi l'atteggiamento autoritario di Angeles, che non manca di suscitare l'ilarità del pubblico.

ANGELES: [...] Ti vai a lavare le mani, così mangiamo degli stuzzichini?

SAN JAVIER: Un'altra volta? ... Be', un po' sì... (*Esce verso il bagno*) Uso l'asciugamano bianco?⁴⁰⁷

I personaggi sono usciti di scena e il cambio di luce sottolinea il passaggio all'altra storia (da una illuminazione chiara e diffusa, si passa ad una luce più cupa). Entrano Terzov/Russo Alesi e Leandra (Maria Paiato). Quest'ultima entra spingendo una scrivania dove sono dei fiori, mentre Terzov ha dei fogli in mano. Anche in questo caso, ritorna l'intimità tra i personaggi (sono vicini, non ad una distanza intima, ma personale).

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 61.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 62.

Un'affinità che si manifesta anche nelle parole di Leandra, che mostrano il fascino che lo scrittore suscita nella donna, e che si traduce in un atteggiamento gentile e protettivo.

LEANDRA: Lei non deve porsi alcun problema. È tutto sistemato. Il denaro arriverà dopo, se lei si cura.

TERZOV: E altrimenti?

LEANDRA: Lei si curi. [...]

LEANDRA: Non dica questo, Terezov. Mio marito pensa che lei abbia un enorme talento⁴⁰⁸.

Un'intimità rotta dall'arrivo di Smederovo/Pierobon che sposta letteralmente la scrivania sulla sinistra, e fa l'elenco di tutto il necessario perché Terzov possa scrivere al meglio; un elenco telegrafico, che sembra svuotare la scrittura dalla sua sfera artistica per associarla ad una componente "meccanica". La stessa cosa si ripercuote nella lettura di un breve scritto di Terzov, consegnatogli direttamente dalla moglie e dai contatti con i primi editori per la pubblicazione del romanzo.

SMEDEROVO: [...] Ho problemi con la punteggiatura.

LEANDRA: È molto complesso grammaticalmente.

SMEDEROVO: Eccellente.

LEANDRA: Sì.

SMEDEROVO: Molto bene. Non c'è da perdere nemmeno un istante. Ogni rigo è prezioso. Oggi pomeriggio parlerò con Graziano⁴⁰⁹.

L'editore ha rifiutato il manoscritto, ma ciò non abbatte il morale di Smederovo. A fine scena (uscita Leandra) Smederovo/Pierobon si stende sul divano. Il cambio luce, da una tonalità cupa ad una più chiara e diffusa, sottolinea il passaggio alla storia argentina. Si avverte il cambiamento anche nel personaggio di Arturo/Pierobon: sbuffa, si strofina le mani nei capelli, come se fosse seccato o nervoso per qualcosa. Una situazione rotta dall'ingresso di Maria Fernanda, che cerca di entrare più volte e di chiedere spiegazioni ad Arturo, il quale ripetutamente la respinge fuori di casa. Ed qui che si fa riferimento ai "misteri" che caratterizzano questa storia: "Che rapporto c'è tra Lucia, il deputato e le cassette?"⁴¹⁰ Successivamente San Javier/Russo Alesi e Arturo/Pierobon analizzano i dati di un incidente navale, facendo presagire un legame con quanto avvenuto in precedenza. Il personaggio di San Javier viene però "distratto" da Angeles/Ciocchetti, che decide di insegnargli un gioco coreano. San Javier nonostante debba dibattere con due interlocutori, riesce a vincere la partita, lasciando perplessa Angeles. La scelta di questo gioco da parte di Angeles è dovuta alla sua ipersensibilità verso la condizione emarginata dei coreani, che verrà chiarita nelle scene successive, ma che qui offre i primi indizi. ("Non è per il gioco; è perché è coreano, no?"⁴¹¹).

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 63.

⁴¹⁰ Ivi, p. 64.

⁴¹¹ Ivi, p. 66.

[...] il supposto gioco di carte coreano non è altro che *Hearts*, il solitario di Windows, che mi ossessionava mentre la commedia languiva e io – seduto davanti al monitor come un cretino – aspettavo di veder uscire le carte in disordine. La strategia di San Javier è validissima. È così che si vince a *Hearts*⁴¹².

Questa scena è molto interessante dal punto di vista drammaturgico e registico poiché si stabiliscono due diverse linee guide tra i personaggi. Da una parte Arturo e San Javier affrontano il problema dell'incidente navale, dall'altra San Javier e Angeles si dedicano al gioco "coreano". Questa situazione oltre che spezzare la serietà del discorso, richiama le intenzioni di base della commedia: ovvero rendere attivo lo spettatore di fronte lo spettacolo. Dunque lo spettatore non solo deve prestare particolare attenzione allo sviluppo delle due storie, ma anche all'interno delle stesse si verificano delle situazioni multiple che egli può scegliere di seguire. Inoltre si verifica un altro aspetto interessante: l'inversione di stato d'animo da parte di San Javier. Poco prima di iniziare a giocare, egli è parecchio preoccupato per la situazione dell'incidente, ma man mano che gioca acquista sempre più sicurezza e tranquillità. Come se fosse riuscito a mettere ordine in quella situazione, che la struttura del gioco richiama con le sue carte "in disordine". Un'attenzione messa subito a prova da parte dell'autore nella scena successiva. Il fatto che Smederovo/Pierobon senta odore di gas, richiama quanto avvenuto in precedenza, con Angeles/Ciocchetti che non riusciva ad accendere il forno. Richiami che sottolineano il legame tra le due storie, e la necessità di porre ordine in questo apparente mondo "disordinato". Un disordine che si mostra anche attraverso le difficoltà comunicative tra Smederovo, Leandra e Anja sui dolci di quest'ultima.

LEANDRA: Mm, che buoni, cosa sono?

ANJA: Sono dei canapé. Ce ne sono dolci e salati, ce ne sono dei due tipi, li ho preparati io stessa prima di venire, spero che vi piacciono e che non siano schiacciati, è la prima volta che li faccio. Scusate, non è niente. Dovevo venire, sono così sola.

LEANDRA: Tranquilla, non si sforzi. Non ho dubbi che saranno degli ottimi canapé. Cosa sono?

ANJA: Ce ne sono dolci e salati, ce ne sono dei due tipi. Li ho preparati io stessa prima di venire.

SMEDEROVO: Cosa sono?⁴¹³

Poco dopo entra Terzov che annuncia le sue difficoltà nel proseguire il manoscritto. Questo, oltre che provocare la reazione irata di Smederovo/Pierobon, suscita anche la disperazione di Anja/Ciocchetti. Un problema a cui però ha posto rimedio, dato che nella stessa scena si viene a conoscenza che Anja ha scritto il secondo capitolo del romanzo del marito. Il risultato piace a Smederovo, e il racconto richiama il comportamento "modesto" del protagonista, che si manifesta anche in Anja e nel suo celarsi dietro lo scudo del marito.

TERZOV: Duvrov vince la partita, ma restituisce tutto al croupier.

SMEDEROVO: Perché?

ANJA: Perché?

⁴¹² R. Spregelburd, *Il teatro è un avvenimento tra contemporanei* in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 25.

⁴¹³ R. Spregelburd, *La modestia*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 68.

TERZOV: Perché? Per modestia. È lì la chiave del racconto⁴¹⁴.

Per la prima volta i quattro attori sono presenti contemporaneamente sulla scena. Si nota il rapporto di intimità tra Terzov/Russo Alesi e Anja/Ciocchetti (Terzov si stende sul divano, coricandosi sulle ginocchia di Anja, facendone risaltare il ruolo protettivo, quasi “materno”). Lo stesso dicasi di Leandra/Paiato, che si prende cura di Anja/Ciocchetti, vittima forse di uno svenimento. Un momento di intimità e di forte relazione tra i personaggi, rotto letteralmente dall’esplosione nella scena successiva. Infatti dietro le quinte (nella cucina) si verifica una terribile esplosione, che possiamo vedere manifestarsi con un’enorme fiammata, che spinge l’attrice, rimasta sola, a fuggire in preda al panico per la scena. Solo che adesso non è più Anja, ma Angeles. Maria Fernanda/Paiato fa il suo ingresso con l’abito tutto bagnato, a causa di Arturo/Pierobon e San Javier/Russo Alesi che le stanno gettando addosso dell’acqua. Un momento drammatico che non manca di suscitare l’ilarità del pubblico per le urla degli attori e per i movimenti concitati in scena. Un’ilarità che prosegue per qualche altro minuto dato che San Javier/Russo Alesi spruzza un altro po’ d’acqua addosso a Maria Fernanda/Paiato. In questo modo si completa quel richiamo all’odore di gas che Smederovo/Pierobon aveva avvertito nella scena precedente, enfatizzando ancora di più il legame tra le due storie. Un legame che diventa ancora più serrato nella scena successiva (trasferita nella situazione russa) dove bisogna risolvere il problema del perché Leandra/Paiato sia bagnata sulla scena, che Ronconi ha così affrontato.

[...] la situazione viene giustificata drammaturgicamente spiegando che Leandra era uscita per cercare Terzov e facendole dire che “pioveva tanto che non...”. Stranamente questo scambio di battute non funzionava, perché si tratta di una giustificazione meschina. Allora ho pensato: “Se qui a raccontare la storia, a motivare la situazione di Leandra, non fossero i personaggi, ma gli attori? Insomma, immaginiamo che in quel momento gli attori si inventino una storia, lì per lì, in modo da giustificare quello che è già successo. Non so se sia giusto o no, se l’autore ci avesse pensato mentre scrivere la *pièce*. Però in scena funzionava molto bene. Siccome la commedia è fatta tutta a *puzzle*, se una cosa s’incastra vuol dire che va bene. Così nello spettacolo ci sono alcune scene in cui gli attori, invece che essere i personaggi dell’una o dell’altra storia, si danno consigli a bassa voce⁴¹⁵.

In questo modo il regista lavora sulla partecipazione (ormai acquisita) da parte del pubblico al gioco a cui sta assistendo, rendendo chiaro il fatto che esistano due storie e più comprensibili i passaggi dall’una all’altra. Perciò i continui richiami tra le storie, non possono destare la sorpresa di uno spettatore attento. Per esempio nella scena successiva si parla della condizione dei coreani e della loro integrazione in Argentina (che in un certo senso richiama quella di Smederovo e Leandra) e dei “canapé” accennati da Anja.

MARIA FERNANDA: Visto come ti guardano? Che dite voi? I coreani qui sotto? Avete visto come guardano? Come se uno li volesse uccidere. Nascondono lo sguardo anche per darti il resto. Io penso che devono gli unici a non essere aggrediti dai teppisti, nel quartiere.

⁴¹⁴ Ivi, p. 70.

⁴¹⁵ L. Ronconi in O. Ponte Di Pino, *Un imbroglione con un senso etico fortissimo*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., pp. 13-14.

ARTURO: Sono amici di mia moglie.

MARIA FERNANDA: Sì? Ma loro sono nati qui o sono...?

ANGELES: No. Sono venuti e nessuno è andato ad accoglierli. Nessuno gli ha detto niente. Nessuno gli ha detto "welcome". Tu vuoi assaggiare il dolce?

MARIA FERNANDA: Sì.

SAN JAVIER: Adesso stanno arrivando i russi. Mi dispiace così tanto. La Russia, tutto quello che ha significato, impressionante... un paese che ormai non esiste.

ANGELES: Certo. Persino i russi hanno più status dei coreani, no? Sono biondi, sono alti...

SAN JAVIER: Penso che nessuno sia andato ad accogliere nemmeno loro.

ANGELES: Ma è la Russia, no? Non è la Corea? La Russia, con i suoi esperimenti nucleari, e la Piazza Rossa, e Ciaikovskij, e tutti quegli scrittori... Puškin, Dostoevskij, Čechov. Ti prendo il dolce. Mi dispiace di non aver fatto i pierogys e i canapé...⁴¹⁶

In seguito, nella situazione russa, Terzov/Russo Alesi sembra essersi ripreso dalla tubercolosi e anche la recitazione dell'attore ne risulta cambiata: da sofferente per i sintomi della malattia ad una colloquiale e confidenziale per l'apparente stato di guarigione. In realtà questo apparente miglioramento è il preludio della fine. Terzov si rifiuta di scrivere il suo romanzo, neanche le richieste di Leandra/Paiato paiono convincerlo del contrario ("Il suo lavoro è il suo romanzo" dice Leandra, baciandogli la mano). Un invito a seguire la sua linfa vitale, ma che Terzov rifiuta. Una situazione che è richiamata dal lavoro che sta svolgendo Smederovo al momento.

SMEDEROVO: No. Ho accettato di visitare i cavalli.

LEANDRA: Quali cavalli?

SMEDEROVO: Stanno morendo di un virus sconosciuto. Si rifiutano di mangiare...⁴¹⁷

Questo provoca l'ira di Smederovo/Pierobon, che prima si prende concretamente a schiaffi e in seguito, durante le sue battute, gesticola in maniera concitata, non riuscendo a trattenere la rabbia. Ma interviene Leandra/Paiato a placare il dottore: come Anja e Terzov in precedenza, anche Smederovo trova "protezione" nella moglie (i due mantengono una distanza intima); infatti si accascia sulle sue ginocchia ma, a differenza dell'altra coppia, il cuore di Leandra sembra ormai appartenere a Terzov. Una condizione che Smederovo sembra aver intuito: "Leandra, sei andata a letto con lui?"⁴¹⁸ La situazione, così come l'interpretazione degli attori, rimane sospesa tra l'emozione e l'ambiguità (enfaticizzata da una breve pausa in cui gli attori rimangono in simile posizione), prolungata dal passaggio alla storia russa con il solito mutamento di luce (da cupo a chiaro) che ne sottolinea il cambiamento di situazione. Si assiste ad una scena quasi "delirante" nella quale i quattro personaggi sono sotto l'effetto di stupefacenti (uno spinello). La conversazione va dalla politica alla religione, il tutto enfaticizzato dalla recitazione degli attori. Così Arturo/Pierobon accentua un tono declamatorio mentre parla del popolo ("Ci piaceva mescolarci con il popolo, ci vestivamo come il popolo, andavamo anche nelle sezioni dei partiti popolari, perché lì c'era il POPOLO."⁴¹⁹) e similmente Angeles/Ciocchetti racconta la sua esperienza religiosa quasi come un'isterica, in preda alle risate.

⁴¹⁶ R. Spregelburd, *La modestia*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 76.

⁴¹⁷ Ivi, p. 79.

⁴¹⁸ Ivi, p. 80.

⁴¹⁹ Ivi, p. 81.

ANGELES: Io venivo minacciata con Dio. Mi dicevano che, se non aiutavo in casa, sarebbe venuto San Gabriele Martire e mi avrebbe strappato i denti. Cazzate così. O che se non mi facevo il segno della croce quando passavo davanti a una chiesa, sarebbe venuta Sant'Agata e non so quale altra gente...⁴²⁰

La scena si conclude con il pianto di Angeles/Ciocchetti che esce, seguita subito dopo da Arturo/Pierobon e Maria Fernanda/Paiato. San Javier rimasto solo, che nella scena precedente aveva avuto un atteggiamento un po' più contenuto rispetto agli altri, piomba di scatto per terra in preda ad una sorta di crisi respiratoria. Solo che adesso l'attore è Terzov, e siamo nell'altra storia, come sottolinea anche il cambio di illuminazione (coerente con le scene precedenti per quanto riguarda la storia russa). Terzov è agonizzante per terra, cerca di sistemarsi sul divano ma non ci riesce. Infine si siede sulla sedia di fronte la scrivania, mentre Smederovo/Pierobon è occupato a rispondere al telefono e si disinteressa di lui. L'unica che sembra preoccuparsi di lui è Leandra/Paiato, che su sua richiesta gli consegna una penna. Usciti Smederovo/Pierobon e Terzov/Russo Alesi, Leandra rimane sola. Suona il telefono ma non appena risponde è Maria Fernanda. L'illuminazione è rimasta la stessa per poi tramutarsi parecchie battute più avanti. Il cambio in questo caso è affidato alla pura drammaturgia e alle parole degli attori. Si ritorna a parlare di Lucy e della sua scomparsa. Così San Javier viene spinto da Arturo/Pierobon a chiamare Alejandro (il marito di Maria Fernanda) spacciandosi per il consigliere Onetto. La telefonata appare "diretta" non solo dalle indicazioni di Arturo e Maria Fernanda ma anche dalla loro rispettiva posizione nei confronti di San Javier: il primo alla destra dell'attore, mentre la seconda alle sue spalle (quasi fosse circondato). Non sappiamo cosa viene detto a San Javier dall'altro capo del telefono, ma San Javier prende la pistola dalla borsa di Maria Fernanda e scarica i proiettili dal caricatore. Poco prima della fine della scena, i personaggi sono già calati nella storia successiva. Infatti le ultime battute di Arturo/Pierobon sono "recitate" alla maniera di Smederovo. Quest'ultimo è disteso sul divano, quando entra Anja/Ciocchetti. Ovviamente si parla di Terzov e della sua condizione di salute, ma a interrompere questo clima tragico ci pensa Smederovo, con uno dei suoi lapsus.

SMEDEROVO: Ho immaginato che avrebbe capito, Ghiottona.

ANJA: Cosa?

SMEDEROVO: (*si corregge*) Anja. Mi scusi. Mi confondo sempre... Ci sono parole... che ne portano altre che...⁴²¹

Un errore che viene commesso ancora una volta da parte di Smederovo, ma che non sembra cogliere l'attenzione di Anja (contrariamente a quella del pubblico che ride ancora). Smederovo chiede ad Anja di recapitargli al più presto i manoscritti di Terzov. La pressione da parte di Smederovo/Pierobon si avverte non solo dalle parole insistenti con le quali chiede i manoscritti, ma dal suo continuo avvicinamento verso Anja/Ciocchetti, che per evitarlo si dirige verso la cucina.

⁴²⁰ Ivi, p. 82.

⁴²¹ Ivi, p. 90.

ANJA: Oh, bisogna riordinarli, mettere un foglio dopo l'altro...

SMEDEROVO: Lo farò durante il percorso, non si preoccupi. Sono solo quindici manoscritti, mi intratterranno durante il viaggio.

ANJA: Sono quindici, certo. Be', sono.. Sono tredici, sa? Lei ne ha già due, quindi ne rimangono tredici.

SMEDEROVO: Quelli che sono. Posso vederli?

ANJA: Certo. (*Sente l'acqua in cucina*) Ah, già bolle, aspetti un secondo. (*Esce*)

SMEDEROVO: No, per favore, non vada via.

ANJA OFF: Ora le porto il suo tè⁴²².

Nella scena successiva entra Angeles/Ciocchetti con una cassetta e un registratore in mano, con l'intenzione di verificarne il contenuto. Nonostante i tentativi di Arturo, Anja/Ciocchetti riesce a mettere in funzione il nastro. Si sdraia per terra e con un colpo secco mette in funzione il registratore. Si ode il *Concerto per piano Opera 40* di Henryk Górecki. I personaggi ascoltano questa musica tagliente e graffiante, dalle forti tonalità cupe: per alcuni istanti gli attori restano immobili (come se fossero sorpresi dall'ascolto della musica) per poi tornare a muoversi sulla scena. La coreografia degli attori descrive dei movimenti regolari: Arturo/Pierobon si distende sul divano, cosa che farà anche in seguito Angeles/Ciocchetti, mentre San Javier/Russo Alesi mette in moto una sorta di aggeggio con le biglie, legate tramite fili, che si scontrano l'una con le altre, causandone il movimento nello spazio. Una sorta di anticipatore del meccanismo che si è messo in moto e dello scontro tra sistemi, che prelude alla distruzione. Infatti lo spazio scenico viene completamente modificato mentre gli attori sono presenti in scena: cade la lampada, che Anja aveva portato in scena nella storia russa, l'oggetto con le biglie si sposta verso sinistra, e infine una parte del muro crolla. La luce si fa lentamente più fioca, sottolineando il passaggio all'altra storia. In scena sono rimaste solo Anja/Ciocchetti e Leandra/Paiato. Le due donne parlano della morte di Terzov e il loro avvicinarsi e distanziarsi durante il dialogo riprende in un certo senso quanto stanno dicendo: al tentativo consolatorio di Leandra, si oppone la realtà dei fatti.

LEANDRA: Rancore. La morte lascia i vivi pieni d'odio. Lei ci odia, lei odia lui perché è morto. Noi perché siamo vivi, e lui sicuramente...

ANJA: Io non vi odio.

LEANDRA: Ci odierà.

ANJA: No⁴²³.

Leandra tenta di convincere Anja a darle l'ultimo manoscritto del romanzo di Terzov, proprio per onorare la memoria di quest'ultimo ("Se il romanzo viene pubblicato, Terezov lascia qualcosa di più del rancore di tutti noi che l'abbiamo amato in modi diversi."⁴²⁴). Si viene a sapere che Terzov era morto già da parecchio tempo, senza che la moglie lo sapesse. Nonostante ciò Anja si concentra sulla sua condizione e sul suo rapporto con Terzov, che connota definitivamente il suo essere "modesta".

⁴²² Ivi, p. 91.

⁴²³ Ivi, p. 92.

⁴²⁴ Ivi, p. 93.

ANJA: No, questo è... Non so se continuerò ad amarlo. Non sono degna di una tale impresa. Lui aveva ragione a disprezzarmi, sa? Perché avrebbe dovuto dare qualche valore a una come me, che mangio la frutta quando ormai non serve più? Lui non ha colpa. La colpa è stata mia, sempre. Io mi sono rimpicciolata fino a scomparire. È colpa mia se la vita mi passa accanto senza vedermi⁴²⁵.

Nonostante ciò, Anja decide di dettare la parte finale del manoscritto a Leandra, che la ricopia, stando seduta sulla scrivania di sinistra, alle spalle di Anja/Ciocchetti. Mentre Anja detta il finale, ha preso la pistola all'interno della borsa gialla, e la punta allo stomaco. Il suo tono sostenuto e dolorante si ripercuote in una *climax* crescente che sfocia in un sospiro, mentre Leandra/Paiato si è alzata per scrutare l'azione della donna. Una distanza personale, ma che non nasconde un certo grado di intimità, dato che l'alzarsi in piedi da parte di Leandra/Paiato sottolinea il coinvolgimento emotivo del personaggio di fronte a quanto sta avvenendo nel cuore di Anja/Ciocchetti. Il brusco cambio di luce e l'ingresso di San Javier e Arturo trasportano l'azione nell'altra storia. Angeles/Ciocchetti, sempre con la pistola in mano, minaccia i presenti. L'unico tranquillo è San Javier/Russo Alesi, cosciente del fatto che l'arma è scarica. Infatti la pistola non spara e Angeles si lascia andare in un pianto disperato, mentre San Javier consegna i proiettili ad Arturo. Angeles resasi conto del suo comportamento in questa scena, e della sua falsa "modestia" nelle scene precedenti, pronuncia una frase che sembra riscattarla per il futuro: "Io sarò più buona. Sarò più buona."⁴²⁶ Alla fine, Maria Fernanda trova dei soldi nella vestaglia che sta dando ad Angeles; quest'ultima scoppia nuovamente in lacrime, per poi uscire dal fondo, mentre Arturo recuperati i soldi esce verso destra. Il cambio della luce verso tonalità più cupe annuncia il passaggio alla storia russa, che sarà l'ultima scena dello spettacolo, dove compaiono i personaggi di Smederovo/Pierobon e Leandra/Paiato. Smederovo sta per partire per Milano, dove intende pubblicare il romanzo di Terzov. Smederovo giustifica i suoi comportamenti, mentre Leandra è pervasa da uno spirito di rassegnazione, non riuscendo a non pensare a Terzov.

SMEDEROVO: Mi dispiace più che a chiunque altro. Io non ho ucciso Terzov. E Anja si è uccisa perché non poteva vivere senza di lui.

LEANDRA: Nemmeno io.

SMEDEROVO: È assurdo. Terzov non ti ha mai trattato con affetto. Io lo so.

LEANDRA: E perché avrebbe dovuto farlo? Io ho avuto da lui quel che meritavo. Volevi che parlassimo come due persone intelligenti? E va bene. Terezov avrebbe...

SMEDEROVO: Terzov! Terzov! Fino a quando continueremo a misurare il mondo e i suoi confini secondo la sua maledetta volontà?

LEANDRA: Lo vedi. Non è possibile parlare dell'argomento. Lasciamo le cose come stanno. Se potessimo tornare indietro!⁴²⁷

Così Leandra/Paiato si cala in una sfera protettiva che non sembra appartenere nei confronti di Smederovo/Pierobon, e che si traduce nel consiglio di portare con sé delle camicie pesanti e nell'incoraggiare il marito ad essere determinato: "Non guardarti

⁴²⁵ Ivi, p. 94.

⁴²⁶ Ivi, p. 95.

⁴²⁷ Ivi, p. 96.

indietro.”⁴²⁸ La recitazione della Paiato appare connotata da uno spirito amorevole che nasconde un certo grado di falsità, dato i suoi sentimenti manifesti per il defunto Terzov.

Dopo l’uscita di Smedervo/Pierobon, Leandra/Paiato rimane sola, mentre là fuori, nel mondo, si sentono gli echi della guerra: il suono di una sirena miliare, dei colpi di mitragliatrici e dei bombardamenti si diffonde per la scena, già dominata da una illuminazione cupa che ne accentua la drammaticità. Ma Leandra/Paiato è ancora seduta sul divano, inerte e impassibile. Fino a quando decide di alzarsi, per coprire i fiori sulla sinistra (quasi come se volesse proteggerli). Ma questo comportamento dura poco: con impeto li scaglia per terra e, dopo aver preso un martello da un cassetto di sinistra, li colpisce con veemenza. Interrompe quello che stava facendo, sedendosi nuovamente sul divano, per poi riprendere subito dopo. I movimenti coreografici di Leandra/Paiato sono regolari, ma restano circoscritti ai fiori presenti sulla sinistra e alla parte centrale del palcoscenico, proprio di fronte il divano. Mentre all’esterno la guerra si fa sempre più presente, così Leandra si è lasciata trasportare da un desiderio di distruzione, che coinvolge il suo passato. Non è un caso forse la scelta dei fiori, intesi come simboli di purezza e bellezza che non possono esistere in questo mondo dominato dalla violenza e dal cinismo. Mentre cala il buio sulla scena, si sente un frammento della musica di Gorecki, quasi a sottolineare il senso di lacerazione che ha colpito Leandra e il mondo intero. Un finale di difficile interpretazione, ma che Luca Ronconi ha interpretato più come una necessità da parte dell’autore di porre fine alla commedia che non diretta conseguenza di quanto avviene nelle scene precedenti. Infatti così afferma:

Tutta la confusione finale... Accade un po’ come in altre commedie di Spregelburd: sembra che l’autore non riesca a venire a capo di tutti i fili che ha tirato. E allora, per giustificare quello che è accaduto, arriva quel finale. Ma perché bisogna giustificarlo? Il finale è quello, e basta...⁴²⁹

Un finale drammaturgico che rivela una curiosità e un legame con lo spettacolo andato in scena, che ha visto la luce proprio a Milano, prodotto dal *Piccolo Teatro*.

Come uno scherzo del destino (ed io non credo molto al destino, semmai credo a una “casualità complessa”), l’azione della *Modestia* si svolge in uno spazio indeterminato, in una zona di confine scenografico e stilistico, però si conclude, all’improvviso e molto concretamente, a Milano. Oggi, alcuni anni dopo questa casuale profezia, *La modestia* vede la luce – effettivamente – a Milano. Mi sembra la cosa più logica, mentre tremo visibilmente dall’emozione⁴³⁰.

Quello che si avverte alla visione di questo spettacolo è un profondo senso di “estraneità” e “di spaesamento che pervade i personaggi”⁴³¹ e gran parte degli elementi della messinscena. Non è un caso infatti che Ronconi abbia riscontrato la chiave dello spettacolo nella frase di Anja: “È colpa mia se la vita mi passa accanto senza vedermi.”⁴³²

⁴²⁸ Ivi, p. 97.

⁴²⁹ L. Ronconi in O. Ponte Di Pino, *Un imbroglione con un senso etico fortissimo*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 14.

⁴³⁰ R. Spregelburd, *Il teatro è un avvenimento tra contemporanei* in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 26.

⁴³¹ D. Vincenti, *Se Ronconi pecca di modestia*, «Qn, Il giorno – Il resto del Carlino – La nazione», 08 gennaio 2012.

⁴³² R. Spregelburd, *La modestia*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 94.

Il tema non è trattato solo a livello drammaturgico nelle due storie, ma si ripercuote, per esempio, negli attori che saltando da una storia all'altra cercano di adattarsi come se fossero dei "profughi". Quel divano, quelle sedie, quelle stesse tavole del palcoscenico sono appartenute ad altri personaggi, e hanno una storia parallela rispetto a quella che stanno vivendo. E questo mette in risalto la mancanza di certezze, che è già presente nella struttura stessa del testo, dove la comprensione delle singole storie e del loro legame non è di facile lettura. La scenografia riflette bene questa condizione, infatti vengono utilizzati molti carrelli mobili che spostano letteralmente gli oggetti da una parte all'altra del palcoscenico. Non è la prima volta che Ronconi utilizza un simile espediente, ma per un testo come questo la soluzione appare appropriata: in primo luogo serve a stabilire il passaggio da una storia all'altra, e a far meglio comprendere allo spettatore "il gioco" a cui sta assistendo.

Tanto è vero che a un certo punto ho pensato che non fosse necessario fare dei passaggi così scanditi, bruschi, tra le due situazioni, quella russa e quella sudamericana. Nei primi quadri è utile e giusto far capire che c'è un cambio di scena: si vedono anche mobili e oggetti che si spostano a vista, per indicare il cambio di situazione, perché in una *pièce* a chiave è necessario avvertire gli spettatori che esiste una chiave. Però, una volta che la chiave è stata enunciata non è necessario seguirla così rigidamente. Così nello spettacolo ci sono alcuni passaggi in cui i personaggi, all'inizio della scena successiva, parlano ancora come quelli della scena precedente. Addirittura in un'occasione, quando si passa alla scena russa, uno dei personaggi parla ancora in una specie di spagnolo...⁴³³

Il passaggio da una situazione all'altra è altresì sottolineato dal ruolo della luce: da una illuminazione "calda" e chiara della storia argentina, si passa ad una luce più "fredda" e cupa della storia russa. Ma per tornare allo spazio, si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad uno spazio "indefinito" dove i personaggi navigano a vista, e che non possono modificare (salvo rare eccezioni come nel finale). Ne sono testimonianza i cambi "artificiali" degli oggetti che esulano dalle responsabilità dei personaggi e che trovano posto sulla scena indipendentemente dalla loro volontà. Ovviamente non si tratta solo di questo: la soluzione da parte di Ronconi di togliere o inserire oggetti che non servono più risponde a esigenze di "pulizia", ovvero togliere dal palcoscenico quegli elementi che non servono più alla storia, e che sarebbero di impaccio. Nonostante tutto resta la convinzione che gli attori si muovano in una sorta di gabbia, e come se non bastasse, agiscono in un luogo del tutto estraneo, come se non appartenesse a loro.

Luoghi lontanissimi fra loro come gli stili con cui vengono narrate o, meglio, scandite da quattro personaggi [...] che si confrontano in un contesto più che mai borghese. I quattro cercando di tirare a campare tra camere in affitto, affari maldestri, relazioni immaginarie e romanzi da finire ma in realtà interminabili [...] così che alla fine il vero protagonista è l'assurdo gioco relazionale di questa povera umanità. [...] Uno spazio che da quasi vuoto diventa sempre più abitato, e in questo spazio (Ronconi) mette in moto con ritmi d'acquario (quella dilatazione a lui tanto cara) la complicatissima macchina drammaturgica e tenendo a meraviglia i fili le imprime una sorprendente fluidità⁴³⁴.

⁴³³ L. Ronconi in O. Ponte Di Pino, *Un imbroglione con un senso etico fortissimo*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., pp. 14-15.

⁴³⁴ D. Rigotti, *Ronconi sferza i nuovi vizi capitali*, «Avvenire», 25 giugno 2011.

Spregelburd non a caso ha parlato in precedenza di un “luogo indefinito”. Infatti la didascalia iniziale non contiene alcun riferimento sul luogo dell’azione, lasciando campo libero alla fantasia del regista.

*Maria Fernanda punta una pistola contro San Javier. Entrambi sembrano molto tranquilli. La donna, senza smettere di tenerlo sotto tiro, si toglie la borsa dal braccio e la lascia cadere a terra*⁴³⁵.

Ovviamente la scenografia non può essere tutta frutto dell’immaginazione registica, dato che alcune battute contenute nel testo lasciano presupporre certi elementi in scena. Per fare un esempio, basti pensare alla seconda scena del testo, dove Anja/Ciocchetti sta mostrando il manoscritto del padre a Terzov/Russo Alesi. Quando dice: “Ti faccio più luce?”⁴³⁶ si presuppone che ci sia in scena una lampada o qualcosa del genere. Infatti il personaggio esce un momento per rientrare con una sorta di lampada o *abat-jour* per fargli più luce. Esempi come questo hanno aiutato il concepimento della scenografia in palcoscenico.

Un appartamento piccolo, borghese, arredato con gusto incerto. Le pareti sono verdi: vernice a smalto su una trama di mattoni. Mobili e oggetti a metà fra ieri ed oggi. Citofono e telefoni bene in vista. Una porta che si apre senza dipendere da mani umane⁴³⁷.

A tal proposito è interessante notare il rapporto tra le didascalie presenti nel testo e la loro trasposizione nello spettacolo (nel caso siano state seguite alla lettera). Nella maggior parte dei casi le didascalie che riguardano eventuali rumori in scena (come per esempio gli squilli del telefono) o che riguardano le azioni degli attori sono rispettate. Questo sottolinea la validità drammaturgica (almeno secondo Luca Ronconi) del testo di Spregelburd, dato che le indicazioni fornite su “carta” hanno trovato la loro validità funzionale anche in palcoscenico. In alcuni casi la didascalia viene soltanto “anticipata”. Come nel caso della dettatura di Anja/Ciocchetti a Leandra/Paiato dell’ultimo capitolo del libro di Terzov. La didascalia informa alla fine che Anja prende la pistola dalla borsa gialla. Sulla scena questo avviene pochi momenti prima.

Come accennato in precedenza dunque, nel testo non sono presenti delle didascalie che espongono in maniera chiara e precisa l’apparato scenografico, enfatizzando l’idea di un luogo che non appartiene ai personaggi che vi prendono parte. Ma, ancor di più che dalla scena, il senso di spaesamento ed estraneità è rappresentato dagli attori, che si muovono in questo “tempo fermo, che il regista rallenta addirittura in una partitura rarefatta di parole, sospensione e gesti”⁴³⁸, basandosi solo sulla loro propria interpretazione (infatti i personaggi mantengono gli stessi abiti da una storia all’altra). Sono proprio loro a conferire ritmo allo spettacolo, con i cambi di tonalità, di registro e di intensità.

Piuttosto indicazioni di movimento e di rapporto. Soprattutto di rapporto. Però il ritmo dello spettacolo è assolutamente merito loro. I quattro protagonisti della *Modestia* sono bravissimi per due motivi: in primo luogo fanno bene i loro personaggi, e poi hanno un affiatamento che un

⁴³⁵ R. Spregelburd, *La modestia*, in R. Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, vol. I, cit., p. 53.

⁴³⁶ Ivi, p. 57.

⁴³⁷ R. Sala, *L’uomo in fuga da se stesso*, «Il messaggero», 25 giugno 2011.

⁴³⁸ R. Battisti, «*La modestia*» tra cartoon e melodramma cit.

registra non può costruire. Non glielo può imporre. Ho insistito molto sul fatto che il testo è basato sui rapporti tra i personaggi: ma un personaggio non sa mai chi è l'altro, non lo deve mai sapere, perché la situazione deve sempre rimanere sospesa. Però più di questo non potevo dare⁴³⁹.

Gli attori oscillano costantemente tra un registro naturale e uno forzato, con cambi di ritmo da veloce a lento e viceversa. In questo modo ogni attore interpreta i propri personaggi in maniera diversa: Francesca Ciocchetti spazia da una recitazione forzata, quasi da finta "buonista"⁴⁴⁰ (Angeles) ad una più naturale, tipica di un personaggio compassionevole (Anja); così Paolo Pierobon varia da una recitazione connotata dall'accento russo (Smederovo) ad una più tagliente, da uomo di malaffare. Fausto Russo Alesi passa da una recitazione sofferente (Terzov) ad una più "prudente" da "avvocatichio"⁴⁴¹; infine Maria Paiato passa da una recitazione aggressiva (Maria Fernanda) ad una più passiva, succube della autorità del marito (Leandra).

«Potrebbe essere la storia di uno scrittore malato, Terzov: in crisi o senza talento?». Ma lo stesso attore, Fausto Russo Alesi, si presenta anche come l'avvocatichio San Javier in loschi giri di videocassette (porno?). Maria Paiato è sia Leandra, innamorata dello scrittore, sia Maria Fernanda, la donna con la pistola delle prime scene, allergica al proletariato, legata a Anja che di Terzov è moglie e raggira tutti con la complicità disperata del medico – in altra veste anche Arturo il tossico – Paolo Pierobon. E che, sempre per mezzo della stessa attrice Francesca Ciocchetti, è l'aspirante buonista Angeles⁴⁴².

Ovviamente queste sono linee guide generali, poiché i cambi di ritmo si avvertono anche all'interno di ogni singolo personaggio. È interessante notare a tal proposito il ruolo delle pause nello spettacolo. Oltre che scandire i ritmi interni delle battute, denotano l'impianto registico di certe scene. La prima scena nella quale sono presenti Maria Fernanda/Paiato e San Javier/Russo Alesi ne è un chiaro esempio. Il dialogo tra i due personaggi è scandito da numerose pause, in particolar modo nelle battute di San Javier/Russo Alesi, in cui si evince l'estraneità del personaggio in quel contesto. Tutto ciò serve a enfatizzare il carattere "equivoco" della scena e del rapporto indefinito tra i personaggi/attori. In altri casi la pausa assolve una funzione di *suspense*, come nella già citata scena in cui Anja/Ciocchetti legge l'ultima parte del romanzo a Lenadra/Paiato. La breve pausa alla fine del monologo suscita un momento di tensione su quale sia l'esito del destino del personaggio di Anja. Questo fa sì, per riallacciarsi anche al discorso sull'estraneità in scena, che ogni personaggio viva a suo modo il rapporto con lo spazio. Tendenzialmente gli attori tendono a cercare un punto di riferimento certo, che può essere il divano o le sedie. È come se cercassero la stabilità in questo mondo senza certezze. Questo non li conduce a non "servirsi" della scena, ma li porta ad un contatto prudente (forse un caso emblematico può essere l'ingresso di Smederovo, scandito da una camminata lenta che lo porta verso Terzov). Lo stesso dicasi per quanto riguarda la prossemica. I personaggi interloquiscono tra loro, in linea generale, ad una "distanza

⁴³⁹ L. Ronconi in O. Ponte Di Pino, *Un imbroglione con un senso etico fortissimo*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 15.

⁴⁴⁰ C. Provvedini, *Otto destini incrociati dagli inganni della Modestia* cit.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² *Ibidem*.

personale”, che solo in certi frangenti diventa “intima” (rispecchiano questo caso Terzov e Anja nella seconda scena e Smederovo e Leandra nella scena dieci). Ovviamente i rapporti tra gli attori si moltiplicano e si dividono dato che ciò che un personaggio vive in una storia non rispecchia quello della storia parallela. Questo porta ad una continua varietà del rapporto vicinanza/lontananza tra gli attori, a cui lo spettatore deve prestare parecchia attenzione, per la comprensione delle dinamiche relazionali. Una varietà che si nota anche nei gesti e nella mimica. Alcuni gesti connotano per esempio il carattere dei personaggi (così Arturo, per i suoi scatti di ira, gesticola spesso con le mani) o difficoltà legate alla comprensione (Smederovo si ritrova spesso ad allungare le mani come per invitare l’interlocutore a parlare piano, poiché non ne comprende la lingua). Dal punto di vista mimico, particolare rilevanza assume la scena in cui i personaggi sono sotto l’effetto di stupefacenti. Il loro “delirio” si riflette nella mimica, per cui si lasciano andare a risate isteriche, quasi come se fossero delle maschere, o comunque hanno una fisionomia chiaramente espressionistica.

Quello che ne viene fuori è un mondo destinato alla deriva, alla quale i personaggi non riescono ad aggrapparsi, dato che tutte le loro convinzioni sono in continuo disfaccimento, così come la loro individualità in balia di un semplice spostamento di macchina o di un cambio dell’illuminazione.

Nel procedere delle tre avvincenti ore di spettacolo dall’andamento romanzesco, alla Feydeau, con striature cecoviane [...] e atmosfere alla Hitchcock, ascoltiamo echi di dittature militari, di crisi economica, di immigrazioni coreane, di muri abbattuti, di cospirazioni e spionaggi. Insomma, un mondo che ci appartiene. Come ci appartengono, di queste esistenze alla deriva, i sentimenti che nelle venature del testo s’insinuano: la disperazione, il dubbio, la paura, la mortificazione, la pietà, spazzate via, infine, dalla donna sopravvissuta che rabbiosamente butta a terra i vasi di fiori che affollavano l’interno di mattonelle verdi della bella scena carica di mobilio, suppellettili, e porte che s’aprono sul nulla. I sogni infranti a suggello della crisi del nostro tempo? Forse questo, e molto altro ancora⁴⁴³.

La critica ha accolto in maniera positiva lo spettacolo (non sono mancate ovviamente delle critiche per la lunghezza eccessiva o per la scelta della scena mobile). Anche il pubblico in sala, che ha avuto modo di ridere in parecchi frangenti durante la rappresentazione, ha sottolineato il suo gradimento con il meritato applauso finale.

Ronconi si cala in questa materia stratificata – vagamente labirintica, come piace a lui – con un approccio davvero illuminante. Senza mai sovrapporre al testo una propria personale interpretazione, ne segue i vari piani, li asseconda, li chiarisce, li conduce non a un significato univoco [...] ma pur sempre a un finale di senso compiuto. Lo spettacolo è bellissimo, intellettualmente avvincente. E gli attori [...] sono di una bravura perfino mostruosa nel dare vita a quei loro personaggi bifronti⁴⁴⁴.

Magnificamente recitato [...] lo spettacolo lascia uno stato d’animo di stallo di fronte a un intricato concentrato di frasi, parole, azioni, che disvelano il nulla popolato dal troppo della nostra società, il nulla di pensieri di una banale quotidianità, il nulla di assurdi sogni da realizzare che ti danno

⁴⁴³ G. Distefano, *Gruppo di esistenze alla deriva in un interno, tra Argentina ed Europa dell’Est*, «www.ilsole24ore.com», 28 giugno 2011.

⁴⁴⁴ R. Palazzi, *Ronconi, modestia e sapienza*, «Il sole 24 ore», 26 giugno 2011.

l'impressione di esistere. È la modestia elevata a superbia creatrice del nulla che omologa, impedisce il pensiero e spiazza⁴⁴⁵.

⁴⁴⁵ M. Poli, *Identità e storie, così si vive la vita degli altri*, «Corriere della sera», 15 gennaio 2012.

Conclusioni

Il mondo sta molto male e per questo cerchiamo tutti cose che ci promettono la trascendenza [...] Io ho trovato nel teatro il mio luogo, perché è un gioco che necessita di restare in contatto con la vita. Non credo che possa cambiare il mondo, ma crea altri mondi⁴⁴⁶.

La domanda che sorge spontanea dopo aver preso visione della *Modestia*, oltre a questioni riguardanti il giudizio sulla messinscena, è la seguente: verso quale direzione sta andando il teatro? Innanzitutto bisogna affermare che non esiste una direzione giusta e una direzione sbagliata. Esiste solo una direzione recante la consapevolezza di un “fare teatro” che rispecchi il mondo in cui viviamo tutt’ora.

Quando terminai la lettura sentii una scossa generale. Compresi quanto fosse importante la messinscena per nuovi ragionamenti sull’oggi. Forte anche di una vibrazione fra il mio teatro e quello immaginato dall’autore⁴⁴⁷.

Ma, per tornare alla domanda in questione, si può affermare intanto che il teatro non è un universo a sé stante. Il suo è un linguaggio che inevitabilmente finisce per “dialogare” con ulteriori linguaggi. E da questo dialogo esce trasformato ed arricchito (basti pensare all’influenza del cinema, della televisione o della tavola *I sette peccati capitali* di Bosch).

Ritrovo in questo autore alcune ossessioni artistiche che ho sempre avuto e che continuo ad avere, per esempio l’idea di uno spettacolo infinito, un rapporto ludico con lo spettatore, una comunicazione attraverso il gioco invece che attraverso l’insegnamento con il dito alzato ammonitorio. [...] È un procedimento drammaturgico stimolante, alla maniera di Calvino, ma soprattutto di Borges e di Bioy/Casares. Verranno meno agli spettatori [...] molte rassicurazioni tradizionali come il personaggio, la vicenda, la verosimiglianza, perché tutto si svolge in una sorta di presente continuo che però non è teatro dell’assurdo come negli anni Cinquanta, ma c’è una matrice storica e politica molto seria, si parla dell’oggi ma in un modo non cronachistico⁴⁴⁸.

Tutto questo non si manifesta solo nelle tematiche affrontate ma soprattutto nella forma. Non si tratta dell’inserimento di oggetti moderni come i telefoni, che certo connotano un’influenza nella drammaturgia (nello spettacolo vi sono delle scene in cui le telefonate hanno un ruolo molto importante) ma è l’uso dello spazio scenico a subire le maggiori influenze: esso accoglie la simultaneità di due storie lontane, rompendo in un certo modo con una tradizione che sancisce l’unità spaziale e temporale. Un luogo che sembra non appartenere più a nessuno, e che alla fine non può far altro che cadere a pezzi, svuotato da quella specificità che non gli appartiene più. La stessa cosa si manifesta negli oggetti: il divano, la pistola, i telefoni passano dalle mani di un proprietario all’altro, privati, in un certo senso, della loro unicità per piombare nell’incertezza del caso. La scelta non è certo una novità nel panorama teatrale di oggi, eppure questa “forte consapevolezza

⁴⁴⁶ R. Spregelburd in A. Bandettini, *L’argentino che è già il nuovo* cit.

⁴⁴⁷ L. Ronconi in G.P. Polesini, *Ronconi: porto in scena i vizi contemporanei*, «Il messaggero - Veneto», 09 luglio 2011.

⁴⁴⁸ L. Ronconi in R. Cirio, *Il mio Bosch vi stupirà*, «L’Espresso», 16 giugno 2011.

della contemporaneità – e con questo non voglio certo dire dell’attualità”⁴⁴⁹ si riflette nel teatro di Spregelburd, caratterizzato da un profondo senso di incertezza. Forse la caratteristica che meglio rispecchia i tempi moderni (basti pensare a tutte le scoperte nel mondo scientifico, e in particolare astronomico, che hanno messo in discussione il ruolo che il nostro pianeta svolge nell’universo). Ma, per tornare ad argomenti specificamente teatrali, l’incertezza si avverte nella struttura stessa del testo.

Di lui [Ronconi] ama la capacità di offrire alla scena «materia per uno spettacolo infinito». Pensa cioè ai testi di Spregelburd come a situazioni che «crescono e si espandono quasi a prescindere da chi le ha pensate ed espresse, appoggiandosi alle parole»⁴⁵⁰.

Un’incertezza che si fonde con un altro tema, ovvero quello dell’estraneità e che è possibile riscontrare fisicamente sul palcoscenico. Infatti gli attori oscillano da un personaggio all’altro; il che li porta a non possedere un’individualità chiara e precisa, ma che varia con lo scorrere dello spettacolo. Ne sono espressione i cambi bruschi e repentini da una storia all’altra, senza che gli attori abbiano dei referenti fisici propri per attuare tale cambiamento (come per esempio il costume teatrale).

Ecco allora come le norme dettate dalle consuetudini vengano ritenute “obsolete”, incapaci di fornire un particolare linguaggio che metta in comunicazione lo spettacolo e lo spettatore. Un linguaggio nuovo che abbatte “i canali convenzionali ereditati dall’abitudine”⁴⁵¹.

Il teatro, lo sappiamo benissimo, è un’esperienza violenta e traumatizzante, non un’esperienza gratificante che tranquillizza; credo che per far valere il suo potere di aggregazione ha bisogno di ritrovare soprattutto le strade per cui è un’esperienza traumatizzante e di dimenticarsi il più possibile quelle per cui è rassicurante⁴⁵².

Bisogna tuttavia dire che non c’è la volontà di sbaragliare tutti i codici teatrali e realizzare qualcosa di nuovo: lo spazio è pur sempre un palcoscenico e gli attori si servono della parola per comunicare. La sperimentazione non consiste nell’annullamento di certi codici, ma è l’uso che se ne fa a spingere lo spettatore ad “attivarsi”, a porre se stesso in rapporto con qualcosa di diverso. In questo il teatro diventa un’esperienza traumatica. E l’essenza stessa di questo “scuotere” le coscienze risiede nella mobilità. Nel mettere sempre in questione le regole del gioco, così che esso possa stare al passo con i tempi.

Non di caos dobbiamo parlare, bensì di contemporaneità, quasi giocando sul doppio significato della parola: uno appiattito sterilmente sulla cronaca, l’altro che si traduce in simultaneità di luoghi e tempi degli accadimenti. Ma questa *contemporaneità* è l’essenza stessa della rappresentazione del teatro; è in questa irriducibilità che possiamo giocare la nostra partita migliore. Quel che il teatro,

⁴⁴⁹ L. Ronconi in O. Ponte Di Pino, *Uno spettacolo infinito in un teatro in fuga*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 10.

⁴⁵⁰ R. Sala, «*Modestia, vizio di oggi*» cit.

⁴⁵¹ F. Quadri, *Il teatro degli anni settanta; Tradizione e ricerca: Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, Torino, Einaudi, 1982, p. 146.

⁴⁵² L. Ronconi, Ivi, p. 171.

l'autore, il regista possono fare è mettere il pubblico in condizione di acquisire una rappresentazione, quindi una forma di conoscenza e non di possesso della realtà⁴⁵³.

È come se l'autore ponesse un limite, affermando che non tutto quanto risiede nel reale può essere compreso. Se Pirandello aveva abbattuto il "muro" che separava gli attori dalla platea, qui la divisione è molto più intellettuale che fisica. Possiamo ancora scorgere quello che accade oltre, ma è come se ci trovassimo di fronte a dei frammenti, che nessuno è in grado di ricostruire esattamente e che siano sottomessi al vaglio della soggettività di ognuno (in particolar modo per quanto riguarda la storia argentina). Lo spettatore non è posto in quella condizione di "pericolo" tipica della Teatro della Crudeltà di Artaud (fatta eccezione per la scena in cui si verifica l'esplosione del forno), ma in un certo senso la mancanza di certezze o di punti di riferimento lo mette in una condizione di panico, scosso da un "linguaggio" (inteso come la somma di tutti i dati che il palcoscenico trasmette) che tende a non farlo sentire a proprio agio. E non perché nel frattempo il mondo sia cambiato (ovviamente è un processo in continuo divenire, ma non credo sia il punto focale dell'operato di Spregelburd), ma è cambiato il modo di fruire del medesimo. Si pensi alla tavola di Bosch: il mondo rappresentato è sempre lo stesso, è cambiato solo il modo in cui l'osservatore si pone in relazione alla tavola. Così nell'*Eptalogia* di Spregelburd, i personaggi si servono della parola, solo che questa risulta ormai inafferrabile o incerta. Nessuna certezza, dunque. Nessun punto di riferimento, ma soltanto della drammaturgia pulsante, che richiama costantemente alla vita. È una sfida difficile, ma del resto "i progetti possibili sembrano non interessare a nessuno; solo quelli impossibili sono realizzabili"⁴⁵⁴. Un timore che non si è mai verificato nella carriera di Luca Ronconi, basti pensare a spettacoli come *l'Orlando furioso* o *Gli ultimi giorni dell'umanità*, che hanno sottolineato la volontà del regista di prendere parte a quel processo di conoscenza, che è la base portante del teatro ("a Ronconi piace spesso farsi sorprendere dai testi, mettersi dalla parte di chi non sa, rischiare."⁴⁵⁵)

E allora per ritornare alla domanda in questione; verso quale direzione sta andando il teatro? Forse nessuno è in grado di risponderci, ma su una cosa è possibile stare certi. Che finché vedremo un "qualcosa" che accade in palcoscenico o in qualunque altro luogo dove si verifichi una "rappresentazione", e che abbia il potere di suscitare nello spettatore una riflessione, un'idea o perfino un'obiezione, quel "qualcosa" sarà pur sempre teatro. E la direzione verso la quale si dirige sarà l'ultima delle questioni.

[...] Ronconi indica chiaramente quali siano i suoi intenti: fare un teatro che non sia dimenticato appena si accendono le luci della sala, un teatro la cui esperienza si prolunghi nel tempo e debordi oltre l'uso 'gastronomico' della serata teatrale, arrivando ad occupare una porzione all'interno della sfera dei ricordi. Affidandosi alla memoria Ronconi mostra di essere consapevole dell'effimero che minaccia da sempre il teatro: la memoria personale del singolo è l'unico strumento che permette a

⁴⁵³ S. Escobar in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 5.

⁴⁵⁴ R. Spregelburd, *L'agonia del mondo moderno nei «miei» sette peccati capitali*, «Corriere della sera», 07 giugno 2011.

⁴⁵⁵ R. Cirio, *Il mio Bosch vi stupirà* cit.

tutt'oggi di conservare viva “nel fisico” l'esperienza dello spettacolo cui si è assistito. Senza di essa, il teatro è perduto⁴⁵⁶.

⁴⁵⁶ L. Cavaglieri, *Luca Ronconi: l'attrito indispensabile*, in P. Bosisio (a cura di), *Il teatro di regia alle soglie del terzo millennio*, Roma, Bulzoni Editore, 2001, p. 39.

Appendice: Intervista con Luca Ronconi

Quali sono le ragioni che L'hanno spinta a mettere in scena *La modestia*?

Il testo me l'ha mandato Franco Quadri, pensando che potesse interessarmi. In effetti fu così e appena terminata la lettura gli chiesi di mandarmi gli altri sei testi dell'*Eptalogia*. Li lessi tutti e come ti ho già detto in precedenza avevo in mente di realizzarne tre. Però ritengo che il più significativo fosse *La modestia*, per l'integrazione che esiste tra i vari episodi, ed è questo che lo rende molto interessante. Inoltre una cosa che mi ha sempre affascinato è il finale: Milano, un libro trafugato. Mi ha ricordato la vicenda del *Dottor Zivago* di Boris Pasternak: il manoscritto fu trafugato dall'Unione sovietica e arrivò a Giangiacomo Feltrinelli, che l'ha pubblicato in Italia. Nella commedia, il medico (Smederovo n.d.a.) va a Milano per pubblicare il libro, ed io non potevo non pensare che quell'editore non fosse altro che Feltrinelli. Mi è sempre piaciuto immaginare questo spunto.

Come ne esce la parola in un testo come quello di Spregelburd?

Ho realizzato due testi dall'*Eptalogia* di Spregelburd, e avrei dovuti farne tre⁴⁵⁷. Il senso della parola è abbastanza diverso in ciascuno. In qualche caso narrativo, come nel *Panico*; in qualche altro caso indubbiamente più tematico come nella *Modestia*. Per approfondire il discorso sul testo in questione, in primo luogo bisogna stabilire a quale tipo di comunicazione ci si sta riferendo. Se per tipo di comunicazione pensiamo a qualche cosa di comprensibile, siamo lontani perché la comprensibilità di una commedia come *La modestia* è molto discutibile. Se ci si abbandona all'ascolto e alla visione, rinunciando alla comprensione del testo, la parola può essere vista anziché ascoltata. Ed è allora che il meccanismo, non dico che possa cominciare a chiarirsi, ma certamente a funzionare. Questo è quello che ho cercato di fare nello spettacolo. Cioè di togliere alla parola, e quindi alla lingua e al linguaggio, un elemento signficante per rimetterla nella bocca degli attori. A fare quello che loro possono dire, rendendo una sorta di *koinè* fra i personaggi e il pubblico.

Nel testo sono presenti dei salti improvvisi sia temporali che spaziali: si tratta di una contaminazione, presa per esempio dal cinema, oppure di un elemento proprio del teatro che si ha paura di sperimentare?

Io credo che siano entrambe le cose. Per quanto riguarda l'autore Spregelburd, l'elemento cinematografico si avverte nella sua produzione, come per esempio nella *Paranoia*, dove si avverte un miscuglio di teatro e di cinema, in cinque personaggi (ciascuno diverso dall'altro per cultura e posizione sociale) devono scrivere una sceneggiatura, e man mano che si va avanti si vede quello che loro hanno scritto. Quindi questa caratteristica è presente nell'autore, in un certo Spregelburd stesso ambisce quasi a

⁴⁵⁷ I testi sono: *La modestia*, *Il panico*, e *La paranoia*. Luca Ronconi ha realizzato solo *La modestia* e *Il panico*.

farlo. Ciò non vuol dire che il teatro sia per definizione un luogo dove la spazialità non esiste. Si possono benissimo far coincidere due o più ambienti diversi. Forse addirittura in una maniera meno macchinosa del cinematografo. Certamente esiste un teatro perfettamente realistico e naturalistico, per esempio le commedie di Ibsen, in cui non si possono far coincidere i tempi; d'altro canto se si vanno a studiare per bene, in realtà coincidono. Vi è quindi una predisposizione in Spregelburd per la coesistenza di spazi diversi, che in alcuni casi richiama una sorta di manierismo, e poi anche una vocazione del teatro a moltiplicare i tempi; una cosa che è presente perfino in Shakespeare in *Sogno di una notte di mezza estate*.

A proposito dei tempi, il fatto di avvisare immediatamente il pubblico della durata della commedia è stato un modo per mettere subito le carte in tavola?

È stato un modo per mettere in guardia il pubblico. Cioè “aspettatevi questo”. E anche per dire che non era una commedia che tollera un intervallo.

Assistendo allo spettacolo, si ha l'impressione di assistere ad una sorta di scene sparse, che spetta allo spettatore mettere insieme. Il regista che ruolo ha in questo “gioco”?

Regista è un termine così generico e così improprio che è difficile dare una risposta univoca. Si può essere registi in centomila modi diversi. Secondo me in un'opera come *La modestia* è sbagliato cercare di chiarire il senso, anche perché se il senso dovesse essere chiaro, l'autore l'avrebbe reso manifesto e comprensibile. Secondo me l'autore si è proprio divertito a renderlo confuso. Quindi tutto sommato mi è sembrato meglio “tener legato l'asino dove vuole il padrone” in questo caso lui, l'autore. E in un certo senso mi sono limitato ad assecondare questo “divertimento”. In fondo la commedia non è divertente, ma vi sono al suo interno dei momenti di notevole divertimento. Un senso che ho tentato di far nascere dalla difficoltà di comprensione, cioè mettere lo spettatore di fronte un oggetto sconcertante invece che rassicurante.

Nella messinscena sono presenti alcune macchine mobili, che denotano una sorta di “marchio di fabbrica”, sebbene Lei abbia sempre rifiutato l'esistenza di un “metodo” Ronconi.

Nella *Modestia* c'era semplicemente un divano che si spostava, per suggerire, e non per descrivere, che c'è una location sfruttata. In questo caso questa è probabilmente un'influenza del linguaggio cinematografico, ossia cambiare il punto di vista, avere dei campi e controcampi, ecc. Per il resto non è affatto vero che vi era una scena mobile. Spesso sono semplicemente delle etichette che ti vengono affibbate, e nella mia lunga carriera me ne hanno affibbate tante: il regista della follia, il regista delle macchine. Poi se si vanno ad analizzare la maggior parte degli spettacoli che ho realizzato le macchine non ci sono.

Nella prima scena della *Modestia* non è presente in didascalia la descrizione dell'ambiente scenico. Da dove ha concepito l'interno della scenografia?

In effetti non c'è una descrizione della scena. Però si evince dalla lettura del testo che una scena c'è. Ti faccio un esempio. Uno di quei giocattoli con delle sfere che si scontrano le une con le altre deve pur stare appoggiato su qualche cosa. Ti faccio un altro esempio ancora: se loro vanno in cucina, si evince che la cucina sta da un'altra parte da dove entrano i personaggi. La mia ipotesi della scenografia sosteneva che potesse essere fatto dappertutto: in questa camera, in quella vicino, in quella vicino ancora ecc. Cosa che però diventa praticamente irrealizzabile.

Come un regista affermato come Lei si pone di fronte un testo nuovo?

Non esiste un'unica vera differenza tra un testo nuovo e un testo classico. Ho fatto anche testi vecchissimi ma che erano nuovi perché non erano mai stati rappresentati. Quando ho realizzato *Le due commedie in commedia* di Andreini non era mai stato rappresentato ed è un capolavoro. Certo se dovessi dirigere *Otello* o *Casa di bambola* non si può fare a meno di entrare in rapporto, prima ancora che con il testo, con la storia delle interpretazioni del testo. Lì entra in gioco quella tremenda influenza che si chiama “storia dello spettacolo”, e che in un certo senso priva della possibilità di vedere qualcosa con occhi diversi, dove non esistono più novità e freschezza

La regia si può insegnare?

È molto difficile insegnare la regia. Perché la regia ha almeno due punti di riferimento: uno è la lettura del testo, naturalmente se c'è un testo, ma ci può essere anche una regia che prescinde totalmente dal testo. Quello che non è insegnabile è la lettura di colui che è davanti, ovvero la capacità di lettura delle persone. In una commedia dove tu fai una parte, io devo sapere benissimo come “funzioni”, come tu “attore” ti puoi rapportare al testo, non come voglio io. È molto importante la capacità di lettura degli altri, pensando naturalmente che il testo non è una creazione del regista. È una sorta di alterità. Ed è una interessante forma di alterità perché è la lettura del testo, non la lettura dell'autore. Questa capacità consiste proprio nel leggere queste alterità, e nel contempo di leggere gli attori non tanto come sono descritti nel testo, ma cercare di andare più a fondo e chiedersi: cosa è veramente quella commedia?

In un'intervista, Lei ha affermato di essere interessato a quegli autori che possiedono un “linguaggio particolare”⁴⁵⁸. In che cosa consiste questo linguaggio?

Per prima cosa bisogna capire cosa si intende per “copione”. Copione è un qualche cosa destinato ad una serie di norme prestabilite teatrali, generalmente quello che l'uso teatrale corrente accetta. Oggi un copione della durata di quattro ore come *L'anitra selvatica* non sarebbe neanche concepibile. Per copione intendo una forma teatrale conforme alle norme teatrali correnti, che non sono mai le migliori. Generalmente un autore, un vero autore dispone di una lingua, che non deve per forza essere stravagante; un copione è poco più che una modesta sceneggiatura, un racconto di fatti, nella maniera più piatta. A me questo non interessa.

⁴⁵⁸ L. Ronconi in O. Ponte Di Pino, *Uno spettacolo infinito in un teatro in fuga*, in E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala* cit., p. 9.

Questa domanda è più un paradosso: ho avuto modo di vedere che molti spettatori andassero via mentre lo spettacolo era in corso. Può essere considerato a suo modo un successo? Cioè spiazzare lo spettatore a tal punto da farlo uscire da teatro?

Il punto fondamentale è un altro: non è importante quanti escono dalla sala, ma quanti ne restano. Se su cento spettatori, venti vanno via, ma ottanta ne restano, è più che un successo. Allo stesso modo come un libro: non è importante quanti lo comprano, ma quanti lo leggono.

Il mondo dove si svolge *La modestia* sembra essere dominato dal caso, o comunque è destinato a non essere compreso fino in fondo. Il regista come si muove al suo interno?

Una cosa che avvertivo molto nel testo, durante le fasi delle prove, era l'omologazione. Per esempio questa si legava al fatto che gli oggetti come un martello o una pistola oramai appartengono a tutti, e l'uso che se ne fa è indifferenziato. È una cosa molto bella all'interno della commedia. Per esempio quel divano⁴⁵⁹ è destinato ad essere abitato non importa da chi. Il fatto che nella commedia uno muore, un altro parte, le donne rimangono suggerisce in modo abbastanza inquietante un senso continuo di precarietà e di totale estraneità. La stessa cosa la si riscontra all'origine della commedia: c'è un nucleo di personaggi delinquenti, che appartengono allo stesso paese dell'autore che scrive: è un nucleo ben conosciuto da parte dell'autore, i traffici, i sottosegretari. Lì è l'autore che parla di ciò che sa. Dall'altro lato vi è un nucleo di personaggi che vivono perennemente in un altrove. Questo era uno dei cardini della commedia, secondo la mia interpretazione. È un punto molto evidente all'interno della commedia. Però quel senso di provvisorietà, quella è una cosa molto bella.

Il fatto di dover cambiare personaggio in maniera brusca da parte degli attori ha creato una sorta di “disagio” durante la fase delle prove? Si è verificata la stessa cosa per Lei nel dover passare continuamente da una situazione all'altra?

Secondo me, un disagio per essere proficuo deve essere accettato, se al contrario viene contrastato allora è negativo. Ed allora bisogna cercare di uscire ricercando il proprio punto di vista “gratificante”. Molti attori danno meno di quello che potrebbero perché si ostinano nel voler continuare a dare di sé l'immagine che vogliono loro nel tempo. È molto difficile per una persona che fa teatro gestire l'epoca, senza diventare figure che seguono le mode. Questo per gli attori è importantissimo, perché gli stili di recitazione decadono. La recitazione di attori importanti degli anni settanta non è detto che vada bene ai giorni nostri. Per un regista è più semplice e più facile cambiare marcia. È una sorta di cinismo nei propri riguardi, che fa bene al regista, e che l'attore non ha. Il regista è un uomo di teatro che non ha corpo, poiché il corpo del regista è l'attore. L'attore invece recita con il proprio corpo e in qualche modo lo modifica continuamente, fino ad un certo punto in cui non può più modificarlo: la voce, per esempio non la cambi. Un regista a settant'anni può benissimo cambiare direzione.

⁴⁵⁹ Luca Ronconi indica un divano presente nella sala dove si sta svolgendo la conversazione.

A proposito di questo senso di “estraneità”, il teatro può diventare sinonimo di consolazione, o al contrario enfatizza questo “disagio”?

Consolazione per chi? Sicuramente non per il pubblico. Nel pubblico ci può essere qualcuno, e aggiungo beati loro, per cui essere spettatori è consolante. Come per esempio nella musica, dove la consolazione proviene dall’ascolto e dal fatto di esserne conoscitori, e non esecutori. Può essere forse anche per il teatro. Per chi lo fa viceversa è molto difficile definire possibilmente consolatorio un lavoro come questo, estremamente esposto alle frustrazioni.

Il fatto che allo spettatore venga data la possibilità di crearsi il suo “montaggio” dello spettacolo, rende lo spettatore “libero” a teatro”?

Se si pensa al teatro didascalico, certamente toglie allo spettatore la possibilità di cercarsi un senso proprio. Anzi obbliga lo spettatore a dare un giudizio. Però attenzione: quando si dice che lo spettatore si fa il suo montaggio è data allo spettatore la possibilità di farlo, ma non è affatto scontato che lo spettatore ne abbia voglia. Molto spesso lo spettatore preferisce avere come dire il piatto servito, così da poter esprimere semplicemente un giudizio positivo o negativo.

Questo “montaggio” avviene, secondo Lei, in base a modelli razionali o irrazionali?

Secondo me avviene secondo modelli abitudinari o imitativi. È un fattore legato alle esperienze o al confronto con amici che l’hanno visto in un determinato modo. Capita di raro che lo spettatore si trova di fronte a un evento o una situazione in cui è obbligato a non fare i conti con quello che sapeva.

Cos’è più importante a teatro: la razionalità o l’emozione?

Tutte e due le cose. Per esempio, io mi potrei emozionare di fronte a quel quadro senza vedere che quel quadro non è un prodotto ben fatto. A teatro succede molto spesso che si confonde per emozione qualche cosa che è un’altra cosa. Anche le emozioni possono essere un’abitudine; sono rarissimi i momenti emotivi a teatri che nascono da qualcosa di improvviso. All’aria di Alfredo nella *Traviata*, tutti piangono ma quella che cosa è: un’emozione immediata o un’emozione di ritorno? La razionalità è più o meno la stessa cosa. Secondo me sono due termini impropri, perché vorrei che entrambe le cose si manifestassero durante lo spettacolo teatrale. A me è capitato di fare molti spettacoli emozionanti, l’emozione vera avviene nel momento in cui prendi un testo che tu sai benissimo che cosa è, improvvisamente ti sorprende e ti porta a rinnegare quello che pensavi. Ero capace di vedere attraverso lo spiraglio che quella cosa mi sembrava completamente diversa. Infinitamente più ricca. Allora mi emoziona, perché non esiste l’oggetto emozionante, cioè che in quanto oggetto la possa provocare. Esiste l’esperienza emotiva. Esattamente come la noia. Generazioni di ascoltatori sono mortalmente annoiati dalle opere di Wagner, ma non vuol dire che non sia emozionante. È una semplificazione stupida affermare che un’opera è noiosa o che un oggetto teatrale è emozionante. È un’esperienza che riguarda il singolo spettatore.

In una sua intervista, ha affermato che il teatro è il “luogo dove ci si racconta delle bugie”. Si può fondare l’arte su una menzogna?

E perché no? Dipende su che cosa menti. Anche le verità incontrovertibili, sapremo se sono tali quando il nostro tempo sarà finito. Mi è venuto in mente quando ho incontrato Grotowski e all’epoca ero direttore alla biennale di Venezia. Fu una piacevole discussione su lui come propugnatore della verità interna. Ma io pensavo che non ci fosse una verità interna o esterna, ma che esistesse soltanto una condizione. Ora lasciamo perdere per un attimo il teatro. Qualunque forma artistica è troppo legata alla forma umana per poter aspirare alla verità. Chiedi alla musica di essere vera. È vera la pittura di Michelangelo? Cosa vuol dire è vero? È sempre una verità parziale e non invece riferibile all’umano. Può essere vera la matematica che è una costruzione astratta. Non sapremo mai fino a che punto è “vera”. Il teatro è spurio. Bisogna non tener conto se sia vero, ma se sia giusto, sbagliato, umano.

Secondo Lei, il teatro è vita? E come si rispecchia quest’ultima in teatro?

Certamente. Una vita quotidiana o una vita interiore. Anche se ai giorni nostri “quotidianità” è un termine che non tiene d’occhio quali siano le grandi catastrofi o i grandi problemi. Prendiamo ad esempio il linguaggio. In un autore come Pinter il lessico è quello quotidiano, ma il linguaggio è completamente diverso. La struttura delle commedie di Pinter ha memoria del teatro antico, il lessico è quello assolutamente contemporaneo. Per quanto riguarda la mia esperienza, il teatro è stata una continua forma di conoscenza. Io attraverso il teatro sono riuscito ad avere dei rapporti umani che da giovanissimo non avevo proprio. È stata l’attività e lo studio teatrale che mi hanno portato ad una sorta di conoscenza. Una sorta di sensibilità di come e perché avvengono le cose e di come le persone sono quello che sono.

Dove sta andando il teatro? Mi riferisco in modo particolare alla relazione tra attore e spettatore.

Quale teatro? Il teatro italiano non è come il teatro inglese, cinese, americano, tedesco. È giusta la terminologia: attore e spettatore. Stabilisce una specificità di due funzioni. È difficile che un attore possa essere un vero spettatore. Indubbiamente il teatro nostro oggi è in sofferenza perché sta finendo, o è già finito, un ciclo teatrale secolare che ha visto il teatro legato ad una committenza specifica. Non ci sarebbe stato Moliere se non ci fosse stato Luigi XIV, allo stesso modo come non ci sarebbe stato il teatro elisabettiano; il livello della commissione adesso viene associato quasi ad una funzione “elettorale”. Cosa che non succede nel teatro tedesco che vive di tradizione; quindi è difficile dire dove stia andando. Da noi il concetto di rappresentazione è già abbastanza cambiato, non c’è più quello di interpretazione che viceversa è alla base di tanto teatro europeo. Difficile dire quindi dove stia andando. Io che sono sempre ottimista penso che da un male non possa che nascere un bene. Sono abbastanza convinto che ci sarà bisogno di gente che non impari a farla franca. Che sia in grado in grado di demolire questo *status quo* non solo con degli argomenti intellettuali ma anche con argomenti tecnici.

Appendice: a lavoro con Ronconi

Mariano Rigillo

Mi chiedi, caro Davide, della mia esperienza con Luca Ronconi. Nonostante di breve durata e ormai lontana nel tempo, ne ho ricordo molto nitido. Ritengo sia stato anche importante. Ma andiamo con ordine. A suo tempo, ancora fresco di "Accademia", al bar Canova di Piazza del Popolo a Roma, mi venne chiesto, non ricordo più ora da chi, di entrare nel nascente gruppo Gravina/Occhini/ Pani/Ronconi/Volonté, che con la regia di Luca avrebbe messo in scena *La buona moglie* di Carlo Goldoni. Non so bene perché poi la cosa non andò in porto. Passò qualche anno; ero a Siracusa uno dei corifei di *Antigone* con Mario Ferrero regista, (in questo spettacolo mi capitò di dovere poi sostituire nientedimeno che Annibale Ninchi nel ruolo di Tiresia!), e mi arrivò, dal compianto comune amico Paolo Radaelli, l'offerta di Ronconi per partecipare a *Gli Straccioni* di Annibal Caro. Nell'aria c'era però la formazione di una compagnia per uno spettacolo di Raffaele Viviani al neonato Teatro Stabile di Roma con regia di Peppino Patroni Griffi a cui avevo già assicurato la mia presenza e dovetti rinunciare. Non passò però molto tempo e, l'estate seguente, ancora Paolo, per conto di Luca, mi chiese di essere il giovane Claudio, fratello di Isabella, in *Misura per Misura* di Shakespeare! Con grande gioia, finalmente, eccomi alla prova con Luca Ronconi. A parte qualche iniziale momento d'imbarazzo dovuto all'idea di Ronconi di farmi entrare in scena in perizoma, insieme alla mia compagna di scena Maria Grazia Grassini - il richiamo era alle figure bibliche di Adamo ed Eva dipinte da Lucas Cranach - fu tutto molto entusiasmante e nuovo, in un'intensa atmosfera creativa. E poi l'incontro con tanti attori che potevo studiare da vicino: Mario Scaccia su tutti. Mi volle ancora l'anno successivo in *Il Candelaio* di Giordano Bruno e stavolta in un ruolo molto impegnativo: Bartolomeo, mago alchimista, che, insieme a Bonifacio (Sergio Fantoni) e Manfurio (Mario Scaccia), era uno dei tre protagonisti dell'opera! Ebbi in quella occasione la fortuna di conoscere Mario Ceroli (che artista!) con cui Luca continuava la collaborazione (iniziata con *Riccardo III*) e che inventò un'arditissima scena tutta fatta di porte di legno raccattate qua e là per Roma e messe insieme su più livelli. Risultato geniale! Ronconi aveva inoltre voluto un gran numero di ragazzi di borgata, con alla testa Ninetto Davoli, che dovevano essere gli "scugnizzi" immaginati dal filosofo/drammaturgo nolano. Lo spettacolo molto apprezzato dalla critica e dal pubblico al Festival di Venezia andò in tournée nella prima parte della stagione 1968/69. Per me gran bella esperienza. La terza, e purtroppo ultima, mia fatica con Luca Ronconi fu *Fedra* di Seneca, anche questa in una messa in scena molto originale: un grande piramide bianca a gradoni su cui si svolgeva tutta l'azione e in cima a questa piramide, immobile per l'intera durata dello spettacolo, io recitavo con attenta precisione tutto il coro della tragedia. Da quella cima ci salutammo per non incontrarci più sulla scena. Ci siamo naturalmente incontrati più volte poi nella vita come amici o come spettatori l'uno dell'altro. Oltre l'immensa stima, ho per Luca una grande e profonda

ammirazione per come ha voluto che il teatro fosse e continui ad essere totalmente, mi permetterei di dire “maniacoalmente”, la sua vita! Credo di poter pensare che abbia della stima per me; se così è, ne sono intimamente orgoglioso.

Anna Teresa Rossini

Ero un’allieva dell’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica “Silvio d’Amico” al suo primo anno. Luca Ronconi non insegnava nel mio corso, però spesso spiavo le sue lezioni divertendomi e appassionandomi tanto. Così riuscii a prendere coraggio e un giorno, mentre casualmente scendevamo insieme le scale della scuola, gli chiesi se era possibile anche per me partecipare allo spettacolo che cominciava a preparare, l’*Orlando Furioso* e che avrebbe debuttato nel giugno di quell’anno 1969 al Festival di Spoleto. Ronconi mi disse di sì! Un incontro può condizionare, modificare, influenzare tutta una vita: perché l’*Orlando furioso* è sicuramente lo spettacolo più bello, più innovativo, più geniale del XX secolo. Grazie, Maestro Luca. Averti incontrato ha plasmato e guidato tutta la mia vita. Certo non sono riuscita ad evitare tanti errori, tuttavia, quando momenti di sconforto e...altro mi prendono, penso a te che con gioia purissima, facendo tintinnare le monetine in tasca, all’uscita dei carrelli con cavalli e cavalieri, alla prima appunto in San Niccolò a Spoleto, quando scoppiò il fragorosissimo applauso del pubblico dicevi tra te e te: “Funziona! Funziona!” Era l’inizio di un trionfo che durò anni in tutte le capitali d’Europa e d’America. Sia d’esempio la tua vita d’artista e faccia riflettere la tua tenacia che cancella dubbi, approssimazioni, equivoci. Grazie, grande e unico maestro.

Album Fotografico



Fig. 1. Francesca Ciocchetti (Angeles), Maria Paiato (Maria Fernanda), Fausto Russo Alesi (San Javier) e Paolo Pierobon (Arturo). Archivio Piccolo Teatro di Milano, foto di Luigi Laselva.



Fig. 2. Francesca Ciocchetti (Anja). Archivio Piccolo Teatro di Milano, foto di Luigi Laselva.



Fig. 3. Maria Paiato (Maria Fernanda) e Paolo Pierobon (Arturo). Archivio Piccolo Teatro di Milano, foto di Luigi Laselva.



Fig. 4. Maria Paiato (Maria Fernanda). Archivio Piccolo Teatro di Milano, foto di Luigi Laselva.



Fig. 5. Francesca Ciocchetti (Angeles) e Paolo Pierobon (Arturo). Archivio Piccolo Teatro di Milano, foto di Luigi Laselva.



Fig. 6. Fausto Russo Alesi (San Javier), Francesca Ciocchetti (Angeles), Maria Paiato (Maria Fernanda) e Paolo Pierobon (Arturo). Archivio Piccolo Teatro di Milano, foto di Luigi Laselva.

Ringraziamenti

Nella compilazione di questo lavoro di tesi di laurea sono molte le persone che desidero ringraziare, sia per la loro disponibilità sia per la cospicua quantità di materiale fornitami, con cui ho potuto affrontare al meglio l'argomento in questione. In primo luogo desidero ringraziare Roberta Zanolì (segretaria di direzione al Piccolo Teatro di Milano) e Luigi Laselva per la loro cordialità nel riservarmi un incontro con il maestro Luca Ronconi, il quale desidero ulteriormente ringraziare per avermi concesso un'intervista, nonostante gli impegni di lavoro che lo vedevano impegnato al momento a Spoleto. Inoltre desidero ringraziare Mariano Rigillo e Anna Teresa Rossini per avermi fornito una testimonianza sulla loro esperienza lavorativa con Luca Ronconi. Per quanto riguarda la raccolta del materiale bibliografico, in particolar modo la rassegna stampa dei vari spettacoli, vorrei ringraziare Silvia Colombo che mi ha guidato nella consultazione dell'archivio del Piccolo Teatro di Milano; allo stesso modo vorrei ringraziare Corrado Casini (responsabile del settore Organizzazione e Produzione) per il materiale fornitomi riguardante gli spettacoli andati in scena al Teatro Metastasio di Prato, e infine il personale della Biblioteca Comunale "Giosuè Carducci" di Spoleto. Un particolare ringraziamento va inoltre alla mia relatrice, la professoressa Anna Barsotti che mi ha seguito costantemente nella scrittura di questa tesi di laurea. Infine un ringraziamento forse scontato ma mai banale va ai miei amici e alla mia famiglia per il sostegno costante che mi hanno rivolto in questi mesi di duro lavoro.

Bibliografia

- AA. VV., *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 2004.
- AA. VV., *Lo spettacolo, enciclopedia di cinema, teatro, balletto, circo, tv, rivista*. Milano, Garzanti, 1976.
- R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. III: avanguardie e utopie: il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001.
- A. Barsotti, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni, 1990.
- D. Battilotti (a cura di), *Bosch*, Firenze, Giunti, 1996.
- P. Bosisio (a cura di), *Il teatro di regia alle soglie del terzo millennio*, Roma, Bulzoni Editore, 2001.
- A. Breton, con la collaborazione di G. Legrand, *L'arte magica*, Milano, Adelphi, 1991.
- S. Bruno, *Bosch*, Firenze, E-ducation.it, 2012.
- F. Cappa, P. Gelli, *Dizionario dello spettacolo del '900*, Milano, Baldini&Castoldi, 1998.
- M. Cinotti (a cura di), *L'opera completa di Bosch*, Milano, Rizzoli Editore, 1966.
- F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1992.
- M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 1987.
- A. Devitini Dufour (a cura di), *Bosch, follia, vizi e virtù: alla deriva tra realtà e fantasia*, Milano, Leonardo arte, 1998.
- A. Fontana e A. Allemandi (a cura di), *Luca Ronconi: gli spettacoli per Torino*, Torino, Allemandi, 2006.
- E. H. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da E. H. Gombrich*, Torino, Einaudi, 1966.
- M. G. Gregori (a cura di), *Il signore della scena: regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- I. Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro 8-15 aprile 1991*. Roma, Bulzoni Editore, 1996.
- E. Larsen, *Hieronymus Bosch*, Firenze, Octavo Franco Cantini Editore, 1988.

- C. Linfert, *Hieronymus Bosch – The paintings complete edition*, London, Phaidon publisher inc., 1959.
- C. Longhi, *Orlando furioso, di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Pisa, Edizioni ETS, 2006.
- P. Lucchesini, *Storia del Teatro Metastasio, vol. II*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 1995.
- E. Massarese, *Teatri/libro, Ronconi, Vasilicò, Bene: esperienze di percezione tra corpi in pagina e corpi in scena*. Roma, Arcana Editrice, 2009.
- F. Quadri, L. Ronconi, G. Aulenti (a cura di), *Il laboratorio di Prato*, Milano, Ubulibri, 1981.
- F. Quadri, *Il rito perduto: Luca Ronconi*, Torino, Einaudi, 1973.
- F. Quadri, *Il teatro degli anni settanta; Tradizione e ricerca: Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, Torino, Einaudi, 1982.
- F. Quadri, A. Martinez (a cura di), *Luca Ronconi: la ricerca di un metodo*, Milano, Ubulibri, 1999.
- L. Ronconi, G. Capitta, *Teatro della conoscenza*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2012.
- J. Rowlands, *The garden of earthly delights: Hieronymus Bosch*, Oxford, Phaidon, 1979.
- M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, GLF Editori Laterza, 2005.
- C. Simioni (a cura di), *Enciclopedia dei detti e delle frasi celebri*, Milano, Giovanni De Vecchi Editore, 1964.
- R. Spregelburd, *Eptalogia di Hyeronimus Bosch vol. I*, Milano, Ubulibri, 2010.
- R. Spregelburd, *Eptalogia di Hyeronimus Bosch vol. II*, Milano, Ubulibri, 2010.
- R. Tomasino, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Palermo, Palumbo, 2001.
- V. Valentini, G. Mancini, *Giuseppe Bartolucci, Testi critici 1964-1987*, Roma, Bulzoni Editore, 2007.

Quotidiani e periodici

- C. Augias, *Il trionfo del meraviglioso*, «Sipario», agosto, 1969.

- A. Balzola, *La scena televisiva secondo Luca Ronconi*, in «Il castello di Elsinore», n. 18, 1993.
- A. Bandettini, *L'argentino che è già il nuovo*, in «Il venerdì», 27 maggio 2011.
- R. Battisti, «*La modestia*» tra cartoon e melodramma, «L'Unità», 26 giugno 2011.
- G. D. Bonino, *Ronconi, il teatro moderno è Holz!*, «La Stampa», 20 maggio 1986.
- M. Calcagno Bagnini, *La stagione del Piccolo riapre nel segno di Ronconi*, «Il cittadino», 12 gennaio 2012.
- G. Capitta, *Fedra nell'iperspazio: telescopio sugli dei e le galassie. Ronconi dirige Racine*, «il manifesto», 03/05/1984.
- G. Capitta, *Il senso non comune della vita*, «il manifesto», 14 agosto 2011.
- G. Capitta, «*La modestia*», una lezione di moralità, «il manifesto», 26 giugno 2011.
- G. Capitta, *Spazi per ingannar la Storia*, «il manifesto», 09/03/1985.
- E. Capriolo, *E adesso piazza chiama teatro*, «Sipario», settembre, 1969.
- S. Chiappori, *Il Pinter sudamericano "Scrivo per gente sveglia"*, «la Repubblica», 06 luglio 2011.
- G. A. Cibotto, *Luca Ronconi ci riprova: è ancora grande teatro*, «Il gazzettino», 22/05/1986.
- R. Cirio, *Il mio Bosch vi stupirà*, «L'espresso», 16 giugno 2011.
- R. Cirio, *Signori, il kolossal*, «L'espresso», 27/04/1986, p. 103.
- L. Colonnelli, *Maestro, ce la faremo a superare la prova del cinque?*, «Europeo», 03/05/1986.
- R. Di Giammarco, *Ronconi ci fa volare tra Europa e Argentina*, «la Repubblica», 25 giugno 2011.
- E. Groppali, *Luca Ronconi: lezione di stile e di parola*, «il Giornale», 28 giugno 2011.
- G. Manin, *Ronconi: metto in scena l'incertezza del futuro*, «Corriere della sera», 4/01/2013.
- R. Mazzoni, *'La Modestia': stupore in scena*, «La Nazione - Perugia», 23 giugno 2011.
- M. G. Minetti, *Questa "Modestia" è un gran peccato*, «La Stampa», 20 gennaio 2012.
- R. Palazzi, *Ronconi, modestia e sapienza*, «Il sole 24 ore», 26 giugno 2011.

- R. Palazzi, *Tizi capitali*, «Linus», settembre 2011.
- S. Petrignani, *Peccato di modestia*, «Il foglio», 25 giugno 2011.
- G. Polacco, *Una proposta elisabettiana con un occhio al "Marat-Sade"*, «Sipario», agosto-settembre, 1966.
- G.P. Polesini, *Ronconi: porto in scena in vizi contemporanei*, «Il messaggero - Veneto», 09 luglio 2011.
- M. Poli, *Identità e storie, così si vive la vita degli altri*, «Corriere della sera», 15 gennaio 2012.
- C. Provvedini, *Otto destini incrociati dagli inganni della Modestia*, «Corriere della sera», 09 gennaio 2012.
- C. Provvedini, *Ronconi sul palco con «La modestia» puzzle alla Hitchcock*, «Corriere della sera», 15 giugno 2011.
- F. Quadri, *La via del grottesco: "Il candelaio" di Giordano Bruno*, «Sipario», ottobre, 1968.
- F. Quadri, *Teatro*, «Panorama», 18/01/1977.
- M. Radaelli, *Ronconi al MittelFest presenta i nuovi sette peccati capitali*, «L'eco di Bergamo», 19 giugno 2011.
- D. Rigotti, *Ronconi sferza i nuovi vizi capitali*, «Avvenire», 25 giugno 2011.
- G. Rizza, *Sfida a distanza fra Ronconi e Brook*, «Il tirreno», 21 febbraio 2013.
- L. Ronconi in «Sipario», marzo, 1968.
- L. Ronconi, *Il mondo come violenza*, «Sipario», marzo, 1970.
- R. Sala, *L'uomo in fuga da se stesso*, «Il messaggero», 25 giugno 2011.
- R. Sala, *Ronconi «Modestia, vizio di oggi»*, «Il messaggero», 19 giugno 2011.
- E. Sanguineti in «Sipario», giugno-luglio, 1969.
- R. Spregelburd, *L'agonia del mondo moderno nei «miei» sette peccati capitali*, «Corriere della sera», 07 giugno 2011.
- R. Tian, *Geografia della prosa*, in «Spoleto Festival: Festival dei due mondi XII – 27 giugno – 13 luglio», 1969.
- R. Tian, *Gli spettri passeggiano in coperta*, dal programma di sala dello spettacolo.
- P. Vagheggi, *Che scena solida tutta di pietra*, «la Repubblica», 20/04/1986.

E. Vasta (a cura di), *La modestia programma di sala*.

D. Vincenti, *Se Ronconi pecca di modestia*, «Qn, Il giorno – Il resto del Carlino – La nazione», 08 gennaio 2012.

Sitografia

www.ctsantacristina.it

www.doppiozero.com

www.ilsole24ore.com

www.labalenabianca.com

www.lucaronconi.it

Filmografia

A regola d'arte: La casa di Luca Ronconi andata in onda su Leonardo Tv.