

Architettura e teatro: i luoghi dell'illusione attraverso Ronconi

M. Isabella Vesco

Le considerazioni che riporto in questo testo derivano per la maggior parte dalle riflessioni che ho avuto modo di compiere nel corso dell'attività didattica e di guida alla sperimentazione progettuale degli studenti; cercherò quindi di riassumere alcune riflessioni che vogliono toccare solo il rapporto tra il luogo e la macchina scenica.

Il teatro è curiosamente la tipologia edilizia più immutata della storia degli ultimi due secoli; la grande maggioranza degli edifici teatrali risponde ancora alle caratteristiche del teatro all'italiana. Ciò è dovuto sia alle caratteristiche culturali del pubblico abituale del teatro, in gran parte tradizionalista, ma anche della critica che non sempre apprezza l'innovazione in teatro: si mettono in scena i testi più risaputi con regie e allestimenti tradizionali. Il teatro sperimentale è ospitato nei ridotti o nelle cantine e i testi nuovi sono sempre eccezioni nei cartelloni.

All'inizio del XX secolo grandi registi hanno affrontato il tema del superamento della staticità dell'edificio teatrale a favore di un dinamismo organico; in questa direzione hanno inizio sperimentazioni progettuali che mirano alla trasformazione dell'organismo teatrale, legata ad un modo nuovo di concepire la regia. Mi limito a citare solo gli esempi più significativi nel campo della collaborazione tra uomo di teatro e architetto: Erwin Piscator e Walter Gropius, Max Reinhardt e Hans Poelzig, Vsevolod E. Mejerchol'd e Michail G. Barchin con Sergej Vachtangov.

Da allora le sperimentazioni sul rapporto tra luogo della rappresentazione e spettatori si sono moltiplicate, rimanendo comunque legate a concezioni innovative della regia teatrale e quindi a un rapporto meno rigido tra attore e spettatore.

L'attività dello scenografo non è infatti circoscritta alla progettazione, o, come qualcuno ancora sostiene, al decoro o all'arredo del palcoscenico, ma riguarda in maniera più generale il tema dello spazio della rappresentazione, inteso nelle sue diverse accezioni. L'essere scenografo, architetto o non, significa anche costruire lo spazio che deve ospitare la scenografia o, più in generale, operare in modo più incisivo all'interno del manufatto teatrale. La scenografia va intesa come elemento di costruzione del nuovo luogo scenico – infatti è proprio attraverso gli artifici della scenografia che si costruisce un luogo pertinente al testo. I dati reali dello spazio vanno manipolati, non solo proponendo soluzioni innovative per la collocazione degli spettatori, ma anche ricercando soluzioni più dinamiche rispetto alla, un po' sclerotizzata, visione frontale imposta dal tradizionale edificio teatrale ma anche attraverso soluzioni più radicali e libere.

È vero che tutto quello che si realizza nel luogo della rappresentazione (teatro all'italiana, teatro greco, hangar, piazza...) è concentrato nel testo, nella scrittura, ma è anche vero che questo viene riletto e trasposto con l'occhio e la cultura del regista che opera e reinterpreta autonomamente.

Parallelamente comunque ad un nuovo modo di intendere la scenografia in un edificio teatrale 'tradizionale', vi è da tempo tutta una ricerca di spazi 'altri' o luoghi di spettacoli impropri. Questo moltiplicarsi dei luoghi teatrali o di edifici contenitori della macchina di scena ha portato da un lato ad un allontanamento dal manufatto teatrale canonico, dall'altro invece ad un maggiore stimolo e coinvolgimento del pubblico.

La riflessione generale sullo spazio teatrale è un approccio di pochi registi; la tesi di fondo riguarda il rifiuto per un 'luogo del teatro', non solo come edificio istituzionale ma per il modo di 'fare teatro' tradizionale. Oggi il ripensamento della tipologia dell'edificio teatrale si intreccia con temi urbani quali quello del riuso e riqualificazione di parti di città; il fare teatro si è diffuso, si è sparpagliato nella città, facendo perdere all'edificio teatrale parte della sua riconoscibilità. Se riconosciamo come luogo teatrale il Teatro alla Scala o Massimo, non possiamo dire lo stesso né del Fabbricone di Prato né dello Schaubühne di Mendelssohn a Berlino.

Non si tratta banalmente di negare a priori l'architettura teatrale, da un lato si cerca di riconsiderarla, interrogarla e rimetterla in discussione e anche stravolgerla attraverso dispositivi scenici non

tradizionali, dall'altro invece si sperimenta l'utilizzo di tutta una serie di spazi 'altri': il teatro va nei manufatti industriali in disuso, nelle piazze, nelle chiese, nei luoghi dedicati allo sport, va, in poche parole, verso l'individuazione di uno spazio per la costruzione di un evento teatrale. Conseguentemente il recupero alla drammatizzazione di luoghi 'non teatrali', di luoghi adibiti ad altre funzioni, recupera, una volta 'teatralizzati' gli spazi, valenze nuove e ha innescato, alle volte, processi virtuosi nelle città.

In questo senso ripercorrere alcune esperienze di Luca Ronconi offre l'opportunità di cogliere una serie di lezioni esemplari da alcune sperimentazioni da lui portate avanti. Come scrive Pierluigi Nicolini, il lavoro di Ronconi essendo "[...] volto a spazializzare il teatro, ha colpito e affascinato noi architetti"¹.

Ronconi è infatti, secondo me, è uno dei pochi registi che opera oggi per una migliore comunicazione, che fornisce stimoli e, soprattutto, che ricerca e che provoca la partecipazione attiva del pubblico all'azione, ritenendo, a tal fine, essenziale il ruolo dello spazio scenico globale. Il regista infatti ha una 'insofferenza', come lui stesso dichiara, per l'uso del palcoscenico canonico in modo tradizionale; per lui l'identificazione dello spazio ambientale è il necessario tramite alla fase realizzativa, infatti "[...] immagina una platea come luogo di libertà degli spettatori e non come luogo di condizionamento"².

Nella stragrande maggioranza degli spettacoli prodotti il ruolo del pubblico è un ruolo passivo; la ricerca di linguaggi, di elementi e strutture della comunicazione è assente. Viceversa l'obiettivo primo delle pièce ronconiane è la reinvenzione del coinvolgimento, della comunicazione. Le frasi di Ronconi ben chiariscono gli obiettivi da lui perseguiti: "[...] il pubblico sono io", o anche: "[...] quando un linguaggio non dice più niente, se ne cercano di nuovi. La scoperta non è mia, ma del pubblico. Tutto il teatro fatto, scritto, presentato, secondo le formule tradizionali, è un fenomeno esaurito [...] Il solo teatro che mi interessa fare è quello che mi piace, come spettatore"³.

Il conformismo dominante, di cui si è già detto, non è dovuto tanto alla sclerosi delle idee, quanto piuttosto alla mancanza di coraggio. Coraggio che certo non manca a Ronconi e che, qualche volta, gli ha procurato dure critiche. Ed è il coraggio e la voglia di sperimentare che lo porta a dirigere spettacoli in edifici differenti dai teatri; così, qualsivoglia manufatto (il Cementificio, l'Istituto Magnolfi, il Fabbricone a Prato, la chiesa di San Niccolò a Spoleto, il Palasport e lo spazio Bovisa a Milano, il Lingotto di Torino...) diviene spazio teatrale nuovo, dove sia il rapporto tra il pubblico e gli attori, che la scenografia, assumono un ruolo diverso da quello tradizionale.

Per lo scenografo, quando si opera all'interno di uno spazio da teatralizzare, i condizionamenti nelle scelte progettuali sono forse più pesanti che nel teatro tradizionale ma, al contempo possono considerarsi uno stimolo in più.

Nei lavori di Ronconi è evidente ed è sempre messa in risalto la corrispondenza e l'interdipendenza tra le scelte registiche e il lavoro dell'architetto/scenografo. Gli scenografi che hanno collaborato con Luca Ronconi, da Gae Aulenti a Margherita Palli, da Mario Ceroli a Enrico Job... sono stati portati ad indagare sui meccanismi scenici, sulle possibilità dinamiche, sul rapporto pieni e vuoti; non hanno decorato o abbellito il palcoscenico, ma hanno progettato uno spazio architettonico.

La scatola scenica deve essere vista come uno spazio da interpretare e, rispetto ai canonici modi di progettare, si possono operare delle trasgressioni, nel senso che si possono modificare quei rapporti frontali e unici tra la platea e il palcoscenico, rimettendo in discussione la tradizionale visione assiale. Anche quando il luogo prescelto è il teatro all'italiana, il regista e lo scenografo possono quindi decidere di superare la ristrettezza del palcoscenico estendendo la scena ad una parte della platea, o anche occupandola tutta. È così che Ronconi dilata la scena sino ad invadere zone del teatro tradizionalmente riservate al pubblico, nel *Calderon*⁴ al Teatro Metastasio, come pure per *L'Orfeo*⁵ al Teatro Goldoni; il pubblico è situato solo nei palchi, la platea nel primo caso viene ricoperta e portata allo stesso livello del palcoscenico, mentre ne *L'Orfeo* la platea è stata riempita di acqua.

Una delle prime sperimentazioni di Ronconi risale al 1969: lo spettacolo *Orlando Furioso*⁶ nello spazio tardo-rinascimentale della chiesa sconsacrata di San Niccolò a Spoleto prima e poi, nello stesso anno, nella Piazza Maggiore a Bologna e nella Piazza Duomo a Milano; uno spettacolo assolutamente impensabile nel teatro tradizionale. La prima difficoltà è quella di portare in teatro un testo, sì molto rappresentato, ma solo sotto forma di Opera dei Pupi siciliana. La trasposizione di Edoardo Sanguineti del poema di Ariosto in dialoghi diretti porta alla realizzazione di una perfor-

mance teatrale dove lo spettatore è libero di muoversi nello spazio e di fermare la propria attenzione su uno o sull'altro palcoscenico viaggiante; ognuno sceglie di assistere ad un duello, a una scena di follia, o altro. Quaranta attori recitano e agiscono contemporaneamente, interpretando anche due o tre personaggi. Riproponendo quasi uno spettacolo medioevale, fondendo le due forme tipiche, quella inglese e quella latina, al pubblico viene affidato il compito sia di realizzare un proprio percorso (come se sfogliasse le pagine di un libro), sia di montare mentalmente i diversi frammenti di testualità che gli vengono offerti; montaggio che risulta necessariamente segnato dalle scelte e dalla sensibilità di ogni singolo spettatore. "Il pubblico – spiega Ronconi – o partecipa al gioco che gli proponiamo, o si mette in disparte e sta a guardare. [...] lo spettacolo va vissuto, non certo visto e giudicato"⁷. Fanno parte del gioco alcune delle macchine sceniche ideate da Uberto Bertacca, semplici elementi figurativi – l'ippogrifo leonardesco che si libra in aria, l'enorme orca, cavalli di lamiera, cubi di plastica, gabbie di garza e legno – che, con i loro movimenti improvvisi, eccitano la partecipazione del pubblico. Alla fine il pubblico viene 'espulso' all'esterno attraverso una sorta di labirinto. Ronconi ha trasformato lo spettacolo in una grande festa collettiva, facendo, delle piazze in cui andava in scena, luoghi di comunità festosa, riproponendo un 'teatro di piazza' e non un 'teatro in piazza'.

Questa scelta della contemporaneità delle azioni differenti viene ripresa da Ronconi nel 1990, all'interno di un contenitore di cemento – la sala presse del Lingotto a Torino – con *Gli ultimi giorni dell'umanità*⁸, uno spettacolo ritenuto da sempre irripresentabile, sul tema della fine dell'età industriale. Anche qui le azioni si svolgono a vari livelli, tra macchinari d'epoca, vagoni ferroviari e personaggi in volo, su praticabili mobili o su carrelli sospinti a mano, sui quali sono ricostruiti ambienti in miniatura. Non è una rappresentazione da guardare ma "[...] la si visita, o meglio, la si attraversa. [...] Lo spettatore che sarà al centro dell'azione, passeggiando tra le diverse ribalte sceniche, potrà trovarsi di volta in volta sull'Isonzo o sul fronte di Polizia, al capezzale dei soldati feriti o al caffè Greinstedl, prediletto dagli intellettuali viennesi, in una piazza vociferante di strilloni o nelle redazioni di un quotidiano fazioso"⁹.

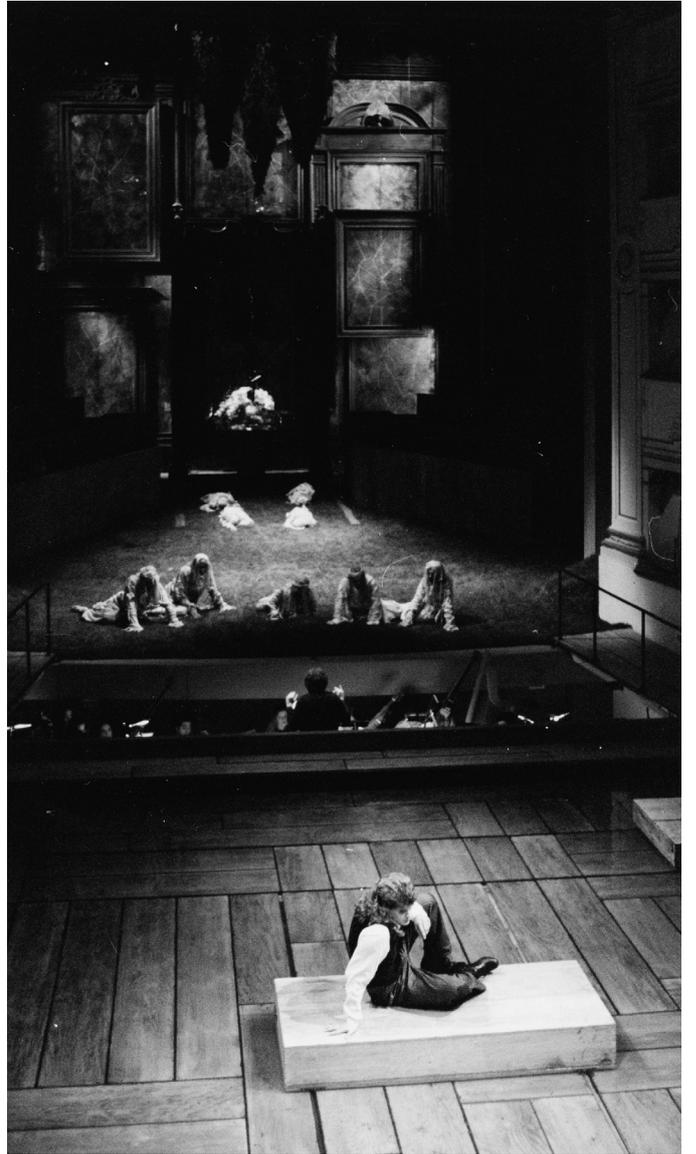
Alcune scelte registiche si ripetono nell'*Orlando Furioso* e ne *Gli ultimi giorni dell'umanità*: lo spettacolo itinerante, le masse in movimento, la simultaneità delle azioni.

Stesso "gioco" si ripete alla Bovisa per lo spettacolo *Infinities*¹⁰ dell'astrofisico John D. Barrow. Qui Ronconi invita il pubblico a navigare, a perdersi fra cinque stanze (la prima è l'atrio interno circondato da ballatoi, la seconda è un andito stretto e buio, la terza è un labirinto di corridoi, la quarta è uno spazio spoglio e infine l'ultima, un ambiente ampio e luminoso in cui è presente la sezione di un vagone ferroviario), rincorrendo l'infinito che si nasconde in una equazione matematica, in una immagine frattale o nella musica di Bach. La narrazione è diluita nei diversi corridoi e stanze e il pubblico si può muovere liberamente attraverso un itinerario unico, dove tutto si ripete, ma tutto è diverso, tutto ricomincia secondo un ordine sempre differente. Il tema dell'infinito viene tradotto dal regista in uno spazio multiplo, composto di tante piccole cellule, come questi ex laboratori teatrali della Scala.

Nel Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato il rapporto regista-scenografo è fondamentale.

Quando si parla de *La Torre*¹¹ di Hugo von Hofmannsthal, messa in scena al Fabbricone, spesso si trascura il ruolo del percorso di avvicinamento all'hangar. Infatti, prima di arrivare, lo spettatore ha superato un cancello, una prima e una seconda porta, per poi trovarsi di fronte all'esterno del Fabbricone e finalmente al suo interno, dove vengono riproposti alcuni frammenti riferiti al centro storico: la pianta della Hofkirche di Vienna viene disegnata sul pavimento, come rasa al suolo, alle pareti si incastrano parti della reggia di Würzburg. Uno spazio che si modifica continuamente sia perché le pareti si stringono al centro, sia perché vengono innalzati degli specchi che duplicano lo spazio per ribaltamento. Siamo in presenza di un continuo gioco dell'esterno nell'interno.

A differenza di altri spettacoli teatrali, messi in scena in un luogo di archeologia industriale che viene lasciato 'nudo' nella sua architettura, qui, all'interno del Fabbricone, Gae Aulenti costruisce un altro spazio che non dipende né da una ricostruzione storica, né da una ricostruzione geografica (il testo è stato scritto nel 1925, da un austriaco ed è ambientato in Polonia; le citazioni sceniche sono architetture settecentesche mitteleuropee). Un luogo dentro un altro luogo che mette in evidenza l'ambiguo rapporto tra il reale e la finzione. Nei sette quadri dei cinque atti il rapporto tra il pubblico e gli attori varia: il pubblico, all'interno del grande spazio, si trova disposto o lungo le pareti, lungo una linea obliqua, lungo una linea spezzata, al centro.



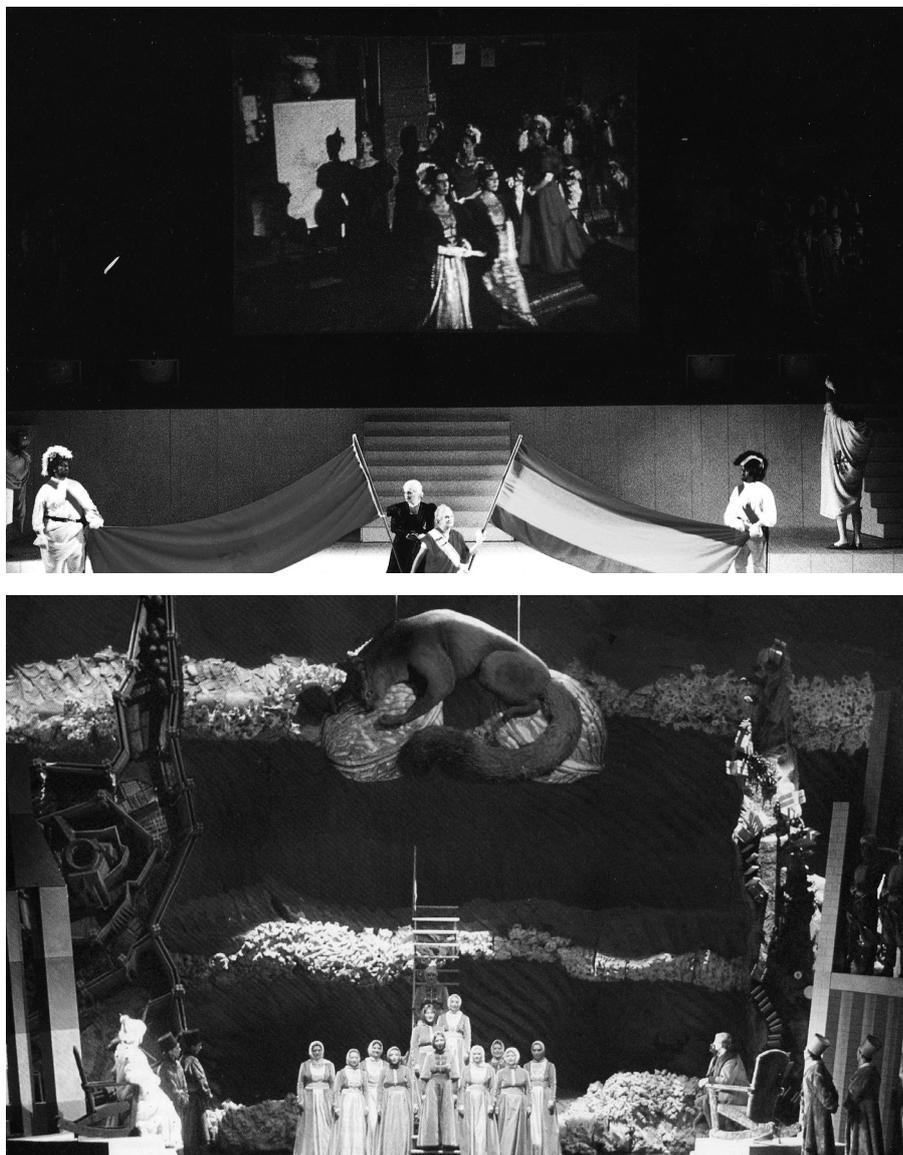
L. Ronconi, *Infinites*, ex magazzini Teatro alla Scala, Bovisa, Milano, 2003. Foto di scena: la biblioteca di Babele (foto Norberth, "Lotus navigator", 6, 2002)

D. Spisa, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, ex Sala Presse del Lingotto, Torino, 1990. Foto di scena (foto Le Pera, Courtesy Fondazione del Teatro Stabile di Torino - Union des théâtre de l'Europe)

M. Palli, *L'Orfeo*, Teatro Goldoni, Firenze, 1998 (foto Moggi, New Press Photo, per gentile concessione del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino)

G. Aulenti, *Il viaggio a Reims*, Teatro alla Scala, Milano, 1984. Foto di scena all'interno e all'esterno del teatro (foto da L. Ronconi, *Inventare l'opera. L'Orfeo, Il viaggio a Reims, Aida: tre opere d'occasione alla Scala*, Milano, Ubulibri, 1986)

G. Aulenti, *La fiaba dello Zar Saltan*, Teatro alla Scala, Milano, 1988. Foto di scena, atto quarto, quadro secondo (foto Lelli e Masotti, "Domus", 700, 1988)



Sempre a Prato, ma nel seicentesco Istituto Magnolfi, la teatralità delle *Baccanti*¹², invade tutti i luoghi: ventiquattro spettatori a sera seguono una sola attrice (un'interprete per tutti i ruoli) tra i lunghi corridoi e le varie stanze dell'orfanotrofio.

Anche quando la rappresentazione avviene in un teatro all'italiana, come nel caso de *Il viaggio a Reims*¹³, Ronconi sperimenta una situazione nuova, mette in relazione diversi luoghi della città dentro e fuori del teatro: il teatro (Teatro alla Scala), la piazza e la chiesa di San Fedele. Gli spettatori, seduti all'interno del teatro, vedono proiettate in uno schermo le azioni che si svolgono nei due luoghi esterni.

Per il testo di Heinrich von Kleist, *Das Käthchen von Heilbronn*¹⁴ (*La prova del fuoco*), il regista aveva anche pensato ad uno spettacolo da realizzare sull'acqua sul lago di Zurigo. Questo spettacolo non è andato in scena come voleva Ronconi per un diniego delle autorità; si doveva svolgere tutto sul pelo dell'acqua, dal pubblico (sistemato su gradinate galleggianti), ai cavalli, agli incendi: tutta la scena doveva emergere attraverso un sistema di binari sottomarini.

Nel *Prometeo Incatenato*¹⁵, Ronconi utilizza delle gru per simulare il volo di Oceano ed Ermes fino alla rocca del titano, mediante delle funi di sostegno.

È palese, da quanto detto, il rapporto che Ronconi ha con l'architettura, e non solo perché spesso lavora con scenografi architetti o architetti di formazione. Secondo Pierluigi Nicolini, il regista costruisce sui palcoscenici dei veri e propri campioni di architettura, a questa osservazione Ronconi ha risposto che egli è "[...] abituato a leggere e letteralmente a vedere un copione non come fa lo spettatore attraverso il tempo, ma sincronicamente, come in una sorta di fotografia dal satellite [...] che viene a coincidere con la mappa dell'opera"¹⁶. Questa frase chiarisce anche le scenografie delle due opere *La fiaba dello Zar Saltan*¹⁷, e *Lodoiska*¹⁸; la chiave di lettura della fiaba sta nell'invenzione scenica: la costruzione sul piano verticale delle due isole-città e del mare che le unisce stabiliscono una visione dall'alto; così come la passerella da cui Lodoiska precipita sulle fiamme. Tutti questi elementi, visti dall'alto, condizionano gli attori/comparse a recitare ortogonalmente al piano verticale del fondale.

Se l'*Orlando* è arrivato in un momento di crisi di crescita delle avanguardie, proponendo una soluzione al problema dello spazio scenico centrato sugli spazi elisabettiani; se per il dramma di Kleist o per le *Orestidi* si può parlare di una concezione del teatro che va oltre una possibile fattibilità, "[...] bisogna ammettere forse che Luca Ronconi – come ieri Gordon Craig – cammina troppo avanti al suo tempo, perché riconosce l'insufficienza della scena tradizionale, e cerca nuovi tipi di coinvolgimento che consentano di salvare la comunicazione con mezzi consoni alla sensibilità di oggi?"¹⁹. Anche se Franco Quadri si è posto questo interrogativo ben trenta anni addietro, credo che ancor oggi si debba rispondere affermativamente.

¹ L. Ronconi, *La mappa dell'azione. Una conversazione*, "Lotus", 122, 2005, p. 5.

² *Ibid.*

³ L. Ronconi, in F. Quadri, *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino, Einaudi, 1973, p. 259.

⁴ *Calderon*, Teatro Metastasio, Prato, 1976, scene di G. Aulenti.

⁵ *Orfeo*, Teatro Goldoni, Firenze, 1998, scene di M. Palli.

⁶ *Orlando Furioso*, di Ludovico Ariosto, riduzione di E. Sanguineti, Chiesa di San Niccolò, Spoleto, 1968; scene di U. Bertacca.

⁷ L. Ronconi, *Un teatro dell'ironia. A colloquio con Luca Ronconi e Edoardo Sanguinati*, "Sipario", 278-279, 1969, p. 71.

⁸ *Gli ultimi giorni dell'umanità*, di Karl Kraus, ex Sala Presse del Lingotto, Torino, 1990, scene di D. Spisa.

⁹ Da un'intervista a Luca Ronconi, "Il Patalogo", 14, 1991, p. 147.

¹⁰ *Infinites*, di John D. Barrow, ex magazzini della Scala, Bovisa, Milano, 2003.

¹¹ *La Torre*, di Hugo von Hofmannsthal, il Fabbricone, Prato 1978, scene di G. Aulenti.

¹² *Le Baccanti*, di Euripide, Istituto Magnolfi, Prato, 1978, scene di G. Aulenti.

¹³ *Il viaggio a Reims*, di Gioacchino Rossini, Teatro alla Scala, Milano, 1984, scene di G. Aulenti.

¹⁴ *Das Käthchen von Heilbronn*, di Heinrich von Kleist, Lago di Zurigo, presso il Casino Zürichhorn, 1972, scene di A. Pomodoro.

¹⁵ *Prometeo incatenato*, di Euripide, Teatro greco, Siracusa, 2002, scene di M. Palli.

¹⁶ *Lolita's Sight*, Pierluigi Nicolini intervista Luca Ronconi, "Lotus Navigator", 4, 2001, p. 78.

¹⁷ *La fiaba dello Zar Saltan*, di Nikolaj Rimskij-Korsakov, Teatro alla Scala, Milano, 1988, scene di G. Aulenti.

¹⁸ *Lodoiska*, musiche di Luigi Cherubini, Teatro alla Scala, Milano, 1991, scene di M. Palli.

¹⁹ F. Quadri, *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino, Einaudi, 1973, p. 191.