

# LA SCALA



Speciale

Rivista del Teatro



# RONCONI E L'OPERA

# STAGIONE D'OPERA E BALLETTTO 25/26

## OPERA

4 (anteprima Under30, h18:00),  
7 (h18:00), 10, 13, 16, 19, 23, 30  
dicembre 2025

**UNA LADY MACBETH  
DEL DISTRETTO  
DI MCENSK**  
Dmitrij Šostakovič

1, 4, 8 (h14:30), 12, 17 febbraio 2026

**GÖTTERDÄMMERUNG  
(DER RING DES  
NIBELUNGEN)**  
Richard Wagner

1, 3, 5, 7 marzo 2026 (I ciclo);  
10, 11, 13, 15 marzo 2026 (II ciclo)

**DER RING DES  
NIBELUNGEN**  
Richard Wagner

1, 10 marzo 2026

**DAS RHEINGOLD  
(DER RING DES  
NIBELUNGEN)**  
Richard Wagner

3, 11 marzo 2026

**DIE WALKÜRE  
(DER RING DES  
NIBELUNGEN)**  
Richard Wagner

5, 13 marzo 2026

**SIEGFRIED  
(DER RING DES  
NIBELUNGEN)**  
Richard Wagner

7, 15 marzo 2026

**GÖTTERDÄMMERUNG  
(DER RING DES  
NIBELUNGEN)**  
Richard Wagner

1, 8, 9, 11, 12 (h14:30), 14, 18,  
21, 24, 29 aprile 2026

**TURANDOT**  
Giacomo Puccini

22, 26 (h14:30), 30 aprile;  
3, 6, 9 maggio 2026

**PELLÉAS  
ET MÉLISANDE**  
Claude Debussy

16, 19, 22, 26, 29, 31 (h14:30) maggio;  
4, 6, 9 giugno 2026

**NABUCODONOSOR**  
Giuseppe Verdi

8, 10, 12, 16, 18, 20, 22, 23,  
25, 27 giugno 2026

**CARMEN**  
Georges Bizet

26, 30 giugno; 3, 6, 9, 14,  
17 luglio 2026

**LUCIA  
DI LAMMERMOOR**  
Gaetano Donizetti

5, 8, 10, 12, 14, 16 settembre 2026

**L'ELISIR D'AMORE**  
Gaetano Donizetti

19, 23, 26, 28, 30 settembre;  
2, 3, 6, 8, 10, 12, 15 ottobre 2026

**LA TRAVIATA**  
Giuseppe Verdi

20, 24, 27, 29 ottobre; 3, 5,  
8 novembre 2026

**FAUST**  
Charles Gounod

## BALLETTTO

17 (anteprima Under30), 18, 21  
(h14:30), 28 (h14:30), 31 (h17:00)  
dicembre 2025; 2, 3, 4 (h14:30), 7, 8,  
9, 10, 11 (h14:30), 13 gennaio 2026

**LA BELLA  
ADDORMENTATA  
NEL BOSCO**  
Charles Perrault

31 gennaio; 3 febbraio 2026

**GALA FRACCI**  
Quinta edizione

18, 19, 20 (h14:30; h20:00),  
22 (h14:30), 24, 27, 28 marzo 2026

**MCGREGOR /  
MAILLOT / NAHARIN**

**Chroma**

**Dov'è la luna  
Minus 16**

2 aprile 2026

**SPETTACOLO  
DELLA SCUOLA  
DI BALLO  
DELL'ACCADEMIA  
TEATRO ALLA SCALA**

21, 23, 24 (h14:30; h20:00),  
27, 28, 30 maggio 2026

**ALICE'S ADVENTURES  
IN WONDERLAND**  
Christopher Wheeldon

2, 4, 7, 8, 10, 13, 15, 16 luglio 2026

**DON CHISCIOTTE**  
Rudolf Nureyev

11, 12, 14, 17, 19, 20, 25,  
26 giugno 2025

**BALANCHINE  
BAUSCH  
STRAVINSKIJ**

**Apollo**

George Balanchine

**Le Sacre du printemps**  
Pina Bausch

Durante il mio primo periodo alla Scala da Coordinatore della Direzione Artistica ero andato al Piccolo Teatro, dove stavo tenendo lezione per la Scuola, per proporgli il *Trittico* con Riccardo Chailly. Aspettai che finisse e parlandogli lo trovai livido, già colpito dalla malattia. Fu un colpo. Ronconi era il regista con cui avevo lavorato di più e con cui avrei collaborato ancora per anni, in tanti luoghi diversi, come una costante della mia vita teatrale. C'erano stati *Samson et Dalila* a Torino, il *Caso Makropulos* a Napoli, e a Venezia, in sinergia con l'Università IUAV dove insegnava, sarebbero venute *Intolleranza 1960* di Luigi Nono e *Lou Salomé* di Giuseppe Sinopoli, estremo ampliamento del repertorio. E poi naturalmente la Scala: tra tanti titoli *Tosca*, *Ariadne auf Naxos*, *Europa riconosciuta*. Non c'è regista d'opera che abbia operato in tante parti d'Italia, coprendo un arco temporale di ampio respiro, dal classicismo al Novecento inoltrato. Un panorama unificato da una straordinaria ampiezza di visione. La capacità visionaria di Ronconi era fondata su un possesso unico degli attrezzi del mestiere. E parlo della macchina teatrale, ma per Ronconi il primo attrezzo era la metrica del testo.

Tra tutti i ricordi personali c'è un episodio che porto con me. Era il 2004 e la Scala tornava al Piermarini restaurato con *Europa riconosciuta*, l'opera di Salieri che aveva inaugurato il Teatro nel 1778: dirigeva Riccardo Muti e per l'occasione si era ricostituita la coppia formata da Ronconi regista e Pier Luigi Pizzi scenografo. La preparazione dello spettacolo procedeva nei laboratori e intanto si completavano i lavori in Teatro, che era finito poco più di un mese prima della prima. Gli impianti andavano collaudati, mancava l'acqua calda, regnava un clima di apprensione. E il giorno in cui Ronconi doveva vedere il nuovo palcoscenico andai io con lui. Quel giorno in Teatro non c'era nessuno. Entrammo insieme, fuori c'erano ancora le ruspe, in palcoscenico restavano mucchi di sabbia, la platea senza poltrone era ancora coperta di polvere. C'erano tutte le ragioni di allarmarsi e io cercavo di rassicurarlo parlando e parlando. Lui però non mi ascoltava e continuava a guardare assorto quello spazio divenuto immenso, le tavole del nuovo palcoscenico che avevano sostituito quelle dell'Ingegner Secchi del 1938. E a un certo punto disse solo: "Che meraviglia". Io rimasi un po' sollevato e un po' stupefatto. Dal giorno dopo le cose furono meno facili ma quelle parole erano state il riflesso perfetto della sua capacità unica di immaginare, e in particolare immaginare lo spazio: non aveva visto solo la sua *Europa Riconosciuta* ma il recupero del luogo dove aveva creato tanti spettacoli. Uno spazio proiettato nel tempo a venire.

Nel 2008 fu il *Trittico* di Puccini con Riccardo Chailly e le scene di Margherita Palli. Tre opere che è sempre più raro trovare in scena insieme per lo sforzo produttivo ma ancor più di fantasia e d'ingegno che richiede. E qui devo ricordare l'impegno tranquillo di un uomo già sofferente, la dedizione a un'impresa che dovette costargli moltissimo, in una parola il coraggio. Umanità e coraggio sono le parole che mi vengono in mente quando penso a Luca Ronconi.

— FORTUNATO ORTOMBINA

*Sovrintendente e Direttore Artistico del Teatro alla Scala*

# EDITORIALE

Quando si è trattato di decidere come strutturare un numero speciale della Rivista della Scala dedicato a Luca Ronconi, era chiaro fin dall'inizio che questa celebrazione, a dieci anni dalla scomparsa del Maestro, non potesse e non dovesse limitarsi alla Scala. Per quanto, come ricorda Angelo Foletto nel suo testo introduttivo – rielaborato per noi a partire da quello pubblicato nel 2016 nello splendido volume degli Amici della Scala curato da Vittoria Crespi Morbio –, proprio in questo Teatro Ronconi abbia realizzato circa un quarto dei suoi lavori di teatro musicale – elencati nelle ultime pagine nella cronologia curata da Andrea Vitalini. Ma per parlare di Ronconi all'opera bisognava uscire dal CAP 20121 e considerare le innumerevoli produzioni al Maggio Musicale Fiorentino, a Pesaro, al Regio di Torino, al Comunale di Bologna. Si trattava insomma di rendere conto del lavoro di un artista che ha sempre cercato di ridefinire i confini della rappresentazione, sconfinando quando necessario (in pratica sempre), per mettere in discussione il tradizionale rapporto tra tempo e spazio e creare una nuova “fisica” dello spettacolo, come sa bene chiunque abbia visto *Infinites*. I capitoli da affrontare erano almeno tre: la musica, la scena e gli interpreti. Per quanto riguarda la musica, abbiamo lasciato la parola ai tre grandi direttori che hanno avuto il rapporto più fecondo con Ronconi. Riccardo Muti, dialogando con Nicola Cattò, ha rievocato i mitici spettacoli del Maggio della fine degli anni Settanta, oltre che le innumerevoli inaugurazioni di stagione scaligere dei suoi anni di direzione musicale; Zubin Mehta, che Paolo Besana ha intervistato sulla fondamentale Tetralogia completata a Firenze, dopo che a Milano Sawallisch decise di tirarsi indietro per via della violenta accoglienza di una proposta che ha cambiato il modo di vedere Wagner; Riccardo Chailly, qui intervistato da Franco Pulcini per ricordare alcune fondamentali produzioni realizzate insieme al Comunale di Bologna e alla Scala. Quanto alla complessa questione dello spazio ronconiano, abbiamo chiesto a Gian Maria Tosatti, forte della sua prospettiva artistica e del suo legame con il teatro, di confrontarsi con gli enigmi che Ronconi poneva in ogni sua scena: i pieni e i vuoti, le ombre, i riflessi, il doppio, la capacità di far emergere lo spazio come personaggio vero e proprio, attraverso un percorso che dalle macchine della meraviglia dell'*Orlando furioso* conduce allo svuotamento di *Lucia di Lammermoor* di Roma o della *Lehman Trilogy* del Piccolo. Non potevano mancare le voci di Pier Luigi Pizzi

e di Margherita Palli, che per anni hanno tradotto in immagine i pensieri di Ronconi e qui dialogano rispettivamente con Maurizio Porro e Sara Chiappori. Dato che prosa e opera sono mondi che si toccano continuamente nel pensiero ronconiano, per affrontare il tema degli interpreti con alcuni dei cantanti più amati da Ronconi – Raina Kabaivanska, Juan Diego Flórez e Cecilia Gasdia – serviva qualcuno che, come Alberto Bentoglio, conoscesse a fondo il lavoro che il regista svolgeva con gli attori. Quanto alla seconda parte di questa pubblicazione, abbiamo chiesto ad alcune personalità del panorama teatrale e culturale, che avessero seguito da vicino il percorso di Ronconi, di scegliere uno spettacolo d'opera e rievocarlo, in modo a volte più analitico altre più personale, legandolo magari alla dimensione più emotiva del ricordo. Si tratta di Carlo Fontana, Sovrintendente sia a Bologna sia alla Scala; Sergio Escobar, Sovrintendente in diversi teatri d'opera ma soprattutto per quasi vent'anni accanto a Ronconi al Piccolo; Cesare Mazzonis, forse il Direttore artistico che più ha collaborato con Ronconi; Paolo Gavazzoni, oggi Coordinatore artistico della Scala ma da sempre legato alle vicende di questo Teatro; Alessio Vlad, che a Ronconi commissionò l'ultimo spettacolo d'opera a Roma; Lanfranco Li Cauli, oggi Direttore generale del Piccolo che vide il primo spettacolo di Ronconi da maschera alla Scala; Claudio Longhi, regista e Direttore artistico del Piccolo oltre che assistente di Ronconi per anni; Elena Ghiarov, che non solo ha lavorato in tanti spettacoli di prosa con Ronconi, ma ha anche raccolto le confidenze del padre Nicolai, protagonista alla Scala di alcune produzioni leggendarie; Giovanni Agosti, storico dell'arte legatissimo al teatro ronconiano; Jacopo Pellegrini, uno dei pochi studiosi a essersi occupati di Ronconi e all'opera nel prezioso volume *Regia Parola Utopia* curato da Roberta Carlotto e Oliviero Ponte di Pino; Paolo Castagna, che di Ronconi è stato assistente per dieci anni; Franco Ripa di Meana, regista e anche lui a lungo assistente di Ronconi. Tutti questi frammenti non restituiscono certo un “metodo” ronconiano – che, come ha ricordato più volte Claudio Longhi nelle celebrazioni di quest'anno al Piccolo, non è propriamente definibile –, ma compongono una sorta di carta geografica di tante “città invisibili”: riferimento non casuale, che ricorre in più contributi del volume. A chi legge il divertimento di scovare dove.

— MATTIA PALMA

Luca Ronconi durante le prove di *Guglielmo Tell*,  
Teatro alla Scala, 1988



# SPECIALE RONCONI

## LA SCALA

Rivista del Teatro 12/25  
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

DIRETTORE RESPONSABILE: Matria Palma  
CON LA COLLABORAZIONE DI: Paolo Besana,  
Lucilla Castellari, Francesca Bassani,  
Davide Massimiliano, Raffaele Mellace,  
Piera Mungiguerra, Luciana Ruggeri,  
Carla Vigevani, Andrea Vitalini

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE:  
Tomo Tomo e Kevin Pedron  
con Jacopo Undari  
STAMPA: Rotolito S.p.A.

*Si consiglia di verificare date e programmi  
sul sito [www.teatroallascala.org](http://www.teatroallascala.org)*

COPERTINA: Luca Ronconi,  
Rossini Opera Festival di Pesaro, 1996  
FOTOGRAFIA DI Amati Bacciardi  
*Per gentile concessione del Rossini Opera Festival*

*Ringraziamo i Teatri, gli Archivi, le Istituzioni  
e tutte le persone che con entusiasmo, pazienza  
e generosità hanno fornito materiale fotografico  
per la realizzazione di questo numero speciale*

Le città invisibili  
di Luca Ronconi  
9

## MUSICA

INTERVISTA  
A RICCARDO MUTI  
Un brivido a ogni sipario  
18

INTERVISTA  
A ZUBIN MEHTA  
Il fascino discreto  
di un regista  
25

INTERVISTA  
A RICCARDO CHAILLY  
Partitura e visione  
28

## SCENA

L'attore in più  
36

INTERVISTA  
A PIER LUIGI PIZZI  
Molti mondi possibili  
45

INTERVISTA  
A MARGHERITA PALLI  
L'infinito in scena  
48

## INTERPRETI

Virtuosismi  
e necessità  
54

## SPETTACOLI

Die Walküre  
62

Don Carlo  
67

Il trovatore  
70

L'Orfeo  
75

Capriccio  
78

The Fairy Queen  
83

La fiaba  
dello Zar Saltan  
86

Lodoïska  
91

Il caso  
Makropulos  
94

Ricciardo  
e Zoraide  
99

Ariadne  
auf Naxos  
102

Lucia  
di Lammermoor  
107

## CRONOLOGIA

Luca Ronconi  
alla Scala  
110

# LE CITTÀ INVISIBILI DI LUCA RONCONI

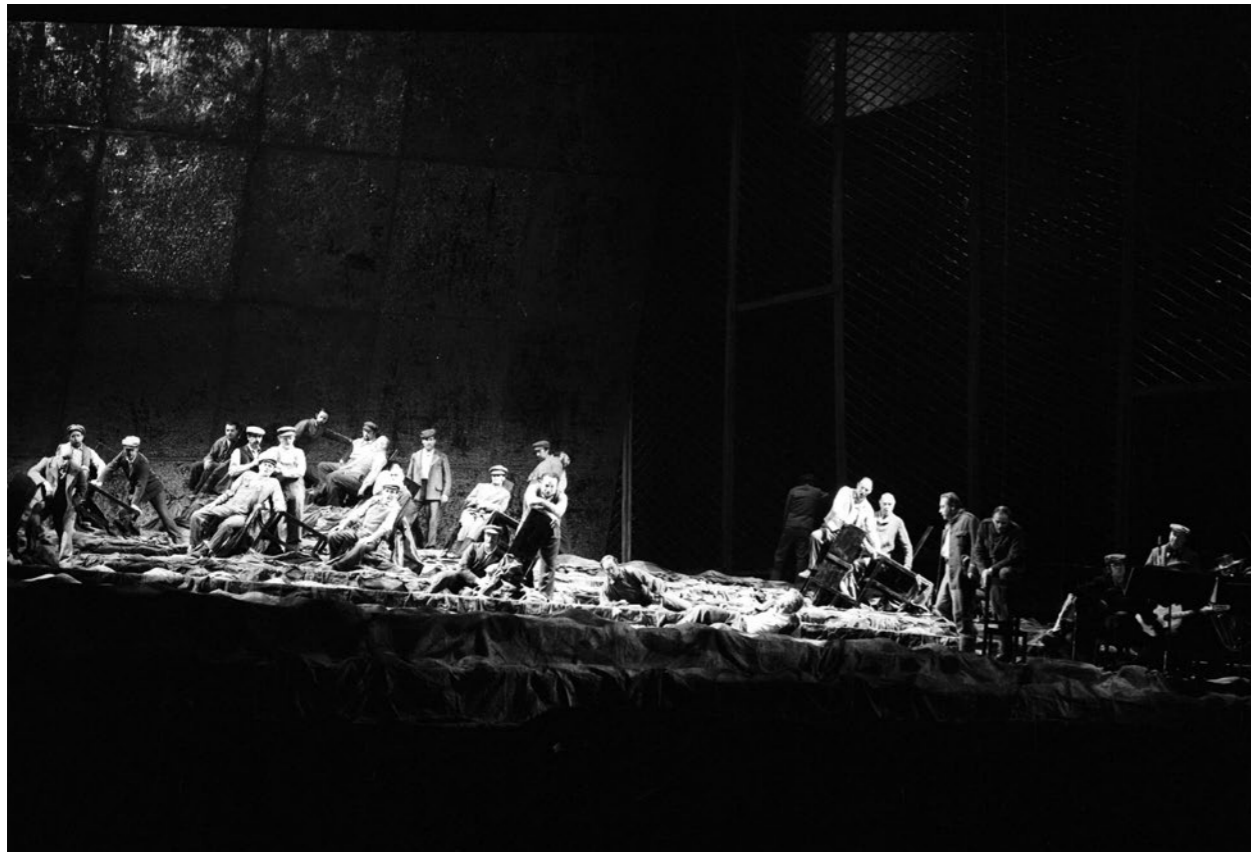
di Angelo Foletto

**Il percorso operistico di Luca Ronconi ha rivoluzionato il teatro musicale, non solo in Italia, a partire dalla scandalosa, rivoluzionaria *Walchiria* scaligera del 1974. Da allora ognuna delle sue produzioni è stata una sorta di palcoscenico-città in cui il linguaggio dell'opera si rivelava come meraviglia e forma di conoscenza**

Il primo vero esordio da regista di “teatro di musica” di Luca Ronconi corrisponde alla *Carmen* in lettura “sociale” ammarata nell'estate 1970 all'Arena di Verona. Ininfluente i tre precedenti. Si era a pochi mesi dall'*Orlando furioso*, spettacolo-festa-simbolo fiero della rivoluzione teatrale di quegli anni, che avrebbe iniziato a viaggiare per l'Italia dopo il varo a Spoleto nel luglio 1969: due situazioni di palcoscenico non ortodosse. Teatro popolare senza sipario né soffitta. Ma il vero Ronconi, complice Pier Luigi Pizzi, presentò le credenziali nel 1974, alla Scala. *La Walchiria* (scritto così ma cantata in tedesco) avviò l'itinerario milanese concluso nel 2009 con la ripresa di *Věc Makropulos*. Il dialogo complessivo con l'opera terminò postumo con *Lucia di Lammermoor* confezionata per lui, oramai scomparso da qualche settimana, da Ugo Tessitore all'Opera di Roma (marzo 2015).

Quarantun anni, ex-attore oramai regista non per caso, Ronconi nella prima Giornata della Tetralogia impose scelte precise e *critiche*. Così, nel Piermarini, luogo-spazio ritualizzato di per sé e dalla propria ostentata storia, si prese il gusto di scontentare (quasi) tutti. Allestendo

l'*agape* mitologica wagneriana in chiave introspektivamente borghese: ponendo in scena specchiere e lucernari da palazzi e saloni della Milano aristocratica; rinserrando Fafner dietro la più meneghina delle saracinesche. Teatralizzando la stessa (ex) nobiltà da cui provenivano gli abbonati storici scaligeri. Non diversamente da Dumas/Verdi che avevano portato in pubblico, con spietata fotografia sociale, la storia di Marie/Marguerite/Violetta. Ronconi e il milanese Pizzi sapevano di riaprire un discorso interpretativo molesto: tra il pubblico erano molti coloro che avevano sobbalzato al “Follie! Follie!” del 1955, quand'era volata in aria la scarpa di Violetta-Callas. Gesto proletario e destabilizzante: di segno registico-concettuale assimilabile. Voluto da Luchino Visconti che, avendo completato con *Ludwig* la cinematografica “trilogia tedesca” (con *La caduta degli dei* e *Morte a Venezia*), era stato il primo interpellato dalla Scala in vista della nuova Tetralogia. In seguito, il coinvolgimento sistematico e consapevole sui palcoscenici melodrammatici di Ronconi ha portato all'ideazione di quasi cento spettacoli di teatro musicale. Di questi, un quarto nacque *in-e-per* la Scala. Non è



FOTOGRAFIA DI ERIO PICCAGLIANI

*Wozzeck*, direzione di Claudio Abbado, scene e costumi di Gae Aulenti, Teatro alla Scala, 1977

una precisazione statistica. Ronconi non ebbe dubbi nel collocare il lavoro sul testo, e sugli interpreti, in un rapporto profondo con uno specifico pubblico: quel teatro o città, quella nazione e in quell'anno. Ogni invenzione scenica o scelta drammaturgica era vincolata al palcoscenico cui era destinata: non poteva essere replicata. E semmai – alcuni titoli, tra cui *Moïse et Pharaon*, *Il trovatore*, *Faust*, *Falstaff*, *Don Giovanni* lo furono – doveva acquisire un'altra vita, come le regie nate altrove che la Scala ospitò o che, come *Capriccio*, da Bologna rivisse a Firenze e viceversa *Faust* – con *Les contes d'Hoffmann* altro spettacolo storico, per ciò che di tradizionale sgretolò, e di immaginazione smodata accatò e incendiò – salì al Comunale bolognese. Come la metamorfosi fisiologica del finale “di piazza” del *Viaggio a Reims* calata sotto le volte della Galleria prima di tagliare in progressiva accelerazione Piazza Scala, dietro l'orgogliosissimo Plácido Domingo (1985), rispetto al battesimo all'Auditorium Pedrotti di Pesaro dove c'erano anche delle scale da ascendere: esordio al ROF per Ronconi (Pesaro diverrà una delle sue città d'elezione). O dell'acrobatica *Fiaba dello zar Saltan* (in coproduzione) che dal Valli di Reggio Emilia arrivò a Milano passando

dal Teatro Lirico, svelando lì un'enfasi tecno-fantastica in più, prima di arrivare in Scala. Per non dire delle diverse emozioni accese da *Več Makropulos*, già nella storia fin dall'eterozigota fecondazione interpretativa primigenia (prosa e musica, a Torino) e dalla non meno magnificamente paradossale *Damnation de Faust*, nate consecutivamente per il Regio: “Spazio di per sé fortemente caratterizzato, per struttura ed estetica, da un segno contemporaneo”. Il capovolgimento prospettico di Ronconi, deflagrante sul materiale teatrale “obbligato” dalla musica e sorvegliato dalla tradizione scenica, coincise con l'azzeramento del testo in sé: per agganciarlo meglio alle ragioni originarie. All'autore, quindi. E al tempo che allora (e quello passato da allora) aveva accompagnato la creazione d'arte, depositando il suo spirito nella configurazione psicologico-culturale-sociale dei personaggi e della vicenda. *Walchiria* rivoluzionò la storia della visualità e dell'interpretazione del *Ring*. Non solo del *Ring*, non solo alla Scala. Folgorò Patrice Chéreau di casa in via Rovello: se ne ricordò realizzando il memorabile e archetipico *Jahrbundertring*, la Tetralogia del centenario (1976). Lo “scandalo” di Bayreuth fu la più eclatante e



FOTOGRAFIA DI ROBERTO MARCHELIONI

*Nabucco*, direzione di Riccardo Muti, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, Maggio Musicale Fiorentino, 1977. Per gentile concessione della Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

internazionale glorificazione indiretta del pensiero di Ronconi. Da allora il processo interpretativo e rappresentativo di un testo drammatico con musica fu la materializzazione di domande e giudizi critici. Se l'incontro con *Walchiria* fu il segnale della riforma, *Sigfrido* divenne la conferma ma, insieme, il secondo e ultimo atto. La successiva proposta del ciclo integrale al Comunale di Firenze (1979-81), fu lo svolgimento/verifica delle ragioni originali. Anche se, al netto della gratitudine e considerazione per l'esecuzione che al Maggio Musicale seguì la memorabile tetralogia “italiana” del 1976-78 (*Orfeo ed Euridice*, *Nabucco*, *Il trovatore* e *Norma*), in nessuna Giornata il gesto fu incisivo, visionario e sparigliante come la prima volta. Accantonata la vecchia nozione di regia di musica (o di prosa) come applicazione di codici rappresentativi immobili e intoccabili, o come “genere” professionale, Ronconi riconobbe al linguaggio dell'opera forza intrinseca. Toccava alla rappresentazione creare le ragioni per cui storie divelte dalla realtà fossero accolte e maturate dallo spettatore dentro la propria fantasia. Partendo da un principio non negoziabile: salvo eccezioni, il tempo della rappresentazione moderna deve coincidere con

l'ora in cui il compositore scriveva la musica, non con le didascalie crono-storiche del libretto. Altro precetto interpretativo: andare alla radice del pensiero musicale e drammaturgico d'autore senza essere schiavo del formato comunicativo. Onorare ed esaltare, a costo di ipertrofie sceniche o di gesti moltiplicati, la componente immaginativa del melodramma, racconto inverosimilmente reale, ariostesco. Per la nostra generazione *Walchiria* – e *Orlando furioso* – furono spettacoli di svolta. Per quella precedente furono *Traviata/Visconti* e, in quasi contemporanea, gli strehleriani *El nost Milan* e *L'opera da tre soldi* al Piccolo. Da allora ogni produzione di Ronconi è stata una sorta di palcoscenico-città costruito a forza “di relazioni tra le distanze del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato”: così *Zaira* delle *Città invisibili* di Italo Calvino. Gli spettacoli milanesi riassumono l'intero percorso operistico del regista. I titoli tracciano un profilo compiuto dei suoi non circoscritti interessi che vanno dal teatro barocco – la Scala scommise sull'*Orfeo* inatteso di Luigi Rossi ma, non altrimenti lungimirante, a Ronconi non sollecitò Händel né Monteverdi come fecero altre istituzioni – alla drammaturgia contemporanea fresca



FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI (2)

*Aida*, direzione di Lorin Maazel, scene di Mauro Pagano, costumi di Vera Marzot, Teatro alla Scala, 1985

d'inchiostro: le due Giornate di *Licht* di Karlheinz Stockhausen, in prima assoluta. E ne rispecchiano le non-scelte condivise con altri teatri italiani (e Bonn, uno dei palcoscenici tedeschi che lo videro spesso protagonista, e con Verdi). Risalta la rinuncia al repertorio verista, l'assenza dalla trilogia italiana di *Nozze di Figaro*, di *Lulu* e *Flauto magico*, di *Fidelio* – nonostante avesse affrontato il precedente di genere (*Lodoïska*) e, in senso teatrale lato due “consequenti”: *Fierrabras* e *Alfonso und Estrella* – di *Salome* e, visto l'esito della versione originale in prosa, dei *Dialogues des Carmélites* di Poulenc al cui testo, nel Ridotto dei palchi scaligero, dedicò una lettura drammatica (2000). Scelte volontarie o opportunità non occorse, l'opera russa, il ripensamento di *Carmen* o il confronto col Wagner di *Tristan, Meistersinger* e *Parsifal*? Ha in compenso senso marcare il ritorno, tra gli altri, su *Don Giovanni* e *Faust* e tre volte su *Falstaff*, il ripensamento di due Rossini (*Viaggio a Reims* e *Moïse et Pharaon*) dalla morfologia operistica subdola. Nell'apostolato di emancipare l'occhio degli spettatori, il regista scelse bene i compagni di viaggio e la locandina scenica. I collaboratori hanno condiviso – instradato se non assoggettato – la vocazione a trasfigurare

il palcoscenico operistico (o i non-palcoscenici come i vari palazzetti dello sport o Boboli) in un ordito volubile di progetti e volumetrie visive che ancora pongono domande e dubbi vitali nel sottrarre l'opera da derive mortuarie e museali. O almeno a “prolungarne l'agonia per altri cinquanta anni” (parole sue). Oggi possiamo dirci tutti un po' ronconiani e, tramite i suoi spettacoli, l'opera ha differito di un altro secolo buono la propria agonia. Sera dopo sera, con Ronconi, abbiamo imparato, talvolta dissentendo sul risultato finale, che il teatro non è (solo) ciò che si vede ma *come* lo si vede, la sua percezione totale e aperta: mentale e visiva. A cominciare dall'apertura di sipario: la visione di palcoscenico di Ronconi non ricusava le regole base della prospettiva centrale classica – nonostante fantasiose distorsioni barocche di cui fanno fede i bozzetti “pieni” anni Settanta-Ottanta di Pier Luigi Pizzi – cui aggiunse mano a mano angolazioni visive e volumetriche aggiuntive sconcertanti: soprattutto da quando si rinsaldò la complicità artistica con Margherita Palli (cresciuta non a caso nella bottega tecnica e visionaria ma cristallina di Gae Aulenti) che li ha spaiati, mescolati e ridisordinati, incantando e stordendo l'occhio e l'immaginazione.



Alla Scala nacquero oltre venti spettacoli, uno in coproduzione, altri tre importati seppur non semplicemente traslocati. Gli altri numeri nazionali significativi sono: sedici a Firenze, sette a Torino, sei al ROF – in spazi diversi, e con due spettacoli-prototipi, *Il viaggio a Reims* e *La Cenerentola*, di cui i fotogrammi scenici (pensiamo ora al paradossale labirinto-camminamento collinare di mobili e suppellettili del mondo di Don Magnifico) hanno deviato un po' l'attenzione dal fine lavoro registico. Cinque a Bologna tra cui un *Capriccio* (in italiano: galeotto incontro con Raina Kabaivanska, poi musa di *Makropulos* e *The Turn of the Screw* a Torino) di cui era difficile scindere la malinconia dall'arguzia, l'eleganza “antica” e monumentale, con la rotazione dei giganteschi specchi nel finale – ancora una volta (da *Walchiria* e dall'*Orfeo* gluckiano) una scelta fiduciosa nell'imprevedibilità onirico-allusiva che ne può scaturire – dalla più ordinaria e moderna quotidianità colloquiale. Idea reiterata a Cagliari, dove *Capriccio* riprese la lingua originale, con esiti scenico-visivi (anche per l'intensità poetica diversa dei costumi: da Carlo Diappi a Vera Marzot) meno a contrasto tra le due dimensioni narrative; più umanamente toccante.

Nell'ampio arco temporale della presenza di Ronconi alla Scala campeggia lo sfavillante quinquennio 1981-85 (sei spettacoli nuovi, di cui tre nell'Anno della musica 1985; più la ricreazione in chiave milanese del *Viaggio*) e la quaterna *Fetonte*, *La fiaba della zar Saltan* e *Oberon*, che con *Guillaume Tell* ha chiuso il 1988. Prima c'era stato il binomio *Don Carlo-Wozzeck*: in comune l'idea di racconto orizzontale, cerimonialmente ordito da Luciano Damiani. Quasi di profilo ma non statico. In Verdi la sfilata di carri mortuari si srotolava solenne e cupa come un bassorilievo antico contro squillanti fondali color pastello ma mutevoli, accentuando il fermo-immagine sui protagonisti in primo piano: la Spagna grigia e claustrofobicamente barocca a premere sul loro dolore, a ribadire l'impossibilità di possedere affetti sinceri e idee libere. In *Wozzeck* dominava la disarticolazione emotiva e sentimentale imposta dalla società moderna: un “mondo” minaccioso che scivolava ruotando sotto i piedi dei protagonisti. Una sorta di piano-trappola di camminamento: il tappeto trascinava oggetti e detriti, metodico come la società che, con “normale” inesorabilità, triturava equilibri mentali ed emozioni. E abroga la pietas. Il girar pagina



FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI

*Elektra*, direzione di Giuseppe Sinopoli, scene di Gae Aulenti, costumi di Giovanna Buzzi, Teatro alla Scala, 1994

verdiano tragicamente dorato e distaccato della storia e del potere, in Berg diveniva il continuo rivoltare la zolla di un terreno degradato in decomposizione perpetua. L'irruente, laconica e sperimentale polarizzazione individuale di *Ermani*, dove i personaggi affondavano e riemergevano dall'impiantito non allineato e contorto, può essere accostata per contrasto (e scenografo in comune) a *Les Troyens*, uno dei pochi allestimenti, con *Tosca*, ripresi a distanza a Milano. Edificata da Frigerio in barocco-pompier a colori laccati ottocenteschi, la regia tradusse l'epica musicale in raffigurazione celebrativa della virgilianità. Per rendere vicina alla nostra sensibilità una delle ossessioni teatrali più antiche e ricorrenti: il mito. Non altrimenti, filtrato nei suoi eccessi intellettual-letterari senza aggirare le questioni interpretative, Ronconi lo riassunse in *Ariadne auf Naxos* attraverso la costruzione-citazione dell'*Isola dei morti* di Arnold Böcklin: "un incastro di prospettive rovesciate, una dentro l'altra, che non tutti gli spettatori vedevano nello stesso modo", ricorda Palli. "Era l'utopia di Luca: gli interessava che ogni spettatore avesse una sua visione". Perfino in *Moïse et Pharaon ou le Passage de la mer Rouge* si affrontava la questione della

persistenza e della consunzione (o falsificazione) del personaggio e di un episodio storico profondamente mitologico o, meglio, mitologizzato. Così *Elektra* fu sottratta all'estetismo ipnotizzante del testo e ricondotta alla logica tragicità di un fatalistico meccanismo musicale: mattanza/macelleria sognata, annunciata, lucidamente commissionata e compiuta. A qualche anno di distanza dai due primi Verdi (*Don Carlo* ed *Ermani*) figli per sottrazione del dittico iperri-sorgimentale ma antimelodrammatico e, a suo modo, filologico *Nabucco - Il trovatore* fiorentino, prese forma un'*Aida* "operaista" e quasi archeologica: lì l'esotismo africano di Verdi era un dato sociale e ambientale, non una cornice (altro Verdi essenziale ma graffiante il *Macbeth* berlinese associato all'icastica bacchetta di Giuseppe Sinopoli). E in *Tosca*, la non schivabile e simbolica romanità dei luoghi fu consegnata a inquadrature quasi fotografiche ma strappate e ricomposte strabicamente: a inscenare angosce individuali e simboleggiare la fine dei "poteri" che s'intrecciano nella trama e valgono tre cadaveri. Naturalmente, parlando d'opera, il mito per antonomasia è quello orfico. Ronconi lo affrontò con tre

titoli, e tre autori: Monteverdi, Rossi e Gluck. Il più "moderno", nella rivelatrice versione viennese, coincise nel 1976 col debutto fiorentino e il primo fertile incontro con Riccardo Muti. Impossibile dimenticare quell'aiuola di cipressi, il ponte, le alte pareti e il pavimento specchiante e specchiato, la tinta algida e sospesa tra sensualità e visionarietà. Quello operisticamente archetipico di Monteverdi aprì la trilogia d'autore nel 1998 al Teatro Goldoni. Ma la sala fu ricostruita: pubblico nei palchi, spettacolo nella platea allagata, ad altezza di palcoscenico, succinta orchestra sprofondata al centro. Ancora una volta affiorava la nozione di spettacolo da vedere dall'alto, una delle tipiche ispirazioni drammatiche ronconiane. In altre situazioni visive (e in soluzioni esperite con *Licht* e *Les Troyens*) si coglie il preambolo dell'attrazione per la polifonia scenico-tecnologica. Molte regie adottarono tagli, sintassi e ambientazioni da set cinematografico: nel Prologo della fiorentina *Poppea* (melodramma dall'"orgasmo inesausto"), le allegoriche divinità furono abbigliate fellinianamente, come pronte a un "si gira", che faceva subito Roma anni Sessanta. L'aggettivo cinematografico parafrasa l'espansione/evoluzione del palcoscenico (ulteriore sfondamento?) a essere schermo. L'elemento filmico era un complemento scenico in *Guillaume Tell*: nell'ultima opera rossiniana la natura – in *Walchiria* sostituita dalla sua chiosa filosofico-letteraria – è una presenza, un personaggio. Nel *Viaggio a Reims* il cinema (e i suoi operatori e attrezzi di ripresa agiti a vista come i fili delle marionette dei Colla) diventava un vocabolo operistico aggiunto, un lemma drammaturgico. Allineato alla direzione di Claudio Abbado lo spartito registico della ritrovata Cantata, nel 1984 diede il via alla serie di collaborazioni col festival rossiniano. L'occhio cinematografico sostenne il vertiginoso sguardo-ripresa in volo della *Damnation de Faust*: sotto la sequenza fotografica scattata dal diavolesco ultraleggero sfilano campi e contadini. E, ancora, ammicca nella visione cartografica della *Fiaba dello zar Saltan*, nel duello sospeso di *Lodoïska* e nella cavalcata di *Fetonte*. Nel suo primo Händel (*Giulio Cesare*, Madrid-Bologna 2002) Ronconi aveva rovesciato la prospettiva psico-visiva: le azioni dei cantanti erano dominate, doppiate e sprofondate nei grandi schermi sghembi a cornice dorata sospesi in palcoscenico – un'ossessione ronconiana, gli specchi, ovvero la moltiplicazione delle immagini, dei gesti e delle prospettive interpretative offerte da una visione spezzata, imprevedibile e dinamica della realtà – su cui erano proiettati frammenti di film con le grandi Cleopatre hollywoodiane. E nel disegno primo dell'*Armida* pesarese il riferimento fu non il mondo barocco del Tasso, ma il film *Marocco* con Marlene Dietrich. Sul piano pratico e artigianale della regia, l'estro a volte iconoclasta di Ronconi non revocò il valore della

tradizione esecutiva e virgolettò – ma non le scartò – le convenzioni, le cattive abitudini, le pigrizie e perfino gli scetticismi pregiudiziali degli spettatori. Avevano diritto di stare in palcoscenico, ne erano ormai parte: erano "l'opera" anche loro. Di qui l'estremo rispetto per il bagaglio attoriale e la fisicità dei cantanti: mai forzata, abbellita o scusata. E il piacere maliziosamente esibito per la citazione non sempre misericordiosa delle gergalità, della routine di palcoscenico, delle gestualità esorbitanti e sprovvedute della tradizione. Senza schivare l'autocitazionismo che rientrava nella preziosa capricciosità teatrale dell'enciclopedistico autore regista. Costante fu altresì la passione per la "meraviglia" della macchina teatrale: che fosse il toccante teatrino aereo dei Colla, o il cocchio alato poi cavallo precipitante di Fetonte, o lo sguardo scenografico nel vuoto interiore e reale di Emilia Marty, il volo radente sulle stoviglie e le navi di Saltan, il duello sulla passerella sospesa e mobile di *Lodoïska*, le onde che invadevano il palcoscenico di *Oberon* o l'inquietante saracinesca-tana-imboscata sociale di Fafner. Meraviglie disvelatrici, ma calibrate al millesimo. A Ronconi non premeva l'effetto in sé, ma che fosse ineccepibilmente realizzato. La perfezione delle aperture di sipario era un pezzo da museo della visualità, e monumento alla moderna scenografia (luci, materiali da costruzione, vernici e tessuti degli abiti di scena inclusi). Santificando una regola drammatico-ronconiana etica: il teatro è ricerca e lavoro accanito, forma di conoscenza, di comunicazione e modo di vivere. Stupore e meraviglia per gli occhi, ma sferzante per l'intelligenza: piccante (a volte proprio irritante) per gli spettatori forzati a prendere posizione (critica). Intrattenimento, mai. Si spiega così il numero di confronti con l'opera: perché incarna(va) il momento più alto della spettacolarità in musica, una storia illustre, un repertorio da tutelare e un patrimonio di tradizioni da trattare con riguardo ma da non esaurire, replicandolo. Linguaggio prima che forma neutra plurale, l'opera: nato dal pensiero e dalla parola. Arte e letteratura prima di essere musica. Come dal lacato salotto ottocentesco delle walchirie, il mito ha fatto riflettere su lontananza e rigenerabile persistenza, l'opera con Luca Ronconi si è ripresa il suo status originario di congegno narrativo dalle pluralità espressive, poetiche e sceniche irripetibili e complesse, quindi inesauste. Per mezzo secolo, le annunciatrici letture ronconiane di palcoscenico l'hanno detto e ridetto.

Karlheinz Stockhausen e Luca Ronconi durante  
le prove di *Donnerstag aus Licht*, Teatro alla Scala, 1981

foto: G. Lelli e M. Masotti

# MUSICA



# UN BRIVIDO A OGNI SIPARIO

**Intervista a Riccardo Muti  
di Nicola Cattò**

Quattro produzioni a Firenze (e una quinta, *Les contes d'Hoffmann* del 1980, saltata per problemi di salute del direttore) e cinque a Milano (oltre alla ripresa, nel 2000, della *Tosca* nata tre anni prima con Semyon Bychkov sul podio): ecco il “non picciol” computo della collaborazione tra Riccardo Muti e Luca Ronconi, che comincia il 18 giugno del 1976 al Comunale di Firenze con un *Orfeo ed Euridice* entrato nella storia e termina, in modo molto significativo, con il Sant’Ambrogio del 2004 quando, tornando nella sede del Piermarini dopo gli anni di “esilio” agli Arcimboldi, Muti riformò per la loro ultima collaborazione il terzetto con Ronconi e Pier Luigi Pizzi. Chiudendo un cerchio iniziato 28 anni prima. Incontrato nella sua casa di Ravenna a fine agosto, Riccardo Muti parla con grande passione di quegli spettacoli fiorentini, la cui prosecuzione milanese fu un fatto naturale.

**NC** Partiamo da quell’*Orfeo*: lei lavorava a Firenze da alcuni anni e Ronconi era un regista relativamente poco esperto (il suo primo, importante spettacolo operistico era stata la *Walkiria* scaligera di due anni prima). Cosa ricorda di quell’incontro?

**Riccardo Muti ricorda il suo sodalizio con Luca Ronconi, dagli spettacoli fiorentini fino alle stagioni scaligere. Visioni che hanno cambiato il teatro d’opera, tra scandali e meraviglia**

**RM** A Firenze avevo lavorato con registi importanti, primo fra tutti Franco Enriquez, ma non conoscevo Ronconi: non avevo visto i suoi lavori teatrali (solo il celebre *Orlando furioso* televisivo) eppure la sua fama mi era nota. Scoprii una persona di estrema gentilezza, apparentemente timida: talora farfugliava, non si capiva sempre quello che diceva. Ma una volta “decifrato” il suo modo di parlare, si capiva che le sue idee erano molto interessanti. Al nostro primo incontro c’erano anche Pier Luigi Pizzi e Umberto Tirelli, grande uomo di teatro diventato poi fraterno amico: grazie a loro diciamo che, più che capire davvero, potei intuire lo spessore artistico di Ronconi. Iniziammo a lavorare insieme e, in vari incontri, delineammo il percorso musicale e registico per *Orfeo* (cosa che oggi succede sempre più di rado, perché i registi e i direttori seguono percorsi separati): mi colpì subito l’idea modernissima, allora inedita, di una grande scatola bianca. Fu uno spettacolo quasi eversivo nel mondo teatrale italiano di allora, certamente insolito: con l’aiuto di Pizzi, uomo di grande spessore culturale ed eleganza, a cui ancora oggi sono legato da intensa amicizia e ammirazione, Luca creò il “mondo” di *Orfeo ed Euridice*, con le tuniche bianche e nere, quasi una trasfigurazione dell’uno nell’altra.

FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI



Riccardo Muti e Luca Ronconi, 1988



FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI

*Ernani*, direzione di Riccardo Muti, scene di Ezio Frigerio, costumi di Franca Squarciapino, Teatro alla Scala, 1982

Ed è l'unico spettacolo in cui, a ogni apertura di sipario, quando vedevo in fondo il cipresso su cui si appoggiava Orfeo, ogni sera avevo un brivido dietro la schiena: e non sono uno facile a tali emozioni. Era uno spettacolo moderno, innovativo, ma che aiutava la musica, la trasfigurava in scena.

NC Ronconi era talora accusato di compiere un grande lavoro nello svelare i meccanismi meta-teatrali delle opere, ma di non lavorare in profondità sui cantanti: cosa ne pensa?

RM Questa osservazione è parzialmente giusta: partiva da un'idea complessiva dell'interpretazione dell'opera e il percorso registico era la continuazione di questa cellula iniziale. Non era Strehler che lavorava in maniera ossessiva perfino sul movimento di un dito di un cantante, perché per Ronconi contava l'impatto visivo nel suo complesso, la dimensione teatrale totale.

NC Quali i "rapporti di forza" con Pizzi?

RM Erano molto legati: è stato un duo storico, importante nella mia vita e nell'indirizzare il mio pensiero su cosa debba essere una regia teatrale. Pizzi, gentilmente ma fermamente, faceva passare le sue idee e Ronconi, balbettando qua e là, ne subiva l'influenza. Ci fu quasi una rottura nel momento del balletto di *Orfeo*: le coreografie di Geoffrey Cauley erano fuori dal contesto, si ponevano in modo antinomico rispetto al resto dell'opera, quasi avveniristico. Rimasi dubbioso, ma Pigi e Tirelli mi convinsero della bontà di questa idea.

NC Ronconi conosceva la musica? La amava, secondo lei?

RM Non credo che la conoscesse: talora gli indicavo qualche passaggio particolarmente bello o commovente, lui annuiva, ma non tradiva emozioni interne. Non che fosse impassibile, ma certamente si controllava molto: al massimo diceva "bello, questo".

NC L'anno dopo, il 1977, è la volta di un doppio

## “Per Ronconi contava l'impatto visivo nel suo complesso, la dimensione teatrale totale”

Verdi: *Nabucco* in primavera, *Il trovatore* a dicembre. Il primo, in particolare, fece scandalo, con Fedele D'Amico che parlò di "puerili ronconate". Ambientare l'opera negli anni della composizione oggi è normale, allora era rivoluzionario...

RM Volsi richiamare Ronconi visto il grande successo di *Orfeo* e la bontà del nostro rapporto umano. Questa volta c'era in gioco Verdi, autore con cui grandi registi ci hanno rimesso le penne, sia con spettacoli tradizionali che molto moderni: eppure amai il suo impianto, perché *Nabucco* altro non è che una serie di quadri musicali. E quindi lui pensò a una serie di quadri, con cornice: Abigail usciva proprio da un dipinto, sfondandone la tela, con effetto strepitoso. Ripeto, oggi sarebbe considerato uno spettacolo vecchio, ma allora era dirompente: e il momento del "Va, pensiero" in un campo di grano fu indimenticabile. C'era il senso del colore, la bellezza delle scene di Pizzi; semmai fece scandalo il momento in cui, durante la cabaletta di *Nabucco*, questo si strappava le vesti rivelandosi negli abiti di Vittorio Emanuele II.

Ora, sappiamo bene che scrivendo *Nabucco* Verdi non voleva fare un'opera risorgimentale, semmai si era reso conto a posteriori di avere supportato il movimento rivoluzionario: e Ronconi sostenne questa idea. Tra gli applausi e le contestazioni, alla fine della prima, si udì un urlo con accento fortemente fiorentino: "Ronconi in Arno!".

NC Il pubblico fiorentino era conservatore o aperto alle novità?

RM Era un pubblico colto, consapevole della storia del Maggio e che amava molto il teatro e l'opera: si sentiva un fervore in sala che non era loggionismo deterioro, ma amore verso la propria istituzione.

NC Pochi mesi dopo, in un momento convulso per il Maggio, arrivò il *Trovatore*, che non convinse molto.

RM Ricordo, in scena, delle grandi torri, ma quello che non mi convinceva era la sovrapposibilità visuale tra Manrico e il Conte: non li si distingueva in scena e i loro costumi erano equivoci. Non riconoscevo sul palco quello che, dal punto di vista musicale, io chiedevo e avevo in mente. Ma dietro il palcoscenico, separato da un velo, c'era un mare di candele, che andavano accese una per una: persino il sovrintendente Bogianckino dava una mano!

NC Come per Strehler, quindi, anche Ronconi usava le luci a fini espressivi?

RM Sicuramente; ma se Strehler, specie negli anni Ottanta, creava una dimensione onirica, Ronconi la usava con una dimensione teatrale.

NC Infine *Norma*, il 19 dicembre del 1978: Paolo Isotta parlò di "stanco manierismo". Che ricordi ne ha?

RM Non sono affatto d'accordo con questa definizione. Ronconi ebbe un'idea strepitosa, perché spogliò il palcoscenico di tutto, lasciando solo alcuni elementi simbolici (l'albero, su tutti) e il fondo, completamente vuoto, presentava la finestra del teatro che dava sulla strada, da cui promanava una luce giallastra, a simboleggiare la luna. Semplice e bellissimo. Non c'era nulla, in quella *Norma*, che andasse contro la musica; semmai il problema di Luca era lavorare con il coro, con le masse (in *Ernani* tutto questo sarà evidente).

NC C'era anche una grande diva come Renata Scottò: come lavorava con artisti di così spiccata personalità?

RM Non li temeva certo, il rapporto era sempre professionale: non l'ho mai visto esultare per un cantante, ma nemmeno arrabbiarsi. Sapeva esaltarne le capacità.



FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI (9)

*Guglielmo Tell*, direzione di Riccardo Muti, scene di Gianni Quaranta, costumi di Vera Marzot, Teatro alla Scala, 1988

NC Da Firenze a Milano, con il suo primo 7 dicembre scaligero, *Ermani*: ancora oggi si ha il ricordo di quei complicatissimi macchinari scenici che talora si inceppavano!

RM Fu Siciliani a scegliere Ronconi (così come il titolo e il cast) e io ne fui certamente lieto, visti i nostri trascorsi. Gli esiti, si sa, furono burrascosi, con fischi per regista, scenografo (Ezio Frigerio) e tutti i cantanti, eppure a risentire oggi il disco dal vivo non ne capisco i motivi. Ricordo che discussi a lungo con Frigerio e che il suo rapporto con Ronconi in quell'occasione non fu idilliaco: ma i laboratori della Scala – all'epoca e anche oggi i migliori al mondo – fecero veri miracoli, costruendo quegli altari, quelle scene enormi con tale qualità da rendere gli stessi tecnici commossi e soddisfatti. Ci furono problemi tecnici, è vero, ma la bellezza estetica di quelle scene, l'amore con cui furono costruite erano innegabili. Ebbi però una delusione dal mio amico Luca: nonostante le promesse, mise i coristi in una sorta di "buca" da cui emergevano a mezzo busto, un fatto del tutto inaccettabile specie in un'opera del genere.

NC Anche nel successivo *Guglielmo Tell*, del 1988, pensò a un trattamento singolare del coro, oltre a un uso pionieristico dei ledwall.

RM L'idea di base era quella della natura, che dominava tutto: ma il coro era seduto, immobile, nelle tribune di un parlamento, una soluzione troppo banale e che non scioglieva i nodi drammaturgici. E dietro il palcoscenico c'era un gran numero di schermi che proiettavano immagini naturalistiche, le cui riprese erano state affidate a un nome del calibro di Giuseppe Rotunno: il problema è che troppo spesso questi schermi ballavano o si spegnevano, con effetti spiacevoli. Ma complessivamente credo che sia stato uno spettacolo felice, che si giovava di un ottimo cast con un grande Zancanaro.

NC Con *Lodoïska* di Cherubini (1991), Ronconi era nel suo ambiente: una trama fantastica, il finale *à sauvetage*, fantasia sfrenata. E lui raccontava che la convinse a posizionare un cantante lontanissimo, con uno schermo di riporto, per esigenze sceniche...

RM Ma io non sono inflessibile: se l'idea è buona, e



il regista me la spiega, non dico certo di no. In ogni caso quella *Lodoïska*, con le splendide scene di Margherita Palli, fu un'esperienza davvero bella: quando Ronconi lavorava su fiabe, sganciate da tratti storici, era nel suo ambiente d'elezione.

NC Arriviamo al finale: dopo la ripresa (2000) della *Tosca* "sghemba", eccoci all'ultimo 7 dicembre agli Arcimboldi (2003, *Moïse et Pharaon* di Rossini) e il primo nella Scala ristrutturata (2004, *Europa riconosciuta* di Salieri).

RM Nella *Tosca* le scene erano tutte rivoluzionate nella prospettiva, proprio come aveva fatto in *Lodoïska*, ma nell'opera di Puccini funzionavano molto meno bene: segno forse di un certo manierismo di Ronconi, una tendenza a ripetersi. Ma poi il *Moïse* rivelò un Ronconi insolitamente attento a lavorare con e sui personaggi, nel dettaglio della recitazione, pur in un impianto complessivo fatto di "quadri", di grandi macchine. Infine, come dice lei, il ritorno al Piermarini per un titolo musicalmente interessante ma teatralmente meno stimolante; il cast

era strepitoso, e io volli riformare la coppia storica Pizzi-Ronconi. La rinascita della Scala era il tema stesso della regia di Luca e Pigi con grande umiltà disse di sì alla mia proposta di tornare come scenografo: era come se i 28 anni passati dall'*Orfeo* (che reputo ancora il nostro massimo esito) non fossero mai passati, come se stessimo ripartendo, sapendo però che la nostra collaborazione era alla fine.

NC Nei registi con cui ha lavorato poi, chi potrebbe accostare – per il modo di lavorare o l'altezza dei risultati – a Ronconi?

RM Robert Carsen: un uomo silenzioso, introverso, ma i *Dialogues des Carmélites* con lui mi hanno dato le stesse emozioni dell'*Orfeo*. Ancora una volta, non a caso, uno spettacolo nel segno del minimalismo: oggi forse l'opera ha bisogno non solo di idee, ma di "togliere".



FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI

Zubin Mehta nel 1983

# IL FASCINO DISCRETO DI RONCONI

**Intervista a Zubin Mehta  
di Paolo Besana**

**Zubin Mehta rievoca l'avventura del  
*Ring* con Ronconi e Pizzi, dalla serenità  
del lavoro comune all'impatto politico  
e teatrale di quelle regie che hanno  
segnato un'epoca**

Una vicenda scaligera avventurosa: all'avvicinarsi del decimo anno dalla realizzazione completa del *Ring des Nibelungen* diretto da André Cluytens con la regia di Heinz Tietjen (1963), Antonio Ghiringhelli chiede a Luchino Visconti di creare una nuova Tetralogia per la Scala con la direzione di Wolfgang Sawallisch. Visconti – che nel film *La caduta degli dèi* (1969, il titolo in tedesco era *Götterdämmerung* e il regista avrebbe voluto una colonna sonora wagneriana) aveva dipinto un parallelismo tra la rovina del Walhall e l'autodistruzione di una dinastia industriale tedesca negli anni dell'ascesa di Hitler ed era impegnato nell'ambiziosa produzione di *Ludwig* (poi uscito nel 1973), tra i cui personaggi sbuca un Wagner interpretato da Trevor Howard – discute il progetto e arriva a consegnare alcuni materiali, ma è costretto a rinunciare dal peggiorare delle sue condizioni di salute. Nel febbraio 1972 Paolo Grassi succede a Ghiringhelli come Sovrintendente e alla Direzione Artistica arriva Massimo Bogianckino che, su indicazione dello stesso Visconti, affida il nuovo *Ring des Nibelungen* a un Luca Ronconi non ancora quarantenne. Il definitivo forfait di Visconti arriva il 2 febbraio 1973: *Das Rheingold*, programmato a partire dal 20 marzo, va in scena riprendendo un allestimento di Günther Rennert già

visto a Monaco nel 1969. La nuova concezione del *Ring* scaligero di Ronconi con scene e costumi di Pier Luigi Pizzi prende dunque vita con *Die Walküre* l'11 marzo 1974. È una delle serate tempestose che hanno fatto la storia della Scala: Ronconi e Pizzi si rifanno alla lettura adorniana del *Ring* come critica, per quanto ambigua, del capitalismo guglielmino riproducendo abiti ottocenteschi e interni industriali e borghesi. Scelta che allarma il pubblico più conservatore (che grida "lapidate il regista!") e lo stesso Sawallisch, che abbandona il progetto. È grazie alla mediazione di Pizzi, che va a trovarlo a Monaco, che il direttore acconsente a tornare nel 1975 per *Siegfried*, ma il dissenso si rinnova e il progetto si interrompe. La lettura economico-politica della Tetralogia, destinata a ispirare la maggior parte delle letture registrate per decenni, trova trionfale consacrazione al Festival di Bayreuth nel 1976 grazie allo spettacolo di Patrice Chéreau con Pierre Boulez sul podio. Una lettura non sovrapponibile ma con evidenti punti di contatto con quella proposta da Ronconi e Pizzi a Milano. La nascita dell'idea di un *Ring* anticapitalista e rivoluzionario negli anni Settanta è ripercorsa in una mostra curata da Giovanni Agosti e proposta dal Museo Teatrale alla Scala in occasione del ritorno in



FOTOGRAFIA DI ROBERTO MARCHIONI

*Siegfried*, direzione di Zubin Mehta, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, Teatro Comunale di Firenze, 1981. Per gentile concessione della Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

scena della Tetralogia nel 2026, a 150 anni dalla prima integrale a Bayreuth e 100 dalla prima al Piermarini. Interrotto alla Scala, il progetto di Ronconi e Pizzi si realizza al Maggio Musicale Fiorentino, dove Massimo Bogianckino è Sovrintendente dal 1975, anche grazie all'incontro con Zubin Mehta: un musicista per nulla disponibile a forzature ideologiche (è nota la sua fermezza quando Giorgio Strehler, di cui peraltro era amico, propose un tripudio di bandiere rosse sul finale del *Fidelio* a Firenze nel 1969), ma sicuramente aperto a nuove idee. Parlando di regie con lui colpisce sempre il pragmatismo: cosa funziona teatralmente e musicalmente e cosa no resta il principale criterio di valutazione. L'incontro con Ronconi avviene quindi nel 1979 con *Das Rheingold*. Nella Tetralogia fiorentina il prologo e la conclusione sono interamente nuovi, mentre nella *Walküre* e in *Siegfried* vive il riferimento agli spettacoli realizzati pochi anni prima per la Scala: un riferimento che si può ricondurre essenzialmente al prevalere dell'elemento storico-politico nelle giornate centrali, mentre nei capitoli esterni emergono piuttosto il sentimento della natura e "il nudo mito confidato solennemente da anima ad anima" (Arruga).

PB Maestro, ricorda il primo incontro con Ronconi per *Das Rheingold*?

ZM Ricordo tutto. Non ci furono grandi discussioni: Ronconi e Pizzi portarono le loro idee e la loro immagine e lavorammo con grande serenità. Alla prima i seni scoperti delle figlie del Reno fecero un po' sensazione e la serata ebbe molto, molto successo. Non per le giovani, ma piuttosto per la regia, che era davvero ottima. E anche il cast era buono: tra l'altro una delle *Rheimmädchen* era Mariana Lipovšek agli esordi.

PB Si è spesso parlato di quella produzione come una delle prime letture politiche del *Ring*, con la critica al capitalismo, i costumi d'epoca guglielmina... Come fu accolta? E lei cosa ne pensò?

ZM Il pubblico la accolse molto bene, e anche il Teatro. Ronconi aveva una grande semplicità di espressione, anche nei confronti della compagnia. C'era una grande differenza per esempio rispetto a Strehler, con cui avevo lavorato per il *Ratto dal serraglio* e *Fidelio*. Due delle più belle produzioni che abbia mai fatto con un regista, però segnate anche dal suo carattere. Ronconi ha portato una grande naturalezza nei rapporti. Anche Pizzi era così.

PB Nel 1976 c'era stato il *Ring* di Chéreau a Bayreuth: che idea se n'era fatto?

ZM Tutti pensarono che fosse un capolavoro: un monumento della regia. Molto politico, anche. Certo, Mime era ancora rappresentato secondo uno stereotipo di ebreo intrigante...

PB Quindi quando si trovò a lavorare con Ronconi, lei aveva seguito il dibattito sull'approccio politico alla Tetralogia, dalla Scala a Bayreuth.

ZM Sì, ma Ronconi non ne parlò mai.

PB È interessante e molto "ronconiano", il non dire, il lasciare che l'idea emerga da sé.

ZM Sì, Ronconi era esattamente così. Erano anni in cui la sinistra era fortissima in Italia e gli artisti si esprimevano molto: Claudio Abbado, Maurizio Pollini, Giorgio Strehler, Paolo Grassi. Erano tutte persone a cui mi stringeva grande amicizia, ma non capivo bene quel mondo. Io vivevo negli Stati Uniti e mi è capitato di trovarmi a difenderli nelle discussioni.

PB Lei aveva un forte legame con Luigi Nono.

ZM Ho diretto tanti suoi pezzi. A Venezia, a Vienna, a Praga, incluso *Intolleranza*. Luigi e io eravamo amici veri. Quando insieme ad Alexander Pereira volevamo fare *Intolleranza* alla Scala, con Nuria Schönberg e Damiano Michieletto, avevamo già tutto pronto, ma poi non si riuscì a chiudere il progetto.

PB Tornando al *Ring*, nelle immagini colpisce la costruzione dello spazio immaginata da Pizzi, questa struttura arcuata con gli specchi...

ZM Sì, la scenografia era di grande effetto. Dopo *Das Rheingold* ci sono state piuttosto alcune difficoltà con i protagonisti. Gwyneth Jones era una straordinaria attrice-cantante con qualche aspetto divistico. Ricordo che era letteralmente impazzita per Emilio Pucci e si presentava con abiti firmati da lui dalla testa ai piedi. Comunque aveva un grande impatto sul pubblico. Siegmund Nimsgern era un buon Wotan, ma una testa dura, discuteva continuamente. Ronconi era estremamente paziente, capiva cosa poteva ottenere da ciascuno e non forzava i limiti.

PB Ricorda che indicazioni dava agli artisti?

ZM Non ho mai avuto idea di cosa Ronconi dicesse ai cantanti. Li seguiva da presso in palcoscenico e parlava loro a voce bassa per cui io in buca non lo sentivo. L'opposto di Strehler che stava in platea e gridava in continuazione: con lui sapevo tutto! (*il Maestro ride*)

PB Nelle critiche alle rappresentazioni fiorentine le polemiche scaligere restano sullo sfondo come una discussione del passato, mentre si insiste molto sull'aspetto psicologico e umano. Da un lato Rubens Tedeschi nota che "Ronconi non solo conosce benissimo l'intreccio estetico e politico ma, assieme a Pizzi, ce lo restituisce alla perfezione annodando il doppio filo della leggenda e dell'attualità". Dall'altro Massimo Mila riconoscendo "un evento teatrale di sommo interesse, non inferiore agli esperimenti che si vengono facendo a Bayreuth" sottolinea soprattutto "l'interpretazione intimistica e antiretorica impostata dalla regia [cui] si adegua la direzione musicale". Altri sottolineava la trasparenza e leggerezza del tessuto orchestrale, condizione per la piena intelleggibilità della parola cantata. Il riflesso di un'intesa artistica oltre al rapporto personale.

ZM Con i professori lavorammo molto sulla partitura. Deve considerare che l'orchestra del Maggio è molto cresciuta negli anni successivi. Però è vero che con Ronconi ci trovammo bene sulla recitazione.

PB Diversi anni dopo, nel 2006, ha ritrovato Ronconi al Maggio per *Falstaff*.

ZM Certo, con quel grandissimo albero disegnato da Margherita Palli! Era davvero molto suggestivo. C'era Barbara Frittoli, bravissima. E Ruggero Raimondi che ogni sera improvvisava qualcosa, mi guardava e rideva. È stato sempre un piacere lavorare con lui.

PB Margherita Palli mi ha descritto un *Falstaff* con un fondo cupo, legato ai temi della vecchiaia e del tramonto, ma con scene gioiose. E l'ultima scena era un'allucinazione di Falstaff che aveva la febbre dopo essere caduto nel Tamigi e vedeva una sorta di festa punk.

ZM Era uno spettacolo molto ricco, con un palcoscenico su due livelli e i cantanti che si spostavano spesso dall'uno all'altro. Io conoscevo già bene l'opera per averla diretta a Zurigo, per cui potevo lasciare grande libertà. Il pubblico reagì molto bene.

PB In verità tutti quelli con cui ho parlato mi hanno detto che dalla sua grande sicurezza musicale nel controllo del palcoscenico discende per i registi un certo agio sulle posizioni.

ZM Sì, in particolare non ho mai avuto problemi con Ronconi. Non solo era molto simpatico con me, ma era un vero gentleman. Per questo, per quanto complesse fossero le produzioni, con lui tutto era facile.

# PARTITURA E VISIONE

**Intervista a Riccardo Chailly  
di Franco Pulcini**

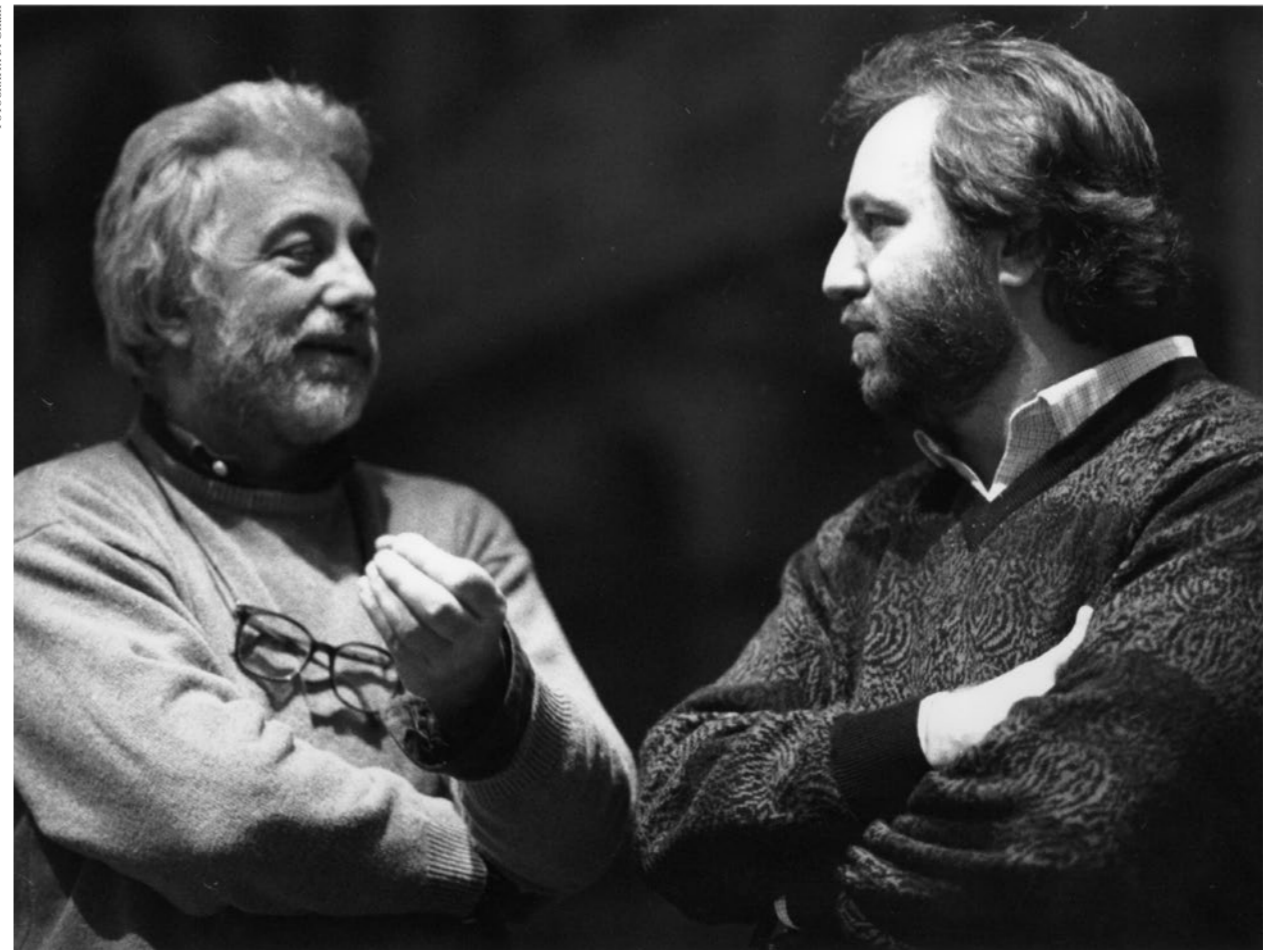
**Riccardo Chailly ricorda Luca Ronconi  
come un regista innovatore, inizialmente  
osteggiato e poi riconosciuto, che  
ha liberato il melodramma da abitudini  
obsolete e rigenerato il rapporto  
tra musica e scena**

Dell'ottantina di spettacoli lirici diretti da Luca Ronconi, un terzo è per la Scala. Lui amava i luoghi storici, proprio per andare contro la *routine* che richiama un luogo di tradizione. Ma la "tradizione" (*c'est-à-dire* "il loggione") sorveglia e reprime... Considerato colpevolmente "d'avanguardia", prima di divenire subito dopo un classico, Ronconi è stato programmaticamente fischiato. A prescindere. Ha lavorato con otto grandi scenografi, perché la sua idea di spettacolo era legata a belle scenografie significanti. Dato il suo gusto aristocratico, gli aggiornamenti visivi erano sempre realizzati con eleganza, mai con esibito squalore. A un teatro "d'immedesimazione", preferiva un teatro anti-emozionale "di rappresentazione". I mastodontici spettacoli di prosa del grande anti-Strehler sono una storia a parte, ma siamo qui a ricordarlo nell'opera lirica. E ce ne parla il Direttore musicale della Scala Riccardo Chailly, che ha lavorato con lui fin dal 1986, quando fecero insieme *I Vespri siciliani* a Bologna. Seguirono altre produzioni, di cui due nel 1990: *Ricciardo e Zoraide*, opera seria di Rossini, al ROF di Pesaro, e il *Don Giovanni* ancora a Bologna. In seguito, nel 2008, la nota rappresentazione del Trittico di Puccini alla Scala, ripresa a Parigi.

FP Quando ha conosciuto Ronconi?  
RC Nell'86 con *I Vespri siciliani* in italiano, di cui ricordo una rigogliosa natura mediterranea con agavi, rocce e palme, nella scenografia di Pasquale Grossi. L'ho quindi frequentato per lavoro molti anni dopo aver visto i suoi spettacoli. La mia ammirazione per le sue regie, anche di prosa, risale ai tempi in cui andavo al Conservatorio. Ricordo le contestazioni con cui fu accolta nel 1974 *La Walchiria*, trasferita dall'età del mito in un contesto familiare ottocentesco. Ero rimasto letteralmente abbagliato da un'arte della rappresentazione così profonda e inventiva.

FP Inizia proprio alla Scala, con le "walchirie appiedate", la sua nomea di "modernista" da contestare alla minima discrepanza rispetto alle didascalie del libretto...  
RC Quel capolavoro di Wagner era il suo debutto alla Scala, in cui ha inventato, quasi senza accorgersene, un modo di allestire l'opera che hanno poi ripreso molti, per non dire quasi tutti, anche grandi, come Patrice Chéreau. Senza averlo programmato o annunciato, è l'ispiratore, l'inventore involontario, del cosiddetto *Regietheater*, molto seguito, soprattutto in

FOTOGRAFIA DI GHIANI



Luca Ronconi e Riccardo Chailly durante le prove di *Don Giovanni*, Teatro Comunale di Bologna, 1990  
Per gentile concessione del Teatro Comunale di Bologna



FOTOGRAFIA DI GHIANI



*Don Giovanni*, direzione di Riccardo Chailly, scene di Margherita Palli, costumi di Vera Marzot, Teatro Comunale di Bologna, 1990  
Per gentile concessione del Teatro Comunale di Bologna

Germania, da mezzo secolo. Pensiamo a come gli hanno copiato l'ambientazione di *Elektra* in un macello. Devo dire che io, *La Walchiria* in scena, l'ho amata e compresa attraverso la regia di Luca. Peccato non abbia completato tutto il *Ring*, almeno a Milano.

FP Diceva delle regie di prosa...

RC Per esempio, lo spettacolo tratto dall'*Orlando furioso*: era straordinaria l'idea del marchingegno scenico con decine di attori, cavalli rotanti, la rappresentazione simultanea di scene diverse su carrelli che passano fra il pubblico. Purtroppo lo vidi solo alla televisione, ma era sufficiente per comprendere uno spettacolo utopico, così rappresentativo della creatività italiana, antica e moderna.

FP La categoria del barocco, in allestimenti spesso ricchi, opulenti...

RC Barocco, ma con una forza, un'efficacia e una comunicativa semplicità, malgrado l'impianto complesso. Ricordo che allora pensai come questa sua idea di macchina visiva avrebbe potuto funzionare molto bene con la musica. E ne ho avuto conferma con l'*Orfeo ed Euridice* di Gluck a Firenze nel 1976, ancora con scene grandiose di Pier Luigi Pizzi, per me riferimento spettacolare assoluto: una folgorazione teatrale, un entusiasmo che mi son portato dentro per settimane.

FP Però lei lo seguiva soprattutto a Milano...

RC Ricordo l'interessantissimo *Don Carlo* diretto da Abbado nel 1977, con le processioni e le simbologie di morte, persino nei carri distrutti. E, a proposito di movimenti scenici che fanno da contrappunto alla partitura, mi aveva molto impressionato il *Wozzeck*, in cui le scene di Gae Aulenti prevedevano una specie di scala mobile inclinata su cui scorrevano oggetti e personaggi.

FP Molti allora ne discutevano...

RC Ronconi non era capito subito: pubblico e critica ci mettevano un po' ad apprezzare le novità che accompagnavano, sempre con rispetto, i titoli del repertorio. *L'Ermanni* del 1982 prevedeva un'autentica rottura rispetto all'idea che si aveva allora del primo Verdi - virile, patriottico - una novità assoluta molto coraggiosa da parte di Luca. C'era un posizionamento scenico più basso rispetto al palco, che poteva sfalsare la percezione acustica.

FP Ronconi, come Zeffirelli o Strehler, ha creato anche spettacoli che hanno vissuto molto a lungo...

RC Per esempio *Il viaggio a Reims*, che ha tra l'altro fatto rivivere una cantata scenica dimenticata e abbandonata dallo stesso autore. La sua fantasia seguiva

quella inesauribile di Rossini. La notorietà mondiale del ROF di Pesaro deve qualcosa a questo spettacolo, in cui, nuovamente, la leggerezza e l'arguzia italiana del passato si sposavano con quella del presente.

FP Ronconi non amava molto i sentimentalismi, era uomo razionale e dotato di sottile ironia...

Possiamo dire che si divertisse a fare il contropelo alla tradizione, del passato e del presente?

RC In effetti, quando fece la sua *Aida* - grandiosa e spettacolare - aveva riportato il titolo a un suo aspetto fondamentale, dopo l'*Aida* di De Lullo-Abbado, che seguiva la moda delle Aida "cameristiche", tutte concentrate sull'intimità dei personaggi, a scapito delle parti musicalmente imponenti e monumentali.

FP Come scrisse Zurletti, è vero che vedesse troppo nell'opera il teatro di prosa?

RC Non direi. A volte non si soffermava sulla gestualità dei cantanti. Badava al posizionamento sul palcoscenico, senza insistere sulle movenze, pur alle volte datate e criticabili. In alcuni titoli non si opponeva alla gestualità stereotipata della lirica. Ma il ritmo di entrate e uscite era molto curato, tutto calibrato sulla musica. Nei *Vespri* badava alla solarità, alla luce della Sicilia.

FP Eravate amici?

RC Umanamente ci siamo sempre incontrati. Era molto educato e rispettoso delle idee altrui. Non interferiva nell'interpretazione musicale. Però il *timing* in palcoscenico, e quindi l'azione, doveva funzionare alla perfezione con la musica. E il ritmo dello spettacolo lo ricordo realizzato soprattutto nel *Don Giovanni*, con una recitazione in totale osmosi con la musica.

FP Anche qui macchinari barocchi?

RC Scene in movimento, che non mi hanno mai creato disagio, perché mosse sui tempi della musica. Allora l'idea veniva scambiata per una provocazione, ma era semplicemente teatro come finzione, un giocare alla rappresentazione, senza realistiche pesantezze. Lo spettacolo era nuovo, dirompente, spiazzante. La prima, malgrado la presenza di Ruggero Raimondi, ebbe forti contestazioni. C'erano tre torri sceniche per le tre orchestre della festa: una messa in scena complicata e pericolosa, concepita da Margherita Palli, quasi al limite delle umane possibilità.

FP Amava il rischio?

RC Si temevano inciampi tecnici, c'era preoccupazione per eventuali rumori. Un'orologeria spettacolare in cui partitura e visione dovevano combaciare. Luca stava giornate intere a discutere per arrivare alla realizzazione di quanto aveva in mente. Il cast ha molto

collaborato per la riuscita di uno spettacolo che fece discutere, ma si trasformò in un grandissimo successo. In questo *Don Giovanni* si è molto impegnato anche nella recitazione, nella gestualità.

FP E *Ricciardo e Zoraida*? Ricordo un'intervista in cui Ronconi diceva di divertirsi a tutte le bugie che dicevano i personaggi. Amava il teatro come dichiarata finzione.

RC Abbiamo creduto in questo titolo, emerso da un silenzio siderale. Luca si rinnovava, non si ripeteva mai, e questa volta immaginò con Gae Aulenti una distesa di sabbia del deserto, con dune dalle quali sbucavano, come fossero miraggi, particolari scenografici. La novità di quell'immaginaria Nubia dell'alto Nilo ha aggiornato un'opera abbandonata da decenni e decenni, l'ha fatta rivivere. Infatti è poi stata ripresa alcune volte. Luca ha riportato a noi un titolo che pareva irrimediabilmente perduto.

FP E continuava a seguire anche suoi spettacoli, non necessariamente in comune?

RC Certo. Ricordo un suo *Capriccio* di Strauss a Bologna nel 1991, con il giovane Thielemann, divenuto Direttore ospite principale. Era data in italiano nella versione ritmica di Fedele d'Amico. Ma ricordo soprattutto la *Tosca* del 1997, suo primo Puccini a Milano, con una scenografia asimmetrica, per una visione affascinante, che segnava un'uscita dallo stereotipo di Sant'Andrea, Palazzo Farnese e Castel Sant'Angelo, i luoghi prescritti. Al posto della Roma storica, un puzzle montato a caso di particolari architettonici di chiese e palazzi romani: *Tosca* nella sua modernità.

FP E per venire al Trittico del 2008?

RC Uno spettacolo unitario. Un *Tabarro* con ombre parigine, l'ambiente nell'aria, per niente "turistico". Una *Suor Angelica* che poteva parere iconoclastica, con una gigantesca statua della Madonna prostrata a terra, divenuta lei stessa "palcoscenico", calpestata dagli interpreti. Era in realtà la madre di Dio distrutta al suolo per la morte del figlio, come sarà Suor Angelica per la morte del suo bambino.

FP Ha ricordi di quello spettacolo?

RC Durante una pausa, siamo stati insieme un pomeriggio all'Ansaldo e abbiamo camminato sul corpo della Madonna, ricoperta da uno strato morbido, anche per non scivolare. Lui mi chiedeva cosa avrebbe potuto provare un'interprete che canta con quella Vergine Maria sotto i piedi. Abbiamo stabilito un punto nella parte alta in cui Barbara Frittoli avrebbe cantato la debussiana "aria dei fiori", quella in cui parla del veleno che assumerà, e che era stata inserita come novità.

FP Mi ricordo un *Gianni Schicchi* piuttosto cinico...

RC Lì l'idea registica e scenografica era completamente diversa. Il cadavere di Buoso veniva scaricato senza tanti complimenti in una fossa ai piedi del letto, come dal ribaltabile di un camion, tanto per chiarire la considerazione che avevano del ricco parente gli eredi... Il suo letto doveva apparire come una trappola intorno alla quale gli interessati famigliari-topi, tutti vestiti di nero, si aggiravano come allettati dal formaggio, anche quando prende il suo posto Schicchi.

FP In prova era più divertito che arrabbiato e rissoso alla Strehler?

RC Negli ultimi anni era diventato di una dolcezza straordinaria, molto coinvolgente. Siamo stati insieme a lavorare due mesi e non l'avevo mai visto così pacato e disponibile, mentre da giovane poteva essere anche piuttosto irascibile, se non veniva seguito nel suo perfezionismo. Negli anni Novanta era ben poco incline ad ascoltare accomodamenti rispetto a una sua idea. Da anziano era molto cambiato, con una morbidezza del carattere quasi commovente. Aveva una spontanea simpatia del tratto. Era mite e sorridente. Non si poteva non amarlo.

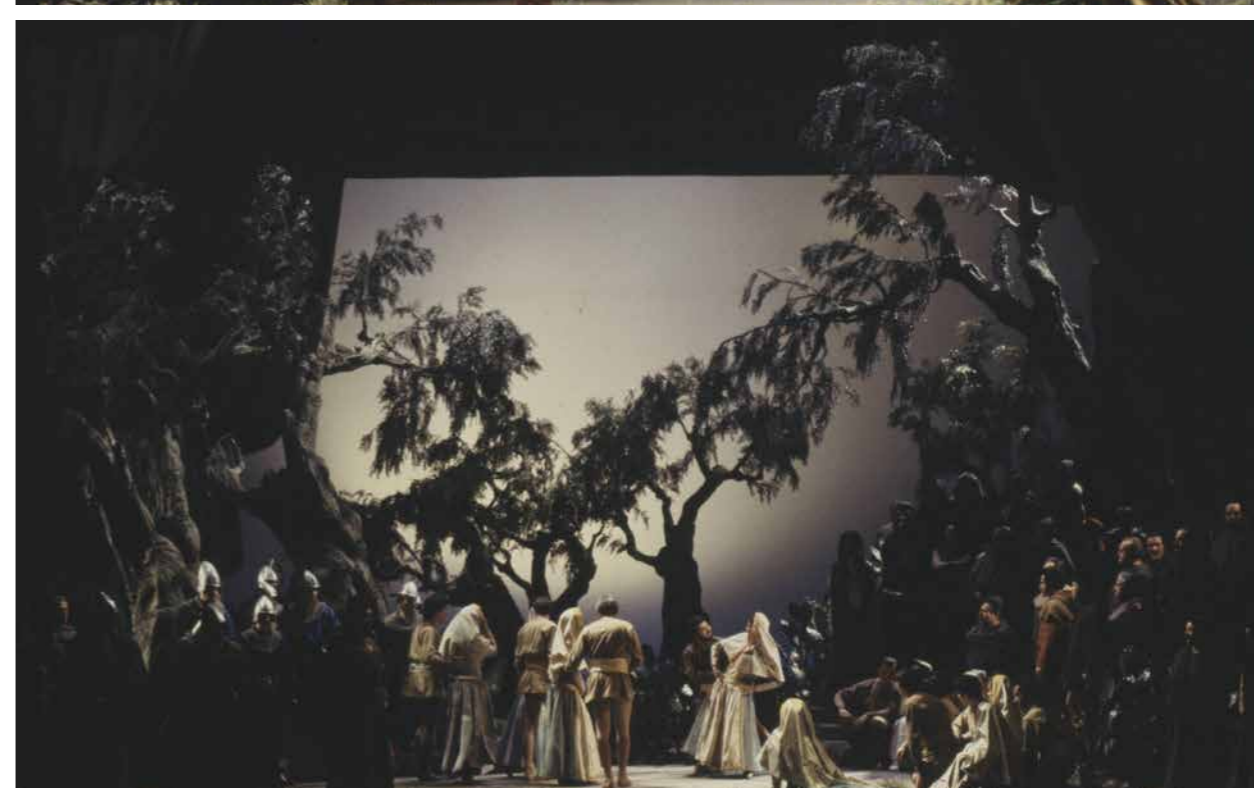
FP Il mondo del melodramma, tutto onore, vendetta, nobiltà, Ronconi l'ha sempre osservato con sguardo disincantato. Il suo stile non rischiava di limitare la commozione?

RC Tutti gli allestimenti di cui abbiamo parlato hanno toccato il pubblico nel profondo, anche perché ripuliti dall'incrostazione di abitudini obsolete. Il suo lavoro continua a vivere, anche come esempio. Dagli anni Settanta, anche grazie a lui, il contenimento dell'enfasi permette di commuoversi al momento giusto.

FP Si può dire che la didascalica del libretto abbia spesso rappresentato per Ronconi un "tradimento" di uno strato profondo dell'opera che si è rivelato nel tempo?

RC Nel complesso direi di sì, ma qualcosa gli è costato. Ha dovuto sempre convivere con la nomea di guasta-melodrammi e con grande pazienza ha accettato fino all'ultimo contestazioni quasi sempre ingiuste, ha subito l'ostilità e il pregiudizio del pubblico più conservatore, col quale non ha mai polemizzato, certo di lavorare in favore dei grandi autori, convinto delle sue proposte artistiche. Aveva perfetta coscienza che col tempo le cose sarebbero cambiate nella storia dell'allestimento operistico. Come infatti è avvenuto...

FOTOGRAFIA DI LORENZO CAPPELLINI



SOPRA Veriano Luchetti, Susan Dunn

SOTTO *I vespri siciliani*, direzione di Riccardo Chailly, scene e costumi di Pasquale Grossi, Teatro Comunale di Bologna, 1986. Per gentile concessione del Teatro Comunale di Bologna



FOTOGRAFIA DI ENZO PICCAGLIANI

Luca Ronconi e Gae Aulenti durante le prove di *Wozzeck*, Teatro alla Scala, 1977.

# SOEINNA

# L'ATTORE IN PIÙ

di Gian Maria Tosatti

**Nel teatro di Luca Ronconi, lo spazio non è scenografia, ma un corpo vivo, pensante, capace di agire autonomamente. Conversando con Margherita Palli e Pier Luigi Pizzi, Gian Maria Tosatti riflette su come Ronconi abbia ridefinito la scena come intelligenza attiva e abisso da attraversare**

Parlare dello spazio, nel teatro di Luca Ronconi, significa non solo mettere in ordine i fondamenti di una storia, quanto piuttosto render conto del valore di strumenti perfezionati – se non inventati – nell'arco di cinquant'anni di carriera e lasciati a disposizione di molti altri registi e artisti, come me, che ne fanno quotidianamente uso, rendendoli pilastri di altri percorsi e fondamenta di altre storie. Per quanto mi riguarda, posso dire che il primo spettacolo che ricordo è stato, appunto, uno spettacolo di Ronconi, il cui biglietto comprai con i primi risparmi che intesi investire. E, forse, se oggi mi trovo a fare ciò che faccio, questo dettaglio potrebbe non essere secondario. Proviamo, con ordine, a spiegare perché.

## Lo spazio vuoto

Avrò sentito dire, molte volte, come la parola sia il vero spazio del teatro ronconiano. Ed è giusto. Ma bisogna distinguere tra parola e testo. Quest'ultimo, infatti, quando ancora contenuto nella pagina o animato nella dimensione della lettura, ha sempre rappresentato per Ronconi e per i suoi attori la dimensione del cantiere, del laboratorio. È lì che le invenzioni e le

prospettive iniziavano a venir concepite e messe alla prova. Ma la parola è altra cosa, viene dopo, come alla potenza segue l'atto e la volontà diventa fenomeno. La parola, in Ronconi, è un gesto che, nella camera nera nel palcoscenico, prende un corpo fisico, smette di essere testo – quindi laboratorio – e diventa, propriamente, teatro.

Per intendersi, porto a esempio uno degli ultimi spettacoli realizzati per il Teatro di Roma, il doppio e incompiuto *I fratelli Karamazov* (1998). Il sipario si apriva su un giovane figurante, di spalle, che lanciava una pietra gridando il cognome dei protagonisti. In quel momento, a essere lanciate erano, parimenti, il sasso e quella parola, in cui era compresso l'intero dramma di un sangue pesante, bruciante, la cui condanna si tramanda di padre in figlio, appunto, col nome. E quella parola lanciata come una prova di colpevolezza dell'essere, straccio insanguinato e impudico, era legata al peso di una pietra che la faceva affondare, nella scena, come in un abisso. La loro era una traiettoria che squarciava il buio e il silenzio. Li sondava, li apriva, fino a cadere nella profondità in cui il tonfo si fa morbido quando viene colpita la spalla di Alëša. E questa era la sua entrata in scena.

FOTOGRAFIA DI LIONELLO FABBRI



*Orlando furioso*, scene di Uberto Bertacca, costumi di Elena Mannini, Festival dei Due Mondi di Spoleto, 1969  
Per gentile concessione di Fondazione Festival dei Due Mondi,  
Fondazione Cassa di Risparmio di Spoleto, Spoleto Crediti e Servizi.



FOTOGRAFIA DI LORENZO CAPPELLINI

*Capriccio*, direzione di Ralf Weikert, scene di Margherita Palli, costumi di Carlo Diappi, Teatro Comunale di Bologna, 1987  
Per gentile concessione del Teatro Comunale di Bologna

Potrei non essere accurato nella ricostruzione. Questo evento potrebbe non aver aperto lo spettacolo, ma essersi svolto più avanti o anche nella seconda serata della messa in scena. Ma non è importante, giacché il vero spettacolo è ciò che si ricorda. E quello che ricordo è il lancio nel vuoto di una pietra e di una parola. Due segni estremamente minimali a dispetto delle grandi macchine che sempre vengono citate nei resoconti sugli spettacoli di Ronconi. Ma è qui che sta l'essenza vera del suo teatro. E solo capendo questo si possono collocare correttamente i suoi due commiati nella prosa e nell'opera. Ma non c'è bisogno di arrivare alla spogliazione della *Lehman Trilogy* (2015) o della *Lucia di Lammermoor* (2015) per notare come il protagonista dei grandi progetti ronconiani sia sempre il vuoto. Si può procedere a ritroso riuscendo, sempre, a seguire questa linea rossa fino all'origine. Un primo passo può essere *Professor Bernhardt* (2005), probabilmente la prima incarnazione scenica di quella serie di camere claustrofobiche, quasi ospedaliere, che saranno i principali dispositivi visivi della sua ultima stagione.

Andando ancora indietro, un'immagine iconica, in questo senso, è Riccardo Bini che, nell'*Alceste di Samuele*

(1999), volteggia nel nulla, seduto su un dolly che pareva venire dall'*Orlando furioso* di trent'anni prima, ma che il tempo aveva, ormai, scarnificato, ridotto a essere non più macchina di meraviglia, ma "macchina celibe". E poi, con un salto all'indietro di due decenni, si arriva alla serra che accoglieva gli *Spettri* di Ibsen (1982), un grande scheletro fragile, le cui costole avevano appena la forza di tener fuori, per il tempo del dramma, il buio che avvolgeva i protagonisti, tenuti in vita, appunto, dalle parole scagliate, o lasciate sospese, in quella penombra tremula.

Nella lirica un esempio perfetto, tra gli altri, in questo senso, è il *Don Carlo*, realizzato assieme a Luciano Damiani nel 1977 per celebrare il Bicentenario della Scala, e in cui la monumentalità del vuoto veniva attraversata da una presenza umana sempre temporanea, lanciata da una parte all'altra – non importa a che velocità – in una serie di processioni che compivano lo stesso tragitto del sasso e della parola "Karamazov", allungandosi da un lato all'altro della scatola scenica, scomparendo oltre la quinta, come se si trattasse di un corteo sinistramente infinito, simile a quelli che vedremo, molti anni più tardi, in certe opere di William Kentridge.

## Il teatro barocco

Ma in questo gioco un po' lugubre, con la presenza della vita che tende all'infinito, ossia verso lo stesso punto in cui s'incontra con la morte, si ravvisa un'altra nota distintiva del teatro di Ronconi, ossia il suo rapporto con la tradizione barocca.

Lo sfondamento della scena, in questi passaggi, in questi lanci che, talvolta, possono attraversare il buio senza mai colpire nulla, senza mai interrompersi contro il corpo innocente di un Alëša che passa di lì, è qualcosa che mi ha sempre ricordato la parte più cupa del Barocco e del suo teatro.

Ma, prima di tutto, cosa s'intende esattamente quando si parla di Ronconi come grande erede del teatro barocco? La questione, *ça va sans dire*, non si riduce alla complessità di una macchinaria scenica capace di dinamizzare lo spazio e di renderlo particolarmente spettacolare. È tutto un po' più complesso. Infatti, del teatro barocco Ronconi prende la radice, ossia l'idea di scena come personaggio. Nelle sue regie, operistiche o di prosa, lo spazio non è mai scenografia. È piuttosto una sorta di grande animale che si muove assieme agli attori e ne accompagna il viaggio. Un attore ulteriore. Come gli altri, una "bestia" perfettamente ammaestrata e, quindi, capace di mostrare non tanto figure che agiscono in un contesto ma, piuttosto, un contesto che reagisce al gioco delle figure. Siamo indotti, quindi, a rilevare una paradossale intelligenza della scena, qualcosa di attivo, un istinto che si pone in reciprocità rispetto a quello dell'attore. Margherita Palli a questo proposito ha usato una formula dalla sintesi perfetta: "Lo spazio, per Ronconi" – mi ha detto – "è stato il quinto attore quando ce n'erano quattro".

Di tutto questo troviamo traccia già dai primi passi dell'avventura ronconiana. Certamente dall'*Orlando furioso* (1969), intriso di logica barocca anche se afferente a una tradizione teatrale anteriore. In effetti, lo spettacolo che rivelerà questo nuovo astro della regia nasce da un concetto spaziale e drammaturgico limpidamente mutuato ed evoluto dal teatro che si faceva ai tempi in cui Ariosto ambienta il suo racconto. È nei secoli dei paladini, infatti, che tra Francia e Italia iniziano a prendere corpo le sacre rappresentazioni, nei sagrati delle prime grandi cattedrali o in altre agorà. Si tratta di messe in scena rocambolesche, vivamente spettacolari e forti di una scenotecnica dal valore drammatico che sarà poi recuperata, idealmente, come fondamento del teatro barocco, qualche secolo dopo. Il giovane Ronconi, nell'iniziare il suo dialogo con la tradizione, sceglie di aprirne tutto il ventaglio. E così, nell'eleggere le fonti che lo condurranno verso il suo *Orlando*, parte da lontano, dall'Alto Medioevo, attraversa il Seicento e chiude l'ampia traiettoria facendola precipitare nel presente, negli stessi anni in cui molti artisti internazionali (e in Italia, specificamente, quelli dell'Arte Povera)

stavano portando avanti una riflessione sull'uscita delle opere dai luoghi convenzionali. E così, l'*Orlando* si svolgerà – nelle sue varie edizioni – sempre in spazi non teatrali, in cui le azioni finivano per svilupparsi in mezzo al pubblico, su carrelli mobili, obbligando attori e spettatori a una vera e propria danza il cui cerimoniere era appunto quell'intelligenza di uno spazio che andava continuamente mutando, adattandosi e chiedendo agli altri di adattarsi a lui. E questa prassi andrà sviluppandosi, in modo sempre più preciso e acuto, per oltre trent'anni, attraverso spettacoli legati da un rigorosissimo filo di coerenza, che procede per *Gli ultimi giorni dell'umanità* (1990) di Karl Kraus (il cui legame con l'*Orlando* è perfettamente argomentato da Colette Godard in un articolo su *Le Monde* ai tempi del debutto) e giunge fino a *Infinites* (2002) di J.D. Barrow. In questa traiettoria si definirà con precisione una dinamica relazionale profondissima in cui il confine tra attori, pubblico e spazio teatrale andrà assottigliandosi sempre di più, fin quasi a confondersi. Rendendo i primi e i secondi nient'altro che uomini e donne condotti per strade diverse, fino appunto al luogo oracolare, tarkovskiano, capace di far apparire ciò che tutti assieme stavano cercando. E in mezzo a questa linea tesa sta la versione dell'*Orlando* concepita nel 1974 per la televisione e quindi, per assurdo, aperta a un pubblico esponenzialmente più ampio anche se presente in forma fantasmatica. Si tratta di un vero e proprio film in cinque parti che ha inciso le ombre del racconto ariostesco nell'aria di un luogo reale – il Palazzo Farnese di Caprarola – quasi fosse poi possibile, per i decenni successivi, tornare a incontrarle, a percepirlle visitando quei saloni vuoti. Fu una sperimentazione ulteriore, guidata dalla forza di uno spazio assolutamente teatrale, ma ancora non nel senso canonico. Dev'essere per questo che, quando ho chiesto a Pier Luigi Pizzi quale fosse lo spettacolo più importante che ricordasse della sua lunga collaborazione con Ronconi, mi sorprese parlandomi di questa specifica occasione, apparentemente lontana dalla strada maestra di entrambi gli artisti, eppure, evidentemente, seminale. "Ogni spettacolo con Luca rappresentava una nuova strada, un rinnovarsi continuo" mi disse, facendomi intendere che l'importante non stesse mai nei risultati, quanto nel processo, nell'aggredire nuove frontiere. E l'ho capito con maggiore chiarezza quando, con un accento critico aggiunse: "Ronconi era aperto a infinite possibilità, talvolta ricominciava un progetto da capo, dopo averlo già tutto sviluppato e bisognava anche imporsi per far sì che, nella ricerca di una ipotesi ulteriore, non scivolasse via qualcosa di veramente buono che valeva la pena fermare sulla scena". Ecco, questa idea di inchiodare, almeno temporaneamente, un lampo nel buio del teatro è ancora una versione ulteriore di quella pietra lanciata nell'oscurità che, per un attimo, attraversa la scena vuota come una sonda capace di restituire

**“Lo spazio, per Ronconi, è stato il quinto attore quando ce n'erano quattro”**

attori e il testo, quindi, non sono il centro di tutto, sono i visitatori di quella fantasia sensibile che è la scena. Ed è proprio' in questa prospettiva che si può comprendere come un adattamento scenico – di decisa matrice barocca – come quello operato per il celebre *Viaggio a Reims* del 1984, con la complicità di Gae Aulenti, abbia avuto addirittura un ruolo diretto nella reintroduzione di quel titolo all'interno del repertorio internazionale. Il punto per quell'opera, infatti, non era metterla in scena, ma ripensarla attraverso l'intelligenza della scena. Come se, per una volta, il palco non fosse subordinato alla musica, ma si trovasse in una dimensione paritaria, di mutualità.

E, senza ricorrere a stralci di memorie o di testi scritti di suo pugno, questa identità autonoma della scena Ronconi la argomenta, in modo quasi letterale, in un progetto che riflette, programmaticamente, su questi temi: il pirandelliano *Questa sera si recita a soggetto* (1998), messo in scena a Lisbona e poi a Roma. Nel testo, come è noto, tutta la disputa risiede nel definire chi sia il motore sensibile del teatro, se l'attore o la scatola magica manovrata dal Dottor Hinkfuss. E già la scelta di questo dramma, da parte di un Ronconi maturo, può far capire la sua posizione, iniziando a moltiplicare, in modo inquietante, il gioco di doppi e di identificazioni possibili. Hinkfuss, infatti, è una figura che Pirandello costruisce sui profili di Max Reinhardt e Georges Pitoëff, alfieri della nascente regia moderna di inizio secolo e di cui Ronconi è stato l'erede più diretto. E, forse, nessun regista del Novecento è stato Hinkfuss quanto Ronconi, interprete del nuovo, ma anche erede dell'antico. E per intendere questo equilibrio, basta rimanere sul *Questa sera*, quando, in un finale tutto inventato da Ronconi, sul fondo palco si apre un sipario di velluto rosso uguale a quello già spalancato sul boccascena, svelando una ricostruzione esatta della platea e delle balconate del teatro Argentina, ossia della sala in cui stava seduto il pubblico vero, creando l'effetto infinito che uno specchio produce davanti a un altro specchio, un capogiro ripreso quasi letteralmente da *I due Covielli*, che Gian Lorenzo Bernini, nel ruolo di regista, mise in scena nel 1637 al teatro di Palazzo Barberini.

#### **Ronconi e lo spazio dell'arte**

Ma il rapporto tra Ronconi e le arti visive non si limita a questa ascendenza berniniana, né alle riflessioni sulla *site-specificity* dell'*Orlando* condotte in parallelo con *Arte Povera + Azioni Povere* ad Amalfi nel 1968 o ad altri casi isolati. L'intero suo teatro è solidamente radicato negli alfabeti della pittura moderna o contemporanea. Il caso più diretto è, forse, quello del *Riccardo III* (1968) con Gassman e le scene di Mario Ceroli. Margherita Palli mi ha raccontato, però, come siano stati molti “i casi in cui il riferimento a opere della storia dell'arte fosse molto preciso nell'iniziare un progetto, anche quando

con l'eco di un tonfo la presenza di qualcosa di umano contro cui ha sbattuto. Ma perché questo accada, perché si possa incontrare qualcosa o qualcuno, c'è bisogno di un dove. E così, è ancora Pizzi a dirmi in modo abbastanza definitivo: “Per Luca lo spazio era, comunque, il punto di partenza”.

Ed è forse leggendo le scene che preparò per la *Walchiria* scaligera del 1974 – spettacolo di forte rottura – che queste parole possono trovare un senso oltremodo chiaro. Lo spazio, lì, viene squarciato da cieli dipinti su sipari leggermente ondulati come tende. Dallo sfondamento dimensionale di quelle nuvole venute a irrompere nelle stanze dell'opera si rivelano, poi, altre prospettive, ulteriori sfondamenti, infiniti, che danno pienamente il senso del teatro come scatola in cui un sentimento, per quanto astratto, divagante, sfuggente, si fa reale, pesante (non foss'altro per il peso di una stoffa che precipita in scena) e prende corpo davanti agli occhi dello spettatore in una forma eclatante. Ecco allora il vero incantamento del teatro barocco. L'idea di uno spazio vivo, con suoi vivi pensieri, che si muove, si trasforma, respira accanto agli interpreti e che minaccia, quasi, di potersi allungare a rapire lo spettatore in ogni momento. Gli

FOTOGRAFIA DI ENZO PICCAGLIANI



*Don Carlo*, direzione di Claudio Abbado, scene e costumi di Luciano Damiani, Teatro alla Scala, 1977

si sceglieva, poi, di non renderli necessariamente visibili”. E se l'iconica *Isola dei morti* di Arnold Böcklin è riportata in modo quasi letterale nelle scene dell'*Ariadne auf Naxos* (2000), per il *Pasticciaccio* (1996) – continua la Palli – “Luca mi chiese di partire da uno spazio che avesse i colori di Rothko”. Però, a un livello più profondo, a ricorrere maggiormente, in filigrana, nella costruzione dello spazio ronconiano e nella definizione dei suoi dinamismi, è uno dei dipinti più teatrali della storia dell'arte italiana, ovvero *La lavanda dei piedi* di Tintoretto (1548-49). A osservarla bene, l'opera conservata al Museo del Prado sembra una foto in lunga esposizione di uno dei tanti spettacoli realizzati nei cinquant'anni di teatro che stiamo raccontando. Ma dei dipinti dello stesso periodo troviamo anche quella certa astrazione delle ambientazioni che consentiva ai pittori cinquecenteschi di creare una solidarietà tra lo spazio realistico della rappresentazione e il portato drammatico delle scene bibliche. Quel genere di rarefazione funzionale la troviamo spesso, in Ronconi, fino alla sua ultima regia d'opera. In questo caso, ricompare l'analogia che aveva contribuito a rivelare Ronconi come giovane regista di rottura, ossia l'ambientazione in un

ospedale psichiatrico, che nel 1966 accoglieva la messa in scena dei *Lunatici* di Middleton e Rowley, mentre nel 2015, quasi cinquant'anni più tardi, ospiterà il dolore di Lucia di Lammermoor. In questo caso, però, lo spazio non è solo un manicomio, ma apparentemente un manicomio di cemento armato. Non è una piccola differenza a ben vedere. Lo sa, sicuramente, Margherita Palli, che nella concezione e lo sviluppo di tali algidi dispositivi spaziali ha avuto un ruolo di primo piano per oltre vent'anni. La brutalità di queste camere geometriche, la loro nudità materica, è la chiave evocativa di quel sentimento del vuoto di cui il teatro ronconiano è stato campione. *Lucia*, *Lehman*, *Bernhardi* e *Il ventaglio* di Goldoni (2008) – in cui l'opera di Tintoretto citata poco fa è ricostruita quasi alla lettera – si svolgono tutti in *non-luoghi* (o *iper-luoghi*), ossia all'interno di spazi in cui la sussistenza della realtà non può che fallire, stare sul limite del collasso, essere dichiaratamente il disegno della casa su un foglio stracciato dietro cui il profugo tenta di ripararsi dalla bufera che lo ha colpito. Sono spazi di reazione, dispositivi quasi ideologici, luoghi-sipario su cui la storia scivola in modo sempre diverso, ma sempre uguale. Perché sono spazi che non



FOTOGRAFIA DI ANDREA TAMBONI

Mariana Zvetkova, *Ariadne auf Naxos*, direzione di Giuseppe Sinopoli, scene di Margherita Palli, costumi di Carlo Diappi, Teatro alla Scala, 2000

esistono, non possono che essere spazi interiori, ossia cicatrici lasciate su una superficie mucosa dell'essere, nell'unico spazio che un uomo possa reclamare, malgrado tutto, come suo: quello dell'anima e che è sempre dominato dal vuoto. Ma il discorso non si riduce solo agli anni in cui le superfici delle sue scene si fanno più spoglie, più lineari, quasi più asettiche. È vera, nella sostanza, la stessa cosa anche in spettacoli più lontani nel tempo e appartenenti ad altre stagioni ronconiane e, quindi, è vero per tutto il suo teatro. Un esempio, fra i tanti, può essere quello della *Serva amorosa* (1986), ancora di Goldoni, ancora con Palli. Qui lo spazio è tutt'altro che asettico. Gli arredi di scena sono mobili veri, con veri ricordi, vere storie da cui provengono, raccolti come sono e, anzi, prestati dagli antiquari di Gubbio. Ma lo spazio è ancora scandalosamente vuoto, esposto all'assedio dell'ombra, che diviene qui un elemento quasi fisico, vivo, come si diceva poc'anzi, un predatore che si schiaccia contro le pareti per preparare il suo agguato agli uomini.

### L'ombra

E siamo di nuovo all'ombra, quella che la pietra legata al grido "Karamazov!" visitava come una lanterna e quella che assedia, generalmente, lo spazio teatrale ronconiano. Anche quando c'è luce. Non si finisce di pensare che il buio resta tutt'intorno. E a questo proposito c'è un aneddoto interessante che racconta Raina Kabaivanska, rispetto alle prove del *Capriccio* di Richard Strauss al Comunale di Bologna nel 1987. Anche qui, tutto si svolge nell'orizzonte del vuoto e della necessità di attraversarlo, come le processioni del *Don Carlo* fatte di ombre che progressivamente ritornano all'ombra. Ma torniamo a *Capriccio*. Margherita Palli disegna, per questo spettacolo, specchi enormi che trasformano le pareti in superfici interiori. E, per quanto monumentali, essi partecipano a celebrare il vuoto dello spazio, giacché non c'è niente di più vuoto che uno specchio. Però, bisogna che questo attore lo capisca. Bisogna che l'attore viva l'ambiente in cui agisce non come una semplice costruzione di cartapesta e legno, quanto piuttosto come sentimento esistenziale, in cui lo specchio non è oggetto di scena, ma abisso, con la sua propria intelligenza. Ma come farlo intendere? Ronconi un pomeriggio, durante le prove, fa togliere tutti gli specchi. "Tutto via!", ordina. Il palcoscenico viene svuotato. Restano a terra le nude assi, illuminate dai riverberi delle luci di sala. "Vai fino in fondo!" dice a Kabaivanska che si porta al limite del buio. "Ancora più in fondo", le chiede il regista. La cantante, allora, va a perdersi nell'oscurità del retropalco. Finché non s'accorge che, dall'esterno, dalla strada, la fioca luce dell'illuminazione pubblica filtra disegnando naturalmente un taglio flebile – che potremmo dire tipico del teatro ronconiano. "Ecco, cammina in quella luce", le

comanda, allora, il regista. E lei, con passo incerto, nel ritaglio di spazio strappato ai morsi dell'ombra, avanza aggrappandosi alla musica, trovando la chiave, il diapason della presenza in scena. Ora gli specchi possono tornare. Perché quel che l'attore ha toccato non può più andarsene dalla sua pelle. L'incertezza data dall'incontro con il vuoto, con l'animale che sta sotto la scena e la governa, resta. E questo incontro si ripete, spettacolo dopo spettacolo. È una costante. Nella prosa, nell'opera. E riguarda qualcosa di più profondo e segreto. Un rapporto ventrale, crudelmente materno che la scena ha con la figura – e, quindi, con l'attore. La creazione di pedane oblique come in *Fedra* (1969), piattaforme in movimento come nel *Candelaio* (2001), sedie volanti da una parte all'altra del teatro come negli *Ultimi giorni dell'umanità* (1990), superfici scoscese e precipizi come nel *Caso Makropulos* (1993) – ancora con Raina Kabaivanska –, mettono l'attore nella condizione di muoversi con una difficoltà che non è realmente fisica, ma emotiva. I passi, allora, si fanno quasi sempre incerti. L'incedere degli attori ronconiani ha un che di caratteristico. Sono passi da bambino, passi di chi per la prima volta si trovi a muoversi eretto, come se ogni volta l'attore che dà voce all'inquietudine di chi guarda nascesse da quel buio originario e da lì iniziasse ad andare incontro allo spettatore, con le sue due belle e ancora incerte gambe nuove. E, in fondo, il primo a essere nato da quella oscurità magica della scena e a essere rimasto intrappolato dalla sua gravità è Ronconi stesso. Parlando di lui con Margherita Palli viene quasi difficile ricordarlo fuori dalla sala teatrale. Scherzando, mentre consideriamo la mole immensa, quasi inimmaginabile, di spettacoli realizzati nel tempo limitato di una vita, e mentre ci accorgiamo che i conti sembrano non tornare, lo definiamo insieme "un demone del teatro". Ma in fondo, no, non è così. Ronconi è stato semplicemente un uomo per il quale ogni progetto ha rappresentato solo il pretesto per trovarsi di nuovo, con qualche titolo, di fronte a quell'abisso nero in cui attori, macchine sceniche, parole, scenografie non sono altro che oggetti da lanciare nel vuoto dello spazio, in quel buco nero della coscienza dell'essere che gli uomini hanno aperto nella loro storia e a cui hanno dato il nome di "teatro". Ronconi lo ha fissato per tutta la vita quel buio e vi ha scagliato dentro ogni cosa che gli capitasse per le mani, solo e soltanto per vedere quanto fosse profondo.



FOTOGRAFIA DI ERIO PICCAGLIANI

Pier Luigi Pizzi e Luca Ronconi durante le prove di *Siegfried*, Teatro alla Scala, 1975

# MOLTI MONDI POSSIBILI

**Intervista a Pier Luigi Pizzi  
di Maurizio Porro**

**Il grande scenografo e regista ripercorre la sua esperienza con Luca Ronconi e il “possibilismo” dei suoi progetti rivoluzionari: la *Walküre* scaligera che cambiò il modo di interpretare Wagner, l'*Orlando* televisivo, gli spettacoli fiorentini, fino all'*Europa riconosciuta* che riaprì la Scala restaurata**

È una grande storia di talento e di amicizia intrecciati quella che ha unito per oltre 30 anni Luca Ronconi e Pier Luigi Pizzi, sui palcoscenici e nei camerini di tutta Europa, prova dopo prova, debutto dopo debutto. “E anche sfida dopo sfida”, aggiunge Pizzi. “Lavorare con Luca è stato bellissimo proprio perché non facile, non sempre una passeggiata, il suo modo di far teatro era sempre in divenire, questo era il suo fascino, complementare al mio che, da milanese, sono sempre stato rigoroso. Ma vuoi sapere una cosa? In tanti anni abbiamo discusso molto, ma mai litigato davvero”.

Per Pizzi, scenografo poi diventato regista, nato in teatro con la Compagnia dei Giovani nell'affetto intelligente e colto di Valli e De Lullo, tutto ciò che è reale è razionale. Per Ronconi, l'opposto, il suo gioco è sempre stata l'imprevedibilità, la contraddizione, il suo voler fuggire dai luoghi tradizionali del teatro per scappare in officine, casolari dismessi, piazze e perfino

in un lago. La rete di protezione di questo rapporto che li ha visti convivere con Ariosto, Wagner e Verdi, con Orlando, Sigfrido, Carmen e tanti altri, è il senso dell'umorismo di entrambi, il sapore dell'ironia: “Ricordo che l'ultima volta che l'ho visto a Milano, una colazione rubata alle sue prove, ci siamo divertiti ancora, nonostante fosse stanco e provato”. Dall'alto dei suoi 95 anni, che domina e tratta da padrone illuminato, l'appassionato più esperto dell'opera barocca e il rossiniano d'elezione Pizzi, Officier des Arts et des Lettres in Francia, Grande Ufficiale al merito della Repubblica italiana e Commandeur de l'ordre du mérite culturel nel Principato di Monaco, milanese-parigino-veneziano, autore con Mattia Palma di un ghiotto libro biografico nella cui cesta senza fondo c'è tutto il teatro, il Pigi, come lo chiamano gli amici, vede gli anni con Ronconi come una grande palestra. Niente in fondo era impossibile per Luca. “Quando ci siamo incontrati nel '70, per la prima

## “Era possibilista, arrivava in teatro con un’idea precisa, ma in divenire cambiava”

volta professionalmente, a Verona, dove io avevo debuttato l’anno prima, per una *Carmen*, ci conoscevamo già molto bene, avevamo passato insieme molte serate romane ridendo e sorridendo. Come dire? Ci conoscevamo da sempre, come capita ai teatranti: io nel ’51 lasciai la casa milanese di Piazza Principessa Clotilde, mi trasferii a Roma, iniziando il lavoro da scenografo e incontrai Luca, fresco di accademia. Iniziava una carriera di attore che poi avrebbe interrotto perché non gli piaceva, lo annoiava”. Però fece spettacoli di chiamata, era il fidanzatino di Anna Frank con la Guarnieri, era il ragazzo problematico dello “scandaloso” per allora *Tè e simpatia* con Olga Villi, il cui birignao ha imitato poi per tutta la vita, era pure in una *Resurrezione* in tv di Tolstoj-Enriquez al cinema in *Vergine moderna* di Pagliero, sui giovani d’oggi, inteso come il 1954, dividendo lo schermo con May Britt, De Sica, Ferzetti e la Lattanzi, la voce più strepitosa del doppiaggio, le corde vocali della Garbo all’italiana. “Io a mia volta ebbi subito un inizio frenetico con i Giovani, ci vedevamo, siamo stati amici comuni, cresciuti insieme, una storia di affetti, cene,

salotti troncata da una doppia tragedia, la morte di Romolo Valli e poi quella di De Lullo. Con Luca era diverso, certo che eravamo amici ma come si poteva con lui, che non era espansivo di natura, era chiuso e riservato, ci teneva insieme il *sense of humour* che ci ha accompagnato nel lavoro. Poiché a Verona avevo già lavorato nel ’69, e nel ’70 curai gli allestimenti dell’intera stagione, mi chiesero suggerimenti su giovani registi con cui mi sarebbe piaciuto lavorare e io parlai di Bolognini per la *Traviata* con la Scottò e di Luca per la *Carmen*. Ecco che inizia molto felicemente la nostra collaborazione, d’accordo su tutto, salvati dal non essersi mai presi sul serio in tutti questi anni”. Ronconi ha avuto idee folgoranti, ma alla domanda secca su quanto fosse difficile lavorare con lui, cosa rispondeva? “Sì, era difficile, perché era possibilista, arrivava in teatro con un’idea precisa, ma in divenire cambiava. Io lo seguivo, proponevo e tante cose, mie e sue, finivano nel cestino, finché il tempo scadeva e si decideva di andare in scena. Un modo di lavoro rivelato alla prima occasione e continuato poi per un decennio, quando realizzammo insieme in cinque puntate la riduzione dell’*Orlando* in tv. Facciamolo insieme, mi disse; io avevo già esperienza nel cinema, furono due anni di lavoro intenso e bellissimo, io avevo in mente location da proporre, il Castello di Caprarola, che entusiasmò Luca, un colpo di fulmine, dentro quelle mura e quelle stanze riconobbe tutte le sue intenzioni, poi girammo a Caracalla, a Cinecittà, finché la Rai, dopo un lungo lavoro di musica e montaggio, trasmise una prima versione in bianco e nero, solo dopo a colori, di 293 minuti, mentre ci fu una versione ridotta di 113 minuti per il cinema. La prima a Parigi alla Gare d’Orsay fu di 5 ore no stop, con entusiasmo alle stelle”.

Luca e Pigi si sono divertiti col teatro della continua invenzione, un sodalizio intenso, un viaggio che passa dall’*Oberon* a Berlino, alle *Baccanti* di Vienna, per non dire degli spettacoli allestiti come saggi finali dell’Accademia come *Una partita a scacchi*. Ma il *turning point* di questa storia certo ha come sede la Scala e come anno il 1974, quello della famosa, applauditissima e fischiatissima *Walchiria*, allestita come negli anni in cui fu scritta, una specie di rivoluzione pirandelliana, uno scambio geniale tra soggetto e oggetto, tra Storia e Tempo. “Ci fu gran battaglia in sala – ricorda Pizzi – ma eravamo e siamo sempre rimasti convinti di aver aperto con quello spettacolo una nuova strada. Ci furono da subito due partiti opposti, chi gridava al miracolo e chi diceva che era tutto sbagliato, si passava dal Buscaroli che scriveva “quei delinquenti hanno colpito ancora” a Fedele D’Amico che giurava che i nemici non avevano capito niente. A parte critica e pubblico, ci fu la rinuncia di Sawallisch. Bisognava parlargli urgentemente, ma

Luca si rifiutò di incontrarlo a Monaco, non c’era stato tra loro un buon rapporto, così sono andato, anche a rischio della vita perché atterrato in una tempesta di neve a Monaco di Baviera”. Sembra l’inizio del mai realizzato *Mastorna* felliniano per cui tu avevi comunque lavorato: come andò a finire? “Sawallisch si convinse a tornare, poi io fui invitato a Monaco come regista molte volte. Così recuperammo Sawallisch, ma il *Ring* fu interrotto dopo le due Giornate scaligere. Per fortuna Bogianckino lo ripropose intero al Maggio Musicale di Firenze con Zubin Mehta, accolto con un trionfo. E quando nel ’76 tutto il *Ring* fu allestito da Boulez con la regia di Patrice Chéreau a Bayreuth, il ghiaccio era già rotto, solo che allora nessuno disse che eravamo stati noi. Solo dopo, come accade. Poi ci furono tante cose belle in quel decennio miracoloso, il periodo fiorentino con Muti (*Orfeo ed Euridice, Il trovatore, Nabucco*) e la mia prima regia a Torino, *Don Giovanni*, che fu una svolta nella mia carriera e fu allora che si chiuse davvero il primo tempo per me, quello dei Giovani, che seguì fino alla fine, e anche di Luca. Andai a vivere a Parigi, un poco anche in America, quindi le frequentazioni ronconiane furono per forza meno frequenti. Ma rimanemmo sempre molto amici, ammiratori l’uno dell’altro, ma senza trovarci insieme sul palco, non come prima. Fu Muti a proporci nel 2004 per la riapertura della Scala dopo i lavori, con *Europa riconosciuta* di Salieri; ci disse di tornare a lavorare insieme, anche se io ormai ero stabilmente anche regista. Ci siamo ritrovati con lo stesso entusiasmo e la stessa stima, un ritorno con felicità”.

Ronconi ha avuto una lunga carriera, con tappe fondamentali in molte città e teatri italiani, Roma, Milano (la permanenza più lunga), Prato, Torino e ha lavorato con moltissimi scenografi, da Scarfiotti a Ceroli, da Damiani a Frigerio (il tesoretto di Strehler), Garbuglia e Diappi, Guglielminetti e Job, e le sue due grandi signore, Gae Aulenti e Margherita Palli, due *outsider*. Tu, che gli sei stato accanto tanti anni, come trovi che abbia mutato il suo modo di lavorare in teatro? “Dalla *Carmen* in poi io ho visto una continua ricerca di stili, di modi e di mondi. Io ho portato rigore, equilibrio e razionalità, che alla fine si combinavano bene col bisogno di Luca di mettere in discussione ogni volta il progetto, cui ripensava di notte”. È la poetica del mai finito, dello spettacolo che non dovrebbe mai andare in scena: se fosse stato per Strehler starebbe ancora provando *Arlecchino*... “E proprio lì interveniva il mio mettere paletti e limiti a questo continuo ripensamento e alla fine ci voleva una decisione, il tempo scadeva. Tutto molto affascinante, una totale disponibilità: mi piaceva il suo modo di inventare il teatro, era stimolante. Quando ci siamo ritrovati a

lavorare dopo anni, è tornato il vecchio feeling che c’era prima, animate discussioni sì, mai una lite come è successo con altri. Vent’anni di sodalizio con Ronconi o con i Giovani sono irripetibili, oggi non sarebbero più possibili. Il pubblico? Io da regista mi pongo il problema che ci rivolgiamo a un pubblico per renderlo partecipe, ed ecco la mia ostinazione sul testo, con i cantanti che devono far capire quello che stanno cantando, pronunciando anche le consonanti non solo le vocali, come succedeva alle star di una volta. Bisogna stabilire un maggior coinvolgimento del pubblico, perché la narrazione passa attraverso la parola. Per Luca questo non era un problema, voleva gli spettacoli come li aveva pensati lui, a volte lunghi, difficili, magari con argomenti non popolari, ma aveva una straordinaria riserva di idee. Faceva il teatro per sé, a volte, era egocentrico ed elitario, e ha avuto occasioni e opportunità di fare quello che voleva. Parte del pubblico subiva il fascino delle sue proposte e altri meno”. Progetti saltati? Momenti magici? Serate difficili? A Berlino Est stavamo preparando *Oberon* di Weber; io avevo fatto un progetto molto nuovo e complicato con i fondali che si avvolgevano, tutto con entusiasmo, costumi elaboratissimi, spettacolo complesso e difficile. Ma a Berlino avevano pochi soldi, non avevano mezzi né strutture e allora dovevamo rinunciare o cambiare la proposta e lo stile. Così decidemmo un altro tipo di spettacolo con un’invenzione vincente. Al posto di tessuti preziosi impossibili da trovare e pagare, scoprii una riserva di mollettoni bianchi, quelli che si mettono sotto la tovaglia: abbiamo usato questo come base per tutti i costumi ma per nobilitarli, eravamo pur sempre in un mondo incantato, ho incollato sui mollettoni la carta velina e con uno spruzzo di colori tutto è diventato magico. Ci è costato poco ma molto lavoro, abbiamo fatto tutto noi. A volte il valore dell’idea non ha prezzo, non ci siamo persi d’animo, trovando la soluzione dalla sera alla mattina. Ha vinto la semplicità, è uno spettacolo che ricordo con speciale affezione. L’ultima volta che ho visto Luca un giorno a Milano, a colazione insieme, è un ricordo felice sempre per il nostro spirito ironico. Ci siamo raccontati cose che ci facevano ridere, era quello un teatro da ripercorrere con gli aneddoti. Oggi non succede niente, il teatro è privo di aneddoti, manca *humour*, fantasia e soprattutto c’è sempre meno curiosità”.

# L'INFINITO IN SCENA

**Intervista a Margherita Palli  
di Sara Chiappori**

Un lunghissimo sodalizio, quello che ha unito Luca Ronconi e Margherita Palli, il regista dell'impossibile, scomparso il 21 febbraio 2015, e nostra signora della scenografia. Da lui Palli ha imparato che lo spazio è drammaturgia in movimento e infinite sono le sue facoltà combinatorie. Insieme, in trent'anni di invenzioni teatrali, hanno stregato, stupito, a volte irritato, ma mai lasciato indifferenti le platee. E se nella prosa i loro nomi congiunti evocano epiche imprese come *Ignorabimus*, *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana*, *I fratelli Karamazov*, *Lolita*, giusto per citarne alcuni, nell'opera la collaborazione è altrettanto generosa di spettacoli memorabili. Con un importante capitolo ambientato alla Scala, dove Palli entra come assistente di Gae Aulenti per *Donnerstag aus Licht* di Stockhausen, che Ronconi firma nel 1981, debuttando come sua scenografa otto anni dopo con *Oberon* di Weber. Seguiranno altre sei regie scaligere in cui il maestro la vorrà al suo fianco.

**A dieci anni dalla scomparsa di Luca Ronconi, Margherita Palli rievoca il loro sodalizio creativo e i memorabili allestimenti realizzati alla Scala, che per Ronconi era il suo giocattolo, il teatro dove amava di più fare l'opera**

- sc Vi conoscete tramite Gae Aulenti. Lei ha trent'anni, è diplomata a Brera in scenografia ma non ha mai lavorato in teatro. Ronconi è già Ronconi. Nel giro di pochissimo diventate inseparabili o quasi.
- MP Luca era molto generoso. Mi ha dato fiducia, anche se non so bene che cosa abbia visto in me. Forse lo rassicuravano le mie origini svizzere, forse il fatto che ero un po' orso, come lui. Parlavamo poco, lavoravamo per immagini e parole chiave. Mi dava delle suggestioni, a volte criptiche, probabilmente per vedere se ero così scema da non capire. Io andavo a casa, facevo i compiti, disegnavo, tornavo da lui con delle proposte, a volte gli piacevano, a volte no, ma arrivavamo insieme alla soluzione. Era un uomo di una cultura spaventosa, senza mai farne sfoggio. Sapeva tutto di tutto. Onnivoro, come il suo teatro.
- sc Aveva un modo tutto suo di immaginare lo spettacolo. Partiva sempre dall'alto, lo vedeva in pianta.

FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI



*Oberon*, direzione di Seiji Ozawa, scene di Margherita Palli, costumi di Vera Marzot, Teatro alla Scala, 1989



FOTOGRAFIA DI ANDREA TAMONI

Luca Ronconi e Margherita Palli durante le prove di *Tosca*, 2000

MP Per prima cosa vedeva il tracciato dei movimenti degli interpreti. Gli era chiarissimo fin da subito. Durante le prove poteva cambiare delle cose, i colori, le forme, gli oggetti, ma non quella, che era la geometria su cui organizzava lo spazio. Il suo occhio era dall'alto, come quello di un drone, prima dei droni. Luca era avanti su tutto.

SC La vostra prima avventura insieme alla Scala è *Oberon* di Weber, anno 1989. Un grande, audace *bric-à-brac*.

MP Era tutto un gioco di inganni, di dimensioni in scala e prospettive, fino alla fine, quando scoprivisti di essere alla corte di Carlo Magno, ma poi non era vero perché in realtà eri in un circo. Ricordo che le prime suggestioni le abbiamo cercate nelle immagini delle Esposizioni Universali. Con Luca facevo molto lavoro di ricerca iconografica. Con internet oggi è più facile, allora molto meno.

SC Nel 1992 è la volta di *Damnation de Faust* di Hector Berlioz.

MP Anche in questo caso, uno spettacolo zeppo di

intuizioni. Penso alle parti danzate, per esempio: Luca non amava il balletto, spiazzando tutti le fa interpretare a bambini e bambine vestite come Cicciolina. Una fantasmagoria ribelle. Chi l'ha visto, ricorda ancora la strada di rose di Margherita ma soprattutto la vertigine della visione dall'alto. Lo spettatore vedeva quello che vedeva Faust dalla sua carrozza volante.

SC Quale è stata secondo lei la regia scaligera più felice di Ronconi?

MP *Don Carlo*, con le scene di Luciano Damiani, uno degli spettacoli più belli della storia del teatro dell'opera del mondo. Luca lo amava molto e amava molto Luciano. Due giganti con un'enorme stima l'uno dell'altro. Senza far torto a nessuno, credo sia stato il suo prediletto. Sono stati molto importanti anche gli altri, Gae, Mauro Pagano, Gianni Quaranta, Pier Luigi Pizzi, con cui c'era anche una grande amicizia. Con Damiani però l'intesa era speciale.

SC E tra quelle fatte con lei?

MP *Lodoiska* di Cherubini, spettacolo carissimo sia a me sia a Luca, che tornava a lavorare con Riccardo Muti

dopo tempo. Io me ne stavo lì, intimidita, buttata in mezzo ai due titani. Allestimento complicatissimo, nella scena finale il ponte si spezzava. Oggi una cosa così sarebbe impensabile. I tempi di produzione si sono ridotti, una volta si provava per più di un mese e provavano tutti, macchinisti e tecnici compresi.

SC Andrebbe ricordata anche *Tosca*, per cui le chiese quel gioco di false prospettive barocche.

MP All'inizio non capivo che cosa volesse, ho rifatto i disegni mille volte, ero disperata. Una sera mio marito (l'architetto Italo Rota, ndr) mi suggerisce di guardare un volume su padre Pozzo, maestro dell'illusionismo barocco e trattatista della prospettiva dipinta. Lo prendo, fotocopio le immagini, faccio un collage brutale, lo porto a Luca e lui: "Ci siamo". In realtà non c'eravamo per niente. Quando con i disegni vado ai laboratori, mi danno della pazza. "Come facciamo? È tutto sghembo, non starà mai in piedi". Fu il Capo costruttore a trovare la soluzione, realizzando la scenografia per pezzi che modificavano progressivamente la prospettiva.

SC Fu una *Tosca* contestata.

MP Erano tutti terrorizzati che Ronconi facesse chissà quali stranezze. Ricordo che un macchinista molto preoccupato mi chiese: "Ma al Te Deum l'incenso c'è, vero?". Ce n'era talmente tanto che la sera della prima, nel foyer degli artisti dove stavo, arrivò una nuvola da soffocare. Italo, che era in sala, disse che avevamo affumicato la platea. Aneddoti a parte, fu fischiata, è vero. Le ragioni forse vanno cercate tra una certa quota di melomani. Quando venne ripresa da Muti però fu un trionfo.

SC Ronconi amava la macchina scenica e le macchine teatrali, aggiornando l'utopia del gran teatro del mondo seicentesco. Penso all'isola di *Ariadne auf Naxos* di Strauss/Hofmannstahl, nel 2000.

MP Amava molto anche le opere con una drammaturgia forte, come in questo caso. Quando ci siamo incontrati la prima volta, aveva già in mente l'isola, ma l'indicazione che mi diede era vaga, un'isola mediterranea, tipo Skorpios, quella dove si erano sposati Jackie e Onassis. Anche qui ricerca iconografica matta, disperatissima e piuttosto fallimentare. Quando ci rivediamo, gli porto quel poco che avevo messo insieme. E lui: "Non importa, non ci servirà. Mi spiace averti fatto lavorare a vuoto, ma ricominciamo da qui". E mi allunga un libro, non ricordo cosa fosse, era un Adelphi con in copertina *L'isola dei morti*, il dipinto di Arnold Böcklin. In borsa avevo una cartolina con lo stesso quadro, presa a Berlino per lui. Dunque ci doveva essere l'isola, doveva girare, ma in modo impercettibile

e in maniera che il pubblico se ne accorgesse molto dopo, poco per volta e non nello stesso momento. Franco Malgrande, Direttore dell'allestimento scenico, fu bravissimo con i motori. Un incastro di prospettive rovesciate, una dentro l'altra, che non tutti gli spettatori vedevano nello stesso modo. Era l'utopia di Luca, gli interessava che ogni spettatore avesse una sua visione, costruendola nella propria testa. Non esiste lo spettacolo, diceva, esistono tanti spettacoli quante sono le persone in sala.

SC Quanto era a suo agio Ronconi alla Scala?

MP Credo sia il teatro dove amava di più fare l'opera. Stava in palcoscenico tutto il tempo, arrivava prima dei tecnici e se ne andava per ultimo. Era il suo giocattolo. Quando si provava all'Ansaldo, la mattina entrava dall'ingresso dei laboratori, li attraversava e controllava pezzo per pezzo la costruzione delle scenografie e questo gli ha conquistato fedeltà e amore del comparto tecnico. Questa passione per la macchina teatrale unita all'enorme competenza gli hanno consentito di osare. Chi ha portato per primo il video in Scala? Lui, con *Guglielmo Tell*. Le scene erano di Gianni Quaranta, per le riprese aveva chiamato un direttore della fotografia capace come Giuseppe Rotunno. Alla Scala faceva cose pazzesche, possibili solo qui, dove ci sono i macchinisti, i tecnici e i laboratori migliori del mondo.

SC È stata al fianco di Ronconi anche nella prosa.

Cosa cambiava nell'approccio rispetto all'opera?

MP Per quanto mi riguarda nulla, per le scenografie l'approccio era lo stesso. Cambiava invece il rapporto con gli interpreti. Sugli attori Luca aveva un potere assoluto, ai cantanti sapeva che cosa chiedere. Ad alcuni chiedeva parecchio, ma solo a coloro in grado di seguirlo, come Raina Kavaibanska. Come non ricordare *Il Caso Makropulos* a Torino, che fece contemporaneamente nelle due versioni, quella in prosa di Karel Čapek e quella in musica di Leoš Janáček: al Carignano Mariangela Melato, al Regio la Kavaibanska. I suoi nemici dicevano che andava contro la musica. Non è vero, la amava e la conosceva bene. Poi, certo, nella prosa poteva osare di più. Con lo spazio, che faceva esplodere fuori dal perimetro del palcoscenico, e con il tempo, che dilatava in spettacoli monstre. Basta pensare agli *Ultimi giorni dell'umanità*.

SC Se dovesse spiegare il genio di Ronconi a un alieno appena precipitato sulla Terra?

MP Gli mostrerei il quadro di Bruegel il Vecchio, *La torre di Babele*. Ronconi è quella cosa lì. Un grande pittore rinascimentale che ti racconta la storia dell'umanità attraverso spettacoli in cui c'è tutto, l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande.

Luciano Pavarotti e Luca Ronconi durante  
le prove di *Aida*, 1985

фотография от Лелли и Масотти



# INTERPRETI

# VIRTUOSISMI E NECESSITÀ

di Alberto Bentoglio

**Raina Kabaivanska, Cecilia Gasdia e Juan Diego Flórez raccontano come Luca Ronconi considerasse le prove con gli interpreti una pratica condivisa, con risultati spesso arditi ma senza forzature, in un dialogo continuo fra musica e teatro**

Nelle *Brevissime annotazioni sul teatro musicale* contenute nella recente *Autobiografia* a cura di Giovanni Agosti, Ronconi chiarisce la propria posizione sul lavoro che il regista deve impostare con i cantanti: “L’errore più grave che un regista lirico può fare è pretendere che i cantanti diventino imitazione degli attori, perché spesso i cantanti, per cercare di essere bravi come attori, cantano mediocrementemente. Per quello che mi riguarda, non sono mai voluto arrivare a questo punto di rottura: anzi, penso che l’aura di un cantante sia importante per la costruzione di un personaggio musicale, nel quale la convenzionalità del protagonista e il suo modo di essere in scena sono elementi funzionali, e non negativi, alla riuscita dello spettacolo”. Da questa riflessione discende un principio operativo netto: non cercare di trasformare il cantante in attore teatrale, ma valorizzare ciò che lo identifica – fisicità, timbro vocale, tecnica, stile e convenzioni di mestiere – come componenti attive del disegno registico.

In tale direzione, Ronconi prevede un lavoro minuzioso sugli interpreti: a ciascuno egli richiede di far emergere il proprio ruolo nel contesto specifico della

messinscena, così che il personaggio non risulti convenzionale o generico, ma sia funzione dello spazio e delle relazioni che si creano sulla scena. I gesti “ereditati” sono sottoposti a verifica e quando affiora “la routine” il lavoro consiste nel tornare alla sorgente: si riparte dal senso del personaggio, non dalla tradizione di rappresentazione a esso correlata. Alle prove Ronconi alterna momenti collettivi a sedute individuali: obiettivo è costruire una “partitura fisica” che tenga conto delle necessità musicali e delle difficoltà concrete che il cantante si trova ad affrontare. Il regista non forza oltre i limiti né chiede esercizi di bravura estranei alla natura dell’interprete: suggerisce, indica, propone alternative. In questo orizzonte lo spazio scenico non è mai cornice accessoria, ma un dispositivo che colloca il cantante nel posto giusto della vicenda, costringendolo alla precisione e offrendo traiettorie e soste che danno misura al personaggio. Talvolta questa funzionalità è scomoda, perfino rischiosa (piani inclinati, camminamenti stretti, prossimità al pubblico, equilibri instabili), ma proprio la “scomodità” si rivela decisiva: accende l’attenzione, ordina l’azione, affina l’ascolto.

FOTOGRAFIA DI AMARÉ BUCIARÉ



Juan Diego Flórez, *La donna del lago*, direzione di Daniele Gatti, scene di Margherita Palli, costumi di Carlo Diappi, Rossini Opera Festival di Pesaro, 2001. Per gentile concessione del Rossini Opera Festival



FOTOGRAFIA DI AMATI BACCHARDI (2)

Cecilia Gasdia, *Il viaggio a Reims*, direzione di Claudio Abbado, scene e costumi di Gae Aulenti, Rossini Opera Festival di Pesaro, 1992. Per gentile concessione del Rossini Opera Festival

A questo si aggiunge un tratto pedagogico che molti cantanti ricordano: Ronconi non impartisce ricette, costruisce una pratica condivisa, incoraggiando l'autonomia, spingendo a studiare i rapporti tra parola e gesto scenico, a verificare come un movimento possa modificare il senso di una frase. Il lessico di prova è fatto più di inviti che di ordini, per far sentire all'interprete che la soluzione è sua e dunque difendibile in scena. Da qui anche l'attenzione alla salute vocale e al risparmio delle energie: un gesto inutile pesa quanto una nota forzata. Ne risulta un interprete più responsabile, capace di portare in scena un personaggio che non vive fuori dallo spettacolo, ma che dello spettacolo è funzione e misura. Per Ronconi non esiste un unico modo di fare regia: ogni titolo, ogni contesto, ogni compagnia impone strategie diverse. Per conseguenza ogni relazione con i cantanti è unica e irripetibile. Il filo che tiene insieme questi percorsi è la fiducia nella loro intelligenza: considerarli artisti sensibili, non meri esecutori, chiedere non solo ciò che sanno dare, ma ciò che possono ancora scoprire. Fra i moltissimi cantanti con cui Ronconi ha collaborato, incontriamo tre grandi artisti che non hanno bisogno di presentazioni: Raina Kabaivanska, Cecilia

Gasdia e Juan Diego Flórez. Tre voci-simbolo, tre carriere esemplari, che qui ricordano il lavoro condiviso con il regista. L'incontro di Raina Kabaivanska con Ronconi avviene in occasione dell'allestimento di *Capriccio* di Richard Strauss (Bologna, 1987). Il regista la guida con precisione e discrezione, costruendo comportamenti scenici concreti più che effetti: "Vieni qui fuori, possiamo fare la tua entrata dalla strada". E quella scena di *Capriccio* comincia davvero fuori dal teatro: Kabaivanska entra dal portone di carico, attraversa il corridoio di servizio, sbuca dal fondo del palcoscenico con la luce che la segue e, senza fermate "di posa", raggiunge l'arpa collocata in scena. "Entravo dove arrivano i camion e salivo sul palcoscenico fino all'arpa. Non era un effetto, era una scelta di verità scenica". Una vera entrata che salda il tempo reale con quello teatrale. Il clima delle prove è quello di una pratica condivisa: "Luca passava molte ore in teatro, anche di notte, respiravamo teatro insieme". E il metodo resta dialogico, non autoritario: "Gli dissi: 'Luca, dimmi cosa devo fare'. Mi guardò: 'Hai fatto tutto bene'". Con *Il caso Makropulos* di Leoš Janáček (Torino, 1993) la sfida raddoppia: il progetto di Ronconi prevede nello stesso periodo la partitura di



Janáček con Kabaivanska e la pièce in prosa di Karel Čapek con Mariangela Melato. La chiave del personaggio è chiarissima alla cantante: "La protagonista ha 337 anni. Ronconi mi fa capire subito chi è Emilia Marty e mi chiede di percorrere una passerella precaria, in bilico sul vuoto, un mondo irrealista pronto a crollare". Lo spazio non serve a stupire, ma a misurare l'azione: "Scendevo da una discesa pericolosa, attaccata con una cintura a un palo a un'altezza vertiginosa: non era un virtuosismo, tutto era necessario allo spettacolo". Così l'invecchiamento finale della protagonista non è un semplice trucco teatrale, bensì l'esito visibile di un percorso costruito sul palco, minuto per minuto, insieme al regista. In *The Turn of the Screw* di Benjamin Britten (Torino, 1995) la consegna diventa "ascoltare il non detto". "Sul palcoscenico Luca ricreava il passato, come fantasmi che mi davano la mano": poche azioni necessarie, legate alla parola e allo sguardo, e uno spazio ravvicinato – attraversamenti stretti, piani lievi, prossimità al pubblico – che aumenta la concentrazione e rende più leggibile ogni inflessione. Anche qui Kabaivanska offre una prova straordinaria: nessun psicologismo di maniera, ma chiarezza e controllo; ogni gesto è studiato e nasce

dal canto che prende corpo in scena. Per Cecilia Gasdia, Luca Ronconi è un punto di riferimento: "Con lui ho fatto tre opere, tre esperienze diverse e indimenticabili. Era un grande maestro, un sommo uomo di teatro. Ti seguiva su tutto: ma le sue erano sempre indicazioni suggerite, mai imposte". In *Moïse et Pharaon* (Parigi, 1983) il regista le costruisce un'Anai che nasce dall'interno del grande quadro corale: niente forzature per "bucare" la scena, ma una presenza che si accende con gesti sobri e postura raccolta, perché "l'emozione si sviluppa e cresce attraverso il corpo". Il ricordo più vivo è *Il viaggio a Reims* (Pesaro, 1984; riallestito alla Scala nel 1985 e successivamente in molti teatri del mondo). "Dopo le prove musicali, Ronconi ci incontra uno alla volta e spiega a ciascuno la visione del proprio personaggio. La mia Corinna è una grande poetessa-improvvisatrice: 'Sei tu la più importante della vicenda, ma non devi crederci tale; devi restare sempre autoironica'. Anche l'oggetto scenico diventa comportamento: "Sulla testa avrai una piccola cetra: non per far ridere, ma per spiegare senza ostentare, per dire chi sei senza dichiararlo". Il personaggio di Corinna richiede pose plastiche classiche e movimenti misurati, anche quando lo spettacolo si



FOTOGRAFIA DI LORENZO CAPPELLINI

Raina Kabaivanska, *Capriccio*, direzione di Ralf Weikert, scene di Margherita Palli, costumi di Carlo Diappi, Teatro Comunale di Bologna, 1987  
Per gentile concessione del Teatro Comunale di Bologna

## “Sul palcoscenico Luca ricreava il passato, come fantasmi che mi davano la mano”

svolge sulla passerella che circonda l'orchestra avvicinando platea e palcoscenico; “Ronconi ci seguiva sempre, anche nelle riprese in Giappone, a Ferrara, a Vienna”. Con il tempo, racconta Gasdia, “noi cantanti ci lasciavamo andare al gioco scenico”; alla prima di Tokyo, la sua presenza alle prove rimise tutto in ordine: “Dovete tornare al 1984: quello è lo spettacolo”. È un metodo di sorveglianza affettuosa: riportare il gesto alla sua necessità, evitare il compiacimento, custodire lo spirito originario. Il terzo ricordo è legato a *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi (Firenze, 1998), dove il regista chiede “una recitazione antimelodrammatica. Euridice dev'essere candore senza sentimentalismo: nitore della parola, micro-gesti che non illustrano ma pensano la musica, gesti determinati dal respiro”. Gasdia riassume: “Un uomo straordinario, con un modo intellettuale di fare regia, nato da un lavoro continuo: ti accompagna, ti responsabilizza, e alla fine il canto diventa teatro”.

Per Juan Diego Flórez l'incontro con Luca Ronconi è “fondamentale” e si concretizza in quattro produzioni rossiniane, che hanno segnato tappe importanti della sua eccezionale carriera. Del regista lo colpiscono la semplicità, l'anticonformismo e la capacità di “innovare sempre”, oltre al modo di dirigere “con una voce un po' velata e gentile”. Un artista “geniale”, dalla “visione teatrale completa, mai banale”. Nella *Cenerentola* (Pesaro, 1998) Ronconi adotta una lettura

non fiabesca: la casa di Don Magnifico è una “montagna di mobili” su cui bisogna letteralmente imparare i percorsi “per non inciampare e cadere”. Il principe non ha l'ingenuità di rito: “non voleva il solito principe da fiaba”, ma un Ramiro “vero, con dubbi e fragilità”. La regia è “elegante, stilizzata, curata in ogni gesto, in ogni sguardo”. “È stata la migliore *Cenerentola* che io abbia mai fatto” – ricorda Flórez – “lui si divertiva a vedermi recitare, sorrideva e mi dava consigli”. Nella ripresa del *Viaggio a Reims* (Pesaro, 1999) Flórez entra in una produzione già diventata leggenda. “Il conte di Libenskof, il mio personaggio, è energia, gelosia, passione ed è molto difficile da cantare: non ho mai visto una produzione così riuscita del *Viaggio a Reims*. L'ho cantata anche a Bologna. Piaceva moltissimo!”. Nella *Donna del lago* (Pesaro, 2001) Ronconi “crea un mondo sospeso, quasi onirico”, ma dentro la fiaba lavora su un arco concreto: “Giacomo V è l'unico personaggio che cambia davvero: da re travestito e curioso a uomo consapevole e clemente. Mi guidava passo dopo passo in questo percorso interiore”. Il risultato è “un personaggio pieno di verità dentro un mondo di leggenda”. Nel *Barbiere di Siviglia* (Pesaro, 2005) Ronconi costruisce uno spettacolo “aereo, surreale, una commedia dell'assurdo in cui anche la scena reagiva ai travestimenti del Conte: non era un semplice sfondo, ma un personaggio a sé. Divertente e insieme esigentissimo”. Tempi comici millimetrici, elasticità fisica, cura del dettaglio “senza tradire il belcanto e senza travolgere chi canta”. Le testimonianze di questi tre grandissimi artisti ci restituiscono alcuni momenti significativi del metodo di lavoro di Luca Ronconi con i cantanti: prove come ricerca condivisa, spazio scenico al servizio dell'interprete e della musica, una verità del gesto mai banale, sempre strettamente collegata allo specifico progetto registico. E ci confermano come la lezione di Ronconi sia ancora efficace e attuale.

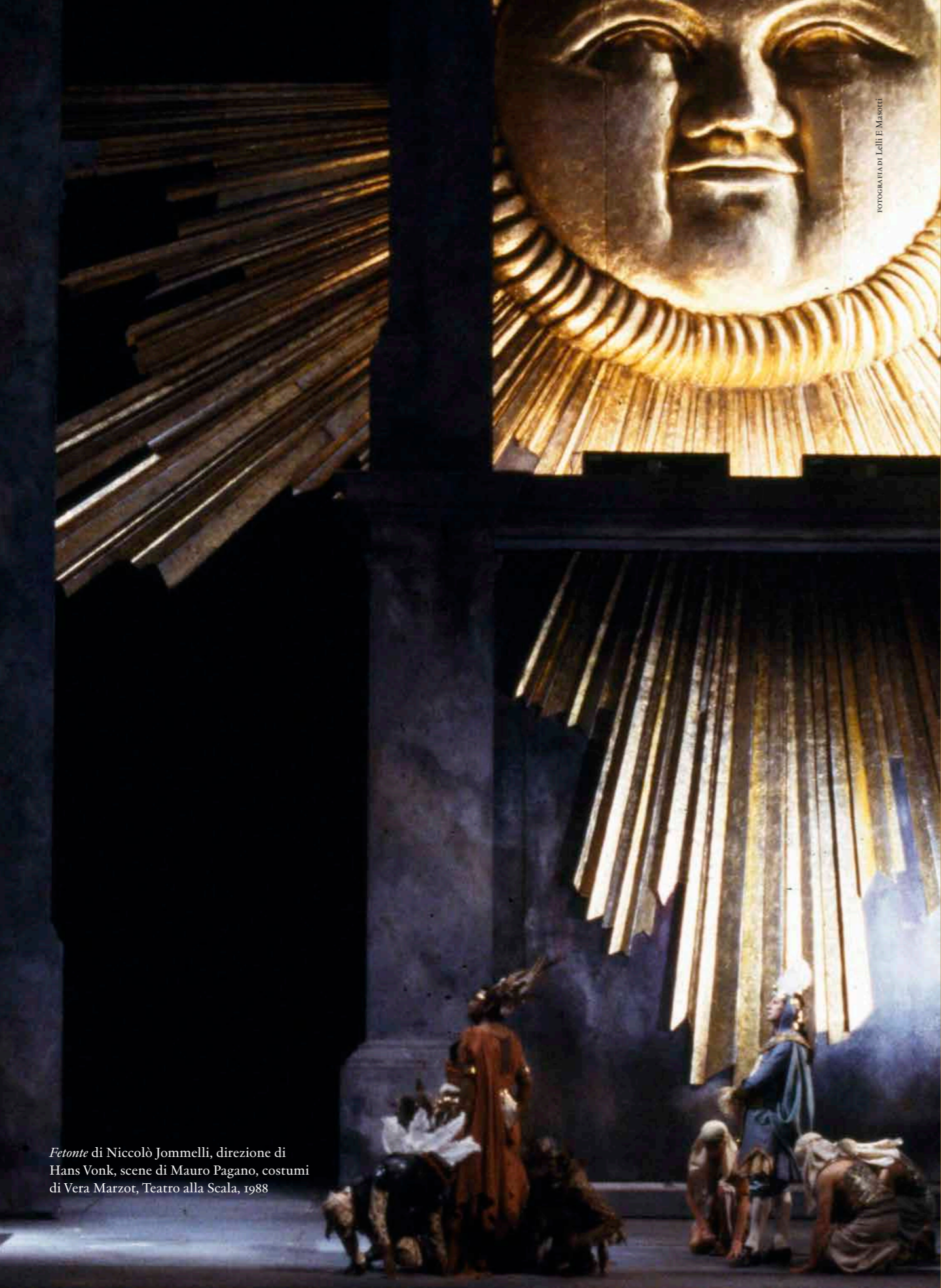


foto: G. Lelli / F. Masotti

*Fetonte* di Niccolò Jommelli, direzione di Hans Vonk, scene di Mauro Pagano, costumi di Vera Marzot, Teatro alla Scala, 1988

# SPECTACOLI

Richard Wagner

# DIE WALKÜRE

Teatro alla Scala  
1974

di Carlo Fontana

LA SCALA



## “Fu battaglia grande quella sera alla Scala”

dal lampo di un'idea “spiazzante” che mi rafforzò nella convinzione che Strehler e Luca sono stati i più grandi registi (con Peter Brook) della seconda metà del secolo scorso. Finalmente giunse il momento di lavorare con lui, una volta compiuta la scelta di vita di passare all'organizzazione teatrale. Siamo nel tardo autunno del 1977. La stagione del Bicentenario della Scala. Per una seria indisposizione del Sovrintendente Carlo Maria Badini, quale suo giovane assistente mi trovo a occuparmi dello spettacolo inaugurale, *Don Carlo*, diretto da Claudio Abbado, spettacolo memorabile che certo sconcertò il pubblico, ma che resta, a mio giudizio, uno degli esiti più alti del nostro regista.

Il rapporto personale venne facile: gli artisti sentono quando l'organizzatore “sposa la causa” e si identifica completamente nel lavoro dell'artista. Da quel momento nacque una collaborazione che diede vita, sia al Teatro Comunale di Bologna sia alla Scala, a spettacoli tra i più significativi del teatro musicale. Non fu certo un caso che nella sala del Bibiena videro la luce *I vespri siciliani* (1986) e *Capriccio* (1987), che ancora oggi sono ricordati con entusiasmo e molta nostalgia dal pubblico bolognese, che ritiene la seconda metà degli Anni Ottanta l'età dell'oro del Comunale. Infatti, come si può dimenticare l'allestimento meta-teatrale di *Capriccio*, con quella luce malinconica, evocatrice di un Settecento più alla *Barry Lindon* che non quello manierato e un po' lezioso della *Comédie-Française*? È un Settecento dal sapore acre, geniale cornice di Margherita Palli, nella quale si consuma la raffinatissima “conversazione musicale” di Richard Strauss. Ampie specchiere un po' sinistre che comunicano un senso di vuoto, proprio dei personaggi che si consumano in una discussione accademica (“Prima la musica o prima le parole?”) che resta senza risposta. Una disquisizione colta che finisce con il nutrirsi solo di se stessa nel riflesso di una metaforica distesa di specchi. Una serata emozionante con il debutto straussiano di Raina Kabaivanska, quanto mai congeniale al personaggio della Contessa.

Poi la Scala degli Anni Novanta e dell'inizio del III millennio. Nei miei 15 anni di sovrintendenza scaligera, ben nove sono state le produzioni affidate a Ronconi: *Lodoïska*, *Oberon*, *Elektra*, *La damnation de Faust*, *Les Troyens*, *Tosca*, *Ariadne auf Naxos*, *Moïse et Pharaon*, *Europa riconosciuta*, inaugurazione della Scala dopo la ristrutturazione, a quattro mani con Pier Luigi Pizzi, altra irrinunciabile presenza di quegli anni fortunati. Tutti spettacoli assolutamente innovativi, dal segno forte, rivissuti attraverso un approccio non convenzionale ma sempre drammaturgicamente coerente: basti pensare alla “macelleria” di *Elektra* o alla chiesa di *Tosca*, sconquassata da una prospettiva verso l'alto, emblematico luogo di fede e di sopraffazione, in perfetta sintonia con l'opera animata da un evidente spirito anticlericale. A quale di questi spettacoli sono più legato? A questa

Con il passare degli anni, la memoria si cristallizza in immagini che sono tanto più autentiche, “vere”, quanto più forte è il vissuto di quella lontana esperienza. Lo spettacolo teatrale non sfugge a questa regola, al contrario la amplifica rendendola unica e irripetibile. Frequentavo ancora con scarsa fortuna il liceo classico – altri erano i miei interessi – quando, spinto da quella curiosità intellettuale che mi ha sempre contraddistinto, mi avventurai al Teatro Odeon per fare la conoscenza con un regista ritenuto innovativo, controcorrente: Luca Ronconi, che per il suo debutto milanese aveva scelto uno dei testi più misteriosi e “stratificati” del Teatro Elisabettiano, *I lunatici*, attribuito a Thomas Middleton. Lo sconcerto iniziale di fronte a una regia che faceva della fusione tra irrazionale e grottesco, “saggezza e follia”, la sua chiave interpretativa, si trasformò ben presto in amore a prima vista, accompagnandomi alla scoperta che il “teatro della ragione”, del quale ci eravamo nutriti sin dagli albori della nostra passione teatrale, non era affatto esaustivo nella comprensione di una realtà ben più complessa e articolata di quella che si voleva leggibile con il solo strumento della razionalità. Da quel momento non ho più mancato a uno spettacolo di Ronconi, più o meno riuscito, ma sempre attraversato

FOTOGRAFIA DI EDO PICCAGLIANI



Ingrid Bjoner, Donald McIntyre, direzione di Wolfgang Sawallisch, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, Teatro alla Scala, 1974

domanda del tutto legittima, non voglio trovare risposta. Un organizzatore teatrale che ama e si riconosce nelle sue scelte trova in qualsiasi sua produzione elementi positivi che giustificano la preferenza, e allora viene subito da dire: tutti, ben sapendo che non è vero. Preferisco perciò “tornare al futuro” e proiettarmi con la macchina del tempo al marzo 1974, quando esercitavo la critica teatrale dell'Avanti!. “Prima” di *Walküre* e prima Giornata del *Ring* Ronconi-Pizzi. Fu battaglia grande quella sera alla Scala. Tutto il teatro dalla platea alle gallerie urlava dividendosi tra esagitati detrattori e sostenitori della legittimità dell'interpretazione, altrettanto esagitati. Una tipica gazzarra scaligera alla quale, smesso l'abito paludato del critico, partecipai anch'io, con una indignazione un po' sopra le righe nei confronti di quella parte di pubblico che si rifiutava di capire la portata “storica” dell'operazione. Attenzione alla data. Siamo nel marzo 1974 e lo “scandaloso *Ring* del centenario di Boulez-Chéreau del 1976 era ancora di là da venire. Insomma, i più la pensavano come il Prof. Sawallisch, che non gradiva questa messinscena in chiave sociologica, senza elmi, corazze e pellicce. E infatti nessuno si stupì quando abbandonò la direzione delle altre Giornate, successivamente completate

a Firenze. Ma insomma, cosa c'era di così urticante da offendere i tradizionalisti benpensanti? Il mito dei Nibelunghi utilizzato da una borghesia nostalgica delle glorie del “cancelliere di ferro” e della guerra franco-prussiana, che si sforza di trovare una giustificazione culturale al consolidamento e allo sviluppo di un grande impero economico. Poetica e illuminante la scena finale: Brünnhilde placidamente addormentata al fioco lume di una lampada *fin de siècle*, sembra voler dire che le vicende di Siegmund e Sieglinde, gli scudi lucenti e bruniti, Notung, sono state solo innocenti evasioni dal grigiore domestico. Purtroppo la sobria atmosfera nasconde istinti non certo mansueti. Non stupisce che l'orrendo baffetto sia dietro l'angolo. Fu quello a mio giudizio uno degli spettacoli più incisivi degli anni Settanta, spigoloso e rigoroso, un teatro vitale che divideva il pubblico, stimolandolo a una comprensione non superficiale della favola. È stato questo il mio impatto decisivo con il Ronconi più amato: intellettuale, artista, mai sazio di indagare, di tradurre in immagini sceniche che riuscivano ad andare oltre l'invenzione della pagina scritta.



FOTOGRAFIA DI ENZO PICCAGLIANI

Nicolaj Ghiaurov

Giuseppe Verdi

# DON CARLO

Teatro alla Scala  
1977

di Elena Ghiaurov

SPECIALE RONCONI

**“Ronconi in un modo  
o in un altro i ‘sorci verdi’  
te li faceva vedere!”**

Luca Ronconi e mio padre, Nicolai Ghiaurov, si sono incontrati al Teatro alla Scala in occasione di tre allestimenti storici: *Don Carlo*, *Ernani* e *Aida*. Ma per me – e credo anche per lui – quello indimenticabile è stato senza alcun dubbio il primo.

Chi ha lavorato con Ronconi sa di aver avuto a che fare con un uomo assolutamente fuori dal comune, uno straordinario uomo di teatro, visionario e innovativo, un grandissimo regista e altrettanto grande Maestro. Ma sa anche che era uno che ti chiedeva l'impossibile, che ti metteva a nudo di fronte ai tuoi limiti, esigente come pochi, capace di metterti a durissima prova. Insomma, sa che Ronconi in un modo o in un altro i “sorci verdi” te li faceva vedere! E ovviamente così è stato anche per mio padre.

Ricordo che la grande scena di Filippo II lo terrorizzava a morte. Prima di attaccare “Ella giammai m'amò” si schiariva la voce mille volte, non era a suo agio, lo si vedeva, era teso, nervoso... insomma aveva paura. Era strano vederlo così, ma si capiva che c'era decisamente qualcosa che non andava. Ricordo che il sipario si apriva su un palcoscenico completamente vuoto. Vuoto e buio. Uno spazio denudato da qualsiasi cosa, scarno e desolato. In scena c'erano solo mio padre e un candelabro. Nient'altro.

E questa era una condizione che evidentemente lo destabilizzava parecchio: a casa si lamentava, diceva che non sapeva come fare, che con quel buio non vedeva niente, che non ci si poteva appoggiare a nulla, neanche a una sedia, che si sentiva come se fosse nudo (“in

mutande” per l'esattezza) e che con quel buio non vedeva neanche il direttore d'orchestra (questa inventata di sana pianta secondo me).

Ma tant'è, l'idea di Ronconi era quella. E sinceramente a tutti era sembrata geniale! Cosa che in cuor suo doveva sapere anche lui, perché proprio l'intuizione di uno spazio vuoto e desolato che mostrava la profonda solitudine di un re tradito e incompreso aveva spinto mio padre a un'interpretazione più intima e profonda, più dolorosa e struggente, senza appigli e senza orpelli, come fosse inghiottito dal suo abisso interiore. E fu davvero molto emozionante.

Posso dire di aver assistito in quell'occasione al punto d'incontro tra due artisti che si erano capiti a fondo e che si erano completati a vicenda. E posso anche affermare che quel *Don Carlo* fu memorabile. Da Ronconi mio padre diceva di aver imparato molto. Spiegava che lo aveva illuminato dal di dentro e che in quella scena buia e vuota era come se gli avesse puntato una torcia al cuore. Strana esecuzione, avevo pensato allora. Ma oggi quell'immagine la trovo bellissima, e la conservo gelosamente.

FOTOGRAFIA DI EDO PICCAGLIANI



Nicolai Ghiaurov, Piero Cappuccilli, direzione di Claudio Abbado, scene e costumi di Luciano Damiani, Teatro alla Scala, 1977

Giuseppe Verdi

# IL TROVATORE

Teatro Comunale di Firenze  
1977

di Jacopo Pellegrini

LA SCALA

FOTOGRAFIA DI ROBERTO MARCHIONI



**“Sulla scena, anziché le cose, si vedono le loro immagini, le loro ombre”**

Che nel teatro di parola Luca Ronconi seguisse un criterio e adottasse un metodo strutturalistico lo ripetono gli esegeti fededegni, da Franco Quadri a Claudio Longhi. E la prossimità dei due all'oggetto di studio – in veste di consiglieri quello, di assistente alla regia questo – avvalorava in via definitiva l'osservazione. Ma in presenza di un testo musicale in sé non manipolabile, smontabile, scomponibile (anzi, il contrario: non pochi dei primi spettacoli operistici con Ronconi regista si accompagnavano a esecuzioni complete, filologicamente fondate), è possibile applicare lo stesso sistema? Togliamo a esempio – uno dei molti possibili – *Il trovatore* che il 18 dicembre 1977 inaugurava la stagione lirica invernale del Teatro Comunale di Firenze, a soli undici giorni dall'altro titolo “ispanico” di Verdi, *Don Carlo*, con cui si era aperta la stagione del bicentenario presso il Teatro alla Scala. Qui, al podio, Claudio Abbado, là Riccardo Muti: la rivalità montante tra i due si nutrivano anche di messinscena provocatorie, e Ronconi, artefice di entrambe, assicurava lo scandalo, fomentava discussioni nella critica e nel pubblico: non per nulla, ambo le produzioni trovarono la via della trasmissione televisiva, propaganda *at his best*.

Nel capoluogo toscano Muti azzardò un *Trovatore* “diverso”: integralità e letteralità, niente acuti di tradizione (i do, più o meno tali, della “Pira”), clima meno ferrigno del solito, dinamica e agogica, nelle voci e in orchestra, inclini a sfumature e gradazioni. Ronconi assecondò la scelta direttoriale optando per un processo di riduzione all'essenziale: “*Il trovatore* dev'essere letto come un'opera misteriosa [...] può essere compresa solo se la si vede [...] nella chiave dei concetti [...] soluzioni non descrittive, ambienti come indicazioni: un impianto pressoché fisso, con pochi elementi variabili; fondali che alludono a cielo, notte, fuoco, cenere, con la presenza più evidente del fuoco e un successivo prevalere della cenere [nel quadro finale]; un giaciglio. Sulla scena, anziché le cose, si vedono le loro immagini, le loro ombre”. Affastellatore di oggetti di scena, nella fattispecie Ronconi opta invece per un non luogo geografico e fisico e vi dispone solo pochi, sparsi “segnali”. La fantasia di Pizzi (scenografo e costumista), adeguatamente pungolata,

predispone tre boccascena con i pilastri in stile classico-rinascimentale e l'architrave arieggiante una passerella teatrale. Costruzioni geometriche e stilizzate, “strutture” appunto, ai critici parvero “sorta di porticato mantegnesco”, “scheletri di archi di trionfo”, “stipiti di porte per giganti” (resoconti che a noi, oggi, evocano *Le città invisibili*, il libro “strutturalista” di Calvino uscito nel 1972). Di quadro in quadro, i boccascena sono collocati e orientati “nelle combinazioni più diverse, ora a croce, ora di lato, ora rivolti al pubblico” (il che comportava cambi di scena prolungati); spesso, non sempre, tra i pilastri compare un velario trasparente destinato anche alla proiezione, durante le parentesi introspettive delle arie, di immagini allegoriche (torri, cipressi – un *topos* figurativo ronconiano sin dall'*Orfeo ed Euridice* di Gluck al Maggio Musicale Fiorentino 1976); per fondale, una parete metallica su cui si riverberano luci e ombre; al centro del palcoscenico, in posizione avanzata, il summenzionato giaciglio, che nella sua forma di parallelepipedo bianco assomiglia piuttosto a una tomba. Quasi ovunque, in un'atmosfera notturna preponderante, il fuoco, sotto forma ora di lumini, ora di falò, ora di ceri o candele; e là ove manca (parte terza, quadro primo, coro “Or co' dadi ma fra poco”), lo surrogano due teli rosso fiamma, spie di guerra sangue distruzione morte. “Ma in fine nella vita tutto è morte!”, scrisse Verdi a Clara Maffei a proposito del *Trovatore* appena rappresentato a Roma (19 gennaio 1853): e non solo quest'allestimento, ma l'intera attività teatrale di Ronconi può essere letta come un corollario a tale proclama veridico.

Il vestiario riconfigura il Medioevo convenzionale dei figurini teatrali ottocenteschi attraverso una semplificazione di linee e colori (prevala la monocromia) non estranea a prese di distanza critica, a effetti di estraniamento: in Leonora le vaghe allusioni alla moda medio-ottocentesca, quella celebrata da Piero Tosi oltre vent'anni prima in Alida Valli-Livia Serpieri; gli zingari bianchi vestiti; l'alta parrucca a boccoli per un'Azucena più fresca del consueto (“è ancora una donna giovane e bella”, insisterà il regista in occasione del suo secondo, differente *Trovatore*, Monaco di Baviera 1992). Infine, l'identità d'abbigliamento per i due fratelli ignari di esserlo, ma giustamente presentati l'uno come il doppio dell'altro (Bernardo Bertolucci, tra gli spettatori del *Trovatore* fiorentino, si approprierà dell'idea per una scena del film *La luna*, 1979): “Il momento centrale dell'opera – sottolinea Ronconi – è quello folgorante che muove il terzetto del primo atto: Leonora nel buio scambia per Manrico il Conte di Luna. Scambio e dubbio di identità: un motivo autenticamente romantico”. Di regia intesa come recitazione, solo tracce sparse (i giorni di prova furono pochi e poi erano ancora tempi di cantanti poco o punto attori, e in mancanza di disponibilità o talento Ronconi non tentava neppure di involgarli), alcune tuttavia di singolare evidenza espressiva.

FOTOGRAFIA DI ROBERTO MARCHIONI



Direzione di Riccardo Muti, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, Teatro Comunale di Firenze, 1977. Per gentile concessione della Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

Si pensi alla sonnolenza diffusa negli accampamenti (quadri primo e quinto) o al materializzarsi improvviso dei personaggi, creature fantasmatiche e fantastiche, dal buio d'una notte romantica (memoria del *Simon Boccanegra* di Strehler?). Scatenò l'ira di Rodolfo Celletti il fatto che Gilda Cruz-Romo (Leonora), durante il ritornello orchestrale tra le due esposizioni della cabaletta “Di tale amor che dirsi”, volgesse le spalle al pubblico e si rifugiasse nell'oscurità, presso uno dei boccascena: azione per nulla ingenua invece, in sintonia anzi con la struttura musicale, non a caso copiata da innumerevoli registi. Anche nella gestualità si riconosce una tendenza deflazionistica: ridurre numero e ampiezza degli sbracciamenti garantisce evidenza a quelli salvaguardati, specie nel caso di Azucena, che, disperata, leva in alto gli arti superiori. Questi scatti Fiorenza Cossotto li aveva appresi oltre un decennio prima da Giorgio De Lullo alla Scala, ma con Ronconi mutano di segno, non più segnali realistici bensì sintomi di follia melodrammatica: “Il romanticismo del *Trovatore* risiede nell'esistenza di una forza misteriosa che muove i personaggi” e che “essi stessi non possono dominare”, il fato infine. Nel dare rilievo centrale al *termine* (in senso strutturalista) “fuoco”, Ronconi non si è basato soltanto su

libretto e musica, ma si è anche appoggiato a una tradizione critica illustre, quella, italianissima, che da Bruno Barilli giunge a Gabriele Baldini e Fedele d'Amico, passando per Riccardo Bacchelli, Massimo Bontempelli, Eugenio Montale. Per costoro *Il trovatore* è l'incarnazione suprema dell'“orrido [in senso antifrastico] repertorio operistico” (Montale), di un'arte ingenua popolare romantica, e nondimeno, stando almeno a Barilli e Baldini, coerente e rigorosa come poche altre. Gli strumenti per leggere *Il trovatore* secondo i dettami dello strutturalismo Ronconi non ebbe bisogno di andarseli a cercare in Saussure, Barthes o Lévi-Strauss, li rinvenne già bell'e pronti, benché inconsapevoli di essere tali, nel recente, per allora, *Abitare la battaglia* (1970). Brevi estratti dal libro di Baldini forniranno una conclusione adeguata: “L'elemento risolutore della vicenda [musicale sta] proprio nel guizzare serpentino della fiamma [...]. Ma tale vicenda [...] impegna tutta la struttura [...] con un sorvegliatissimo intento da architettura. La struttura quadripartita [...] viene come sottolineata e decantata dalla divisione in due metà di ognuna delle quattro parti [...]. Ai calcoli della struttura presa nel suo insieme [...] corrispondono poi dei calcoli precisi nei vari pezzi, di cui quella si serve per darsi e sublimarsi”.



fotografia di Lelli e Masotti

Luigi Rossi

# L'ORFEO

Teatro alla Scala  
1985

di Cesare Mazzonis

SPECIALE RONCONI

**“Penso che il mito di colui che tenta il recupero di un essere amato toccasse emotivamente Luca”**

Difficile, molto difficile privilegiare un singolo spettacolo tra i molti, alla Scala e al Maggio Musicale Fiorentino, che mi tornano in mente. Ritengo di essere stato il direttore artistico che più ha collaborato con Luca Ronconi nel campo – ma non solo – dell’opera.

Un gruppetto, ce n’è, che costituisce qualcosa che mi si è, come dirlo, innestato dentro, e che malgrado la pervicacia con cui le tarme degli anni rosicchiano il ricordo, paiono inamovibili.

È così che continuo a “vedere” la scena in verticale (lo spazio giocato) nello *Zar Saltan* di Rimskij-Korsakov, le ascesi celesti e il capitombolo finale nel *Fetonte* di Jommelli, il tempo giocato (come già nell’*Orlando furioso*) nelle contemporaneità del *Viaggio a Reims* di Rossini, la platea allagata (ma quello fu a Firenze, per l’*Orfeo* di Monteverdi) e convertita nella palude dello Stige con al centro il lettone contadino che sostiene Euridice defunta, il tumultuoso svuotarsi della scena quando avrà fine l’orgia di sirene, cavalieri, pirati, elfi nell’*Oberon* di Weber, la ramanzina didattica (“Questo è il fin di chi il mal fa”) propinata alla figliolanza di Masetto e Zerlina (ma qui siamo a Salisburgo per il *Don Giovanni*). Scelgo dunque, in totale perplessità, *Orfeo* di Luigi Rossi (mai rappresentato dai tempi del Cardinal Mazzarino, commissionante) spinto probabilmente dalla caterva delle emozioni provate. Per inciso, penso che il mito di colui che tenta il recupero di un essere amato toccasse emotivamente Luca (ma ne ha toccate di popolazioni, basti scorrere gli Orfei dei nativi americani!),

che affrontò quello di Gluck, di Monteverdi e appunto di Rossi... Quanto non incluse in quello spettacolo! Il corteo degli dèi alle nozze di Orfeo ed Euridice (Apollo con un parasole giallo); la zuffa di Venere (armata di specchio) e Giunone (che brandiva un ventaglio di piume di pavone) che se le suonavano sul bordo di una cupola seminterrata (dal cielo intanto scendeva Cupido); la chiusura del primo atto, con il funerale di Euridice nel gusto di Poussin; quella dell’ultimo, con i tre amorini che depongono la cetra fuori sipario, a segno e ricordo... Una delle scene convogliava tutti gli affastellamenti di cui fu capace il barocco: un lettone di paglia contadina, sopra giacente Venere e ai piedi piagnucolante Euristeo, e i tre amorini accanto a lei, poi un lussuoso specchio veneziano inclinato a tutto riflettere, paglia e drappi lussuosi. Qui un buffo ricordo: in prova dissi a Luca che sembravano la lupa e Romolo e Remo accostati. “E Nando” rispose lui alla romanesca. E poi in apertura d’opera l’assalto al palco reale della Scala, con scale dalla platea, e sempre da lì, in chiusura, il Regnante che officiava la fine di quel narrare musicale e scenico... Be’, indimenticabile. Se il secolo proponeva il “wit”, la “agudeza”, la “meraviglia” come fatti centrali, certo Luca Ronconi li aveva espressi al meglio. Anche emotivamente.

FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI



Direzione di Bruno Rigacci, scene di Giorgio Cristini, costumi di Carlo Diappi, Teatro alla Scala, 1985

Richard Strauss

# CAPRICCIO

Teatro Comunale di Bologna  
1987

di Giovanni Agosti

LA SCALA

FOTOGRAFIE DI LORENZO CAPPELLINI



Raina Kabaivanska

Quando – molto presto – ho capito che i lavori di Luca Ronconi, indipendentemente dal loro risultato, potevano essere uno strumento critico utile per capire il mondo, se non per affrontare la vita, ho cercato, a prescindere dai generi, di vederne il maggior numero possibile. Per questo, nonostante la mia incultura musicale, sarei dovuto andare all'Opera. E proprio *Opera* di Luciano Berio è la prima regia di teatro musicale di Ronconi che io abbia visto; era a Torino, al Regio, nel gennaio del 1980: sulla scena era ricostruita magnificamente e monumentalmente, da Gae Aulenti, una sezione del Teatro alla Scala, il Teatro della mia città. Avevo capito che per assistere a quegli spettacoli bisognava spostarsi e, per quanto potessero la mia età – avevo diciannove anni – e le mie disponibilità, ho cercato di farlo.

Da quel 1980 (come il titolo di uno degli *Stücke* più sconvolgenti di Pina Bausch) fino al 2015 (l'ultimo spettacolo, postumo, è la *Lucia di Lammermoor* all'Opera di Roma) ho assistito a parecchie messinscene di teatro musicale con la regia di Ronconi; qualche volta è stato lui stesso a suggerirmi di non spostarmi per andare a vedere qualche spettacolo di cui non era particolarmente orgoglioso (“nun sta a venì”), qualche volta ho persino disubbidito a quegli avvertimenti che non facevano che aumentare la mia ammirazione per lui. Ronconi, dominato dalla pulsione a far coincidere vita e lavoro e ad accumulare spettacoli, aveva la consapevolezza che non tutte le ciambelle (sono oltre duecento) gli riuscivano. Quanto differente in questo da Patrice Chéreau, un altro punto di riferimento per me, sin dai tempi della *Dispute*: che catalogo rarefatto il suo, che infiniti tempi di prove, che sequenza costituita solo da capolavori, da punti di non ritorno, e non unicamente all'Opera.

Nell'ultima lunga stagione milanese, dal 1998 alla morte, mentre era alla testa del Piccolo Teatro, la presenza di Ronconi alla Scala si era diradata: l'ultima nuova regia è il *Trittico* di Puccini, andato in scena nel 2008; per trovare la precedente si deve risalire all'*Europa riconosciuta* di Salieri nel 2004, uno spettacolo d'occasione, dal forte valore simbolico, diretto da Muti, in occasione della riapertura del Teatro dopo i lavori di restauro; ma era anche l'effimera ricostruzione – scene e costumi spettavano a Pier Luigi Pizzi – di una coppia che aveva dato allo spettacolo del Novecento esiti irripetibili. E di lì, all'indietro, il *Moïse et Pharaon* di Rossini nel 2003 (agli Arcimboldi) e l'*Ariadne auf Naxos* di Strauss nel 2000: e abbiamo finito.

Quando, dalla Scala, mi è stato chiesto di scegliere uno spettacolo di Ronconi di cui evocare il ricordo, senza troppe incertezze ho fatto il nome di *Capriccio* di Richard Strauss. Una messinscena fortunata e, direi, unanimemente apprezzata, nonostante fosse cantata in italiano, che aveva debuttato al Comunale di Bologna il 15 febbraio 1987; Ronconi sarebbe tornato

in seguito sull'ultima opera compiuta di Strauss, riallestendola nel 2003 al Teatro Lirico di Cagliari. In entrambi i casi le scene, analoghe, se non identiche, erano di Margherita Palli, mentre i costumi la prima volta spettavano a Carlo Diappi, la seconda a Vera Marzot. La sostituzione del costumista, in entrambi i casi due nomi prediletti dal regista, era verosimilmente connessa alla diversa connotazione cronologica degli abiti: nella versione originale, di carattere settecentesco, come previsto dal libretto di Clemens Krauss e dello stesso Strauss (“un castello presso Parigi, al tempo in cui Gluck vi iniziò la sua riforma dell'opera, 1775 circa”), nella seconda versione decisamente marcati in senso novecentesco, quasi come se fossero contemporanei alla prima esecuzione di quest'opera sapienziale, avvenuta a Monaco di Baviera, nel 1942. Ma è del coltissimo *Capriccio* di Bologna che vorrei parlare, una specie di ballo di “fantasmi di fantasmi”, non senza qualche “briciola brechtiana” e una lontana eco di Pirandello. Lì la Contessa, mirabile e, alla fine, lunare, era Raina Kabaivanska: un incontro importante per il regista che l'avrebbe coinvolta in altri due capolavori della sua carriera, per interpretare Emilia Marty nel *Caso Makropulos* di Janáček al Regio di Torino nel 1993 e l'istitutrice nel *Turn of the Screw* di Britten, pure al Regio, nel 1995. Ronconi adottava molteplici modalità di lavoro con i cantanti, non andava alla ricerca – se non dove sapeva che era possibile – di un'effettiva recitazione. La Kabaivanska si prestava perfettamente, anche per cultura, a questo esercizio, con esiti struggenti; con altri interpreti l'empirismo artigianale, la prassi del caso per caso a cui il regista improntava il suo lavoro, lo portavano a non forzare la mano, a lavorare sulla convenzione (“come sempre”), limitandosi semmai a virgoletterla, mutandola quindi di segno.

In *Capriccio* la partitura mobile di specchi, tendaggi, arazzi e sipari, tutti destinati a rarefarsi progressivamente, è uno dei risultati più commoventi di Margherita Palli, in quel frangente ancora alle prime battute della sua infinita collaborazione con Ronconi, ma con già alle spalle il prodigio, mai superato, di *Ignorabimus*. Si sta mettendo in piedi tra regista e scenografa un alfabeto, che prevede stagioni diverse, in cui non saranno da escludere le riemersioni dal passato; per esempio gli arazzi di questo Strauss vengono giù da quelli delle *Due commedie in commedia* del prediletto Giovanni Battista Andreini, realizzate insieme a Venezia, per la Biennale, nel 1984, dove agiva sulla scena una lontana eco delle *Hilanderas* di Velázquez. Curiosamente Arbasino, nel considerare il *Capriccio* di Bologna, “forse lo spettacolo più splendido” di Ronconi, richiamava di nuovo il massimo pittore spagnolo: “questo *Capriccio* è *Las Meninas* anche di Ronconi, oltre che di Strauss. Ed ecco qua, tra i fantasmi wagneriani, a Bologna: nel regista saturnino e impaziente, un Reinhardt ormai canuto,

FOTOGRAFIA DI LORENZO CAPELLINI



Direzione di Ralf Weikert, scene di Margherita Palli, costumi di Carlo Diappi, Teatro Comunale di Bologna, 1987  
Per gentile concessione del Teatro Comunale di Bologna

e scosso dalla concorrenza del cinema, però sempre innamorato fino al ridicolo del vecchio artigianato dei portenti, e sdegnato dai rinfacci contro le magie delle meraviglie, ‘fatuità per apoteosi!’, c’è un autoritratto di Luca medesimo. Della sua visionaria ingegnosità, barocamente instancabile: la barchetta degli ufficialetti che attraversa le brande nella camerata militare... Durante l'esaltazione dell'Immaginazione Macchinistica, vengono a consolarlo commoventi i suoi veri amici, uno stuolo di eroi marinisti piumati e mogli che poi tutt'al più riuscirebbero a inerpicarsi fra i procuratori e i pellosse in qualche cupola di un Tiepolo”.

Quanto ai sovrabbondanti sipari, più o meno funerei, erano una cifra del regista. E di specchi e di cornici erano già pieni i suoi palcoscenici, anche prima del sodalizio con Margherita. Sul palcoscenico del Comunale stavano, ricostruiti, alcuni dei palchi del Comunale stesso: anche questo un gioco prediletto dal regista, riproposto in più occasioni. Non escludo che all'origine abbia agito il raddoppiamento delle colonne della Scala effettuato da Visconti nella *Vestale* di Spontini nel 1955; quegli spettacoli stavano fissi nella memoria di Ronconi: le uniche fotografie di lavori

non suoi presenti nel suo archivio sono infatti quelle della *Bohena* viscontiana. E, al momento di portare alla Scala *Il viaggio a Reims*, era perfettamente al corrente che in sartoria si conservavano ancora i costumi della *Sonnambula* del sommo regista milanese (“Lo so, lo so, Luchino è stato più grande di me”: che lezione di umiltà da parte di un genio).



FOTOGRAFIA DI ROBERTO MARCHIONI

Henry Purcell

# THE FAIRY QUEEN

Giardino di Boboli, Firenze  
1987

di Paolo Castagna

SPECIALE RONCONI

**“Da lassù si apriva la vista di un mondo quieto, verde e misterioso”**

A quasi quarant'anni di distanza, il ricordo di *The Fairy Queen* andato in scena al Giardino di Boboli di Firenze il 1° luglio 1987 riesce ancora a stupirmi. Considero un privilegio aver potuto collaborare, in qualità di assistente-regista di Luca Ronconi, a quella messinscena meravigliosa. E ho utilizzato l'aggettivo “meraviglioso” non a caso: perché il pubblico provava “meraviglia” davanti alla bellezza delle immagini e delle invenzioni sceniche. A cominciare dalla scelta del luogo, che non cadde sull'Anfiteatro. La grande ellissi a gradonate avrebbe obbligato gli spettatori a restare fermi per tutto lo spettacolo e a non partecipare al sogno, come era invece desiderio di Ronconi. E poi la vista troppo grandiosa del Palazzo sul fondo avrebbe “schacciato” l'opera. Luca scelse invece il vicino piazzale, delimitato dal più modesto edificio della Meridiana e dal giardino che, in quel punto, si apre in un prato ripido. Ma fu proprio l'uso teatrale – anche grazie all'allestimento fantastico di Luciano Damiani – a trasformare il “modesto” palazzo in Atene e il prato nel regno delle fate, trasportando gli spettatori in una dimensione dominata dal “meraviglioso”. Oggi si direbbe che fu uno spettacolo *site specific*, con una perfetta adesione fra testo, musica, luogo e anche pubblico, che sedeva su una altissima e ripida

doppia scalinata: verso la Meridiana, verso il Boboli. L'inizio dell'opera era “in levare”. Stupefacente. In una Atene fantastica e immaginaria, i vari personaggi giungevano al Palazzo del Duca per protestare sui loro futuri matrimoni mal combinati. Ronconi li aveva immaginati fuori dal palazzo. Una decina di carrozze trainate da cavalli arrivavano a gran carriera: frenavano, quasi si scontravano, si fermavano e poi ripartivano cercando di superarsi. Era la descrizione di un ingorgo urbano. Strepiti, nitriti di cavalli, invettive dei contendenti che lanciavano le proprie ragioni dall'alto dei predellini, in equilibrio precario. Semplice. Eppure, quante prove! Decine di ripetizioni con i cavallari di Cinecittà, per far prendere ai cavalli sempre la stessa posizione in accordo con le battute. I tempi dovevano essere perfetti: una sola sbavatura, anche piccola, e l'effetto si sarebbe perduto.

Nella seconda parte dello spettacolo, ecco la notte e il bosco. Il pubblico saliva l'altissima gradinata e non si contavano le “oh” di meraviglia, non appena sulla cima. Da lassù si apriva la vista di un mondo quieto, verde e misterioso. Non più il frastuono della città, delle carrozze, dei cavalli, delle grida: ma l'oscurità di una dolcissima notte estiva. Luciano Damiani voleva che il prato fosse illuminato molto poco, perché dovevano essere le cime degli alberi a essere messe in risalto. Come avviene nella grande pittura: non un'illuminazione diffusa, ma solo pennellate luminose, qua e là, a suggerire i volumi. Ecco Puck – un Luca Zingaretti giovanissimo – che era inviato da Titania (Sabrina Cappucci) in alto, sopra il grande prato, per portare un messaggio a Oberon (Massimo Papolizio). Puck si lanciava in una corsa velocissima, su a zig-zag per la salita e, dopo aver detto la sua battuta senza nemmeno ansimare, tornava giù, a rotta di collo. “Qui ci scapperà l'applauso” aveva predetto Ronconi. E fu così. Ogni sera. Immaneabilmente.

Nel testo shakespeariano, terminata la notte, e dopo molte vicissitudini degli spiriti e degli umani, la Regina delle Fate fa pace con il Re degli Elfi e, di conseguenza, anche il mondo ritorna alla normalità. Il sole risorge. E qui interveniva la grande musica di Purcell. Ecco entrare alcuni carri allegorici – Masque – che rappresentano Febo che sorge e le stagioni. Non erano state fatte prove d'insieme se non a ridosso della generale: il movimento dei carri e le azioni che vi si svolgevano erano piuttosto semplici e non richiedevano la presenza degli attori. La bellezza dell'allestimento, dei costumi e soprattutto della musica avrebbe aumentato la meraviglia notturna del bosco incantato riappacificatosi. Ma la prima prova non fu per niente “incantata”. Anzi. A cinque giorni dalla prima... la catastrofe. I carri entravano, sì, ma la musica divina di Purcell spariva, coperta dall'assordante scricchiolio della ghiaia sotto le ruote. Direttore d'orchestra, regista, scenografo,

FOTOGRAFIA DI ROBERTO MARCHIARI



Direzione di Roger Norrington, scene e costumi di Luciano Damiani, Giardino di Boboli, Firenze 1987. Per gentile concessione della Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

cantanti, professori d'orchestra, attori e tecnici rimasero ammutoliti e delusi, alla ricerca di una soluzione. E dopo lunghi conciliaboli, la soluzione arrivò. Si decise che in ventiquattr'ore si sarebbe allestita una pedana di legno di trecento metri quadrati ricoperta di feltro. Altri tempi? Altre disponibilità? Forse, più semplicemente, altra genialità. Ma non importa: la prova della sera successiva fu “magica”, da brivido, come l'aria musicale dell'Inverno. Anche se eravamo nel torrido giugno fiorentino. Sorto il sole, finito il sogno, il pubblico tornava idealmente in città. Si arrampicava sulla scalinata e ne ridiscendeva dalla parte, opposta, verso la Meridiana. *Coup de théâtre*. Dopo una notte come quella, come avrebbe potuto rimanere uguale il mondo? Ed ecco un grandissimo tappeto dipinto a nuvole su sfondo azzurro coprire la ghiaia del piazzale. Vista dall'alto Atene pareva sospesa nel cielo, che le stava al di sotto. Il sogno si mescolava alla realtà. A completare il quadro, una mongolfiera su cui la Regina delle Fate e il Re degli Elfi interloquivano con i mortali. Cielo e terra, alto e basso uniti, confusi l'uno nell'altra. L'uno specchio dell'altra. A distanza di molti anni ricordo quelle prove come un gioco. Un gioco meraviglioso. E sono convinto che

anche il pubblico, più che assistere a uno spettacolo, abbia avuto l'impressione di partecipare a un gioco... E che altro è, il grande teatro, se non un gioco? *Jouer, spielen, to play*. Grazie, Luca.

Nikolaj Rimskij-Korsakov

# LA FIABA DELLO ZAR SALTAN

Teatro alla Scala, 1989

*ripresa dopo il debutto al Teatro Valli di Reggio Emilia del 1988*

di Sergio Escobar

LA SCALA



riproduzione di Lelli e Masotti

**“Sono questi frammenti che da ricordi si fanno memoria profonda a dirci del lungo viaggio di Ronconi nel teatro”**

Quando mi è stato chiesto di scegliere e di scrivere qualcosa su uno spettacolo di Luca Ronconi alla Scala ho subito espresso il mio imbarazzato ritegno. Ho condiviso con Ronconi oltre cinquanta spettacoli, tra lirica e prosa, in trentacinque anni di lavoro e di amicizia nata in palcoscenico. Ma questo tra gli addetti ai lavori si sa già e poco interessa a chi quegli spettacoli li ha visti da *semplice* (condizione ideale per goderseli) spettatore, chi allora “c’era” e ancor meno a chi “ancora non c’era” ma vorrebbe ora, in contesti completamente cambiati, riviverne conoscenza e, se possibile, nuove emozioni. Ma per questo esistono molti documenti e immagini d’archivio per chi volesse studiarseli.

A suggerirmi che il tornare a parlare di ciò che *resta* non sia una goffa riappropriazione, né un patetico esercizio di aneddotica, sono le parole di Ronconi: “Il sogno che inseguo da una vita è rappresentare uno spettacolo che possa essere colto da ogni singolo spettatore solo per frammenti e che, a posteriori, riviva nella memoria come soggetto montaggio delle schegge di messa in scena da lui rubate nel vario farsi e sfarsi della rappresentazione”.

Sono questi *frammenti* che da ricordi si fanno memoria profonda a dirci del lungo viaggio di Ronconi nel teatro.

Da lui confortato, capovolgo la domanda dal perché raccontare uno spettacolo, a quali *frammenti* riaffiorano spontaneamente a suggerirci un titolo.

Ed ecco spuntare un titolo tra quelli che ho vissuto con Ronconi alla Scala: *La fiaba dello zar Saltan* di Rimskij-Korsakov, da Puškin, con le scene di Gae Aulenti e i costumi di Giovanna Buzzi, rappresentata nel 1988 al Valli di Reggio Emilia e a Milano al Teatro Lirico e ripresa l’anno successivo alla Scala. Presentando con Riccardo Muti *Lodoiška* di Cherubini, Ronconi racconta del suo diverso rapporto con il *repertorio* lirico e alcune opere tra le meno frequentate capaci di sorprenderlo e sorprendere il pubblico. Lo *Zar Saltan* è tra queste, ma non è con animo da filologo che si accosta al titolo che non veniva rappresentato in Italia da quasi 70 anni, ma piuttosto con quello di un *cantastorie* che racconta il gran gioco del teatro.

Nel programma di sala Cesare Mazzonis, direttore artistico, scrive: “Erede dei cantastorie che introducevano variazioni a sorpresa nei racconti a tutti noti, l’opera ci incanta come la fiaba della nonna, ripetuta eppur sempre variata. Ora possiamo dire che è finito il gioco delle variazioni formative e che siamo diventati un anello nella catena di quelle interpretative”.

Non è una forzatura sostenere che il lavoro di Ronconi *spezzi* questa catena – cara ai filologi – non tradendo il testo sedimentato nel tempo (dalla fiaba popolare, a Puškin, e a Bel’skij autore del libretto) non tradendo fedeltà al libretto (per altro impossibile nella versione musicale) ma aprendo a scelte soprattutto *visive* del racconto che aprono a sorprendenti fascinazioni che hanno la stessa forza vitale delle *variazioni* nelle fiabe.

È questa idea della scenografia, non come semplice illustrazione del libretto, ma come elemento che interagisce con attori e crea dimensioni inesplorate di spazio e tempo del palcoscenico, che lo ha portato a lavorare con scenografi come Luciano Damiani, Margherita Palli e Gae Aulenti con cui realizza, dopo *Il viaggio a Reims*, lo *Zar Saltan*.

Nell’intervista a Sara Chiappori, Margherita Palli ricorda come all’inizio di ogni progetto Ronconi le raccontasse l’idea dello spettacolo – e quindi delle scenografie – “viste dall’alto”, scavalcando da subito anche il tema dell’abbattere la “quarta parete” e aprendo a una esplorazione totale dello spazio scenico nella sua completa tridimensionalità, orizzontale, verticale, centrale laterale e “inclinata” (vedi anche gli spettacoli di prosa). Forse non è del tutto paradossale leggersi la volontà di muoversi in una geometria immaginaria, nella ricerca di una “geometria non euclidea” dello spazio scenico, sia esso quello di un teatro tradizionale, o di uno spazio “altro” che teatro diventa. Ed è proprio da “frammenti” di immagini che vivono di vita propria nella memoria – come si augurava Ronconi – che ne è “uscito” lo *Zar Saltan* tra i tanti, anche più famosi spettacoli di

FOTOGRAFIA DI LELLI E MASORI



Ronconi. Vivono di vita propria quelle vertiginose immagini pensate con Gae Aulenti di quel mare verticale, della tavola del banchetto del secondo quadro del quarto atto con commensali in carne e ossa in verticale, di quella barchetta nel secondo quadro del terzo atto sospesa contro la gravità e la gravità delle “assi di palcoscenico” (termine classico-retorico come metafora del teatro).

È una reinvenzione dello spazio scenico che si ritrova ed evolve in quasi tutti i suoi spettacoli, che io ho ritrovato nei trentacinque spettacoli al Piccolo, sempre capaci di sorprendere me e soprattutto il pubblico, perché a non rinunciare alla curiosità, alla ricerca senza fine, a saper ancora sorprendersi era lui, Luca Ronconi.

Direzione di Vladimir Fedoseyev,  
scene di Gae Aulenti, costumi di Giovanna Buzzi,  
Teatro alla Scala, 1989



foto: A. Lelli e M. Masotti

Luigi Cherubini

# LODOÏSKA

Teatro alla Scala  
1991

di Lanfranco Li Cauti

SPECIALE RONCONI

**“Uno sguardo capace  
di inclinare la prospettiva,  
come quella torre di *Lodoiška*”**

Era il febbraio del 1991 quando assistetti per la prima volta a un'opera con la regia di Luca Ronconi: *Lodoiška* di Luigi Cherubini, al Teatro alla Scala. Sul podio c'era Riccardo Muti, con il coro preparato da Roberto Gabbiani. Ero ancora liceale e ricordo nitidamente l'attimo in cui la torre che imprigionava Lodoiška, a cui Mariella Devia dava volto e voce, si inclinò, risucchiando il pubblico al suo interno insieme agli interpreti. Rimasi incantato e mi emozionai, consapevole di essere di fronte a un momento teatralmente eccezionale. Non immaginavo, allora, che solo sette anni più tardi sarei entrato al Piccolo per fare uno stage, nella stessa settimana in cui Luca Ronconi veniva nominato Direttore artistico al fianco di Sergio Escobar, né che dopo poco più di un anno avrei iniziato a lavorare come “maschera” al Teatro alla Scala, mentre proseguivo i miei studi in Economia aziendale all'Università Bocconi di Milano. Non potevo sapere quale segno avrebbe lasciato quella folgorante, profetica *Lodoiška* nel mio percorso, né immaginare che, poco dopo, avrebbe trovato un contrappunto in un altro spettacolo scaligero: *Il ratto dal serraglio* di Wolfgang Amadeus Mozart, diretto da Wolfgang Sawallisch con la regia di Giorgio Strehler, nel giugno del 1994. In quell'occasione, di Strehler colsi soltanto un istante nel Ridotto del Teatro, senza mai incontrarlo personalmente, e tuttavia la sua figura – insieme a quella di Ronconi – ha accompagnato ogni tappa della mia storia professionale. Riconosco solo oggi, a distanza di oltre trent'anni, come quei due spettacoli, e i prodigiosi maestri che li hanno diretti, abbiano partecipato a tracciare

il sentiero che ancora mi guida tra il Teatro alla Scala e il Piccolo Teatro di Milano.

È stato naturale, dunque, che lo scorso febbraio, quando insieme a Claudio Longhi – con il quale oggi ho l'onore di dirigere il Piccolo – abbiamo presentato la rassegna *Prospettiva Ronconi* per il decennale della scomparsa del Maestro, la memoria mi riportasse a quel primo incontro con *Lodoiška*. In un'intervista rilasciata da Luca Ronconi a Maria Grazia Gregori, pubblicata sul sito a lui dedicato e realizzato dal Centro Teatrale Santacristina con l'Associazione culturale Ateatro, il regista osservava come lo spettacolo fosse costruito “non dal punto di vista abituale, quello frontale del pubblico, ma da quello dei personaggi”. In quelle parole riconosco la forza inattesa dell'immagine scenica che, allora, mi spiazzò: “Il punto di vista, dunque, da cui guardare l'azione varia di volta in volta ed è in qualche modo eccentrico. Per esempio, lo spettatore vedrà la scena della foresta dal sotto in su con le cime degli alberi in fuga prospettica verso l'alto”.

Lo straordinario allestimento, ripreso nella stessa estate al Ravenna Festival, rivive oggi attraverso le voci della critica dell'epoca. Nelle pagine di Repubblica, Angelo Foletto si soffermava sulle scene avveniristiche di Margherita Palli e sugli indimenticabili costumi di Vera Marzot, descrivendo la scena come “prospettica e ardita”, quindi capace di offrire al regista un campo d'azione ideale per il racconto, condotto con “gesti perentori e scelte espressive di notevole impatto drammatico e visivo”, che il Maestro era capace di mantenere a un livello costante di struggente e visionaria teatralità. Rubens Tedeschi, invece, sull'Unità, nell'atmosfera gelida e ineffabile di quelle scene riconosceva il “vero mondo” di Luca Ronconi, la sbalorditiva capacità di costruire immagini dirompenti, capaci di soggiogare il pubblico per lasciarlo a bocca aperta, e ideali per rappresentare le contraddizioni dell'arte di Cherubini, “tutta governata dall'intelligenza e dal calcolo, vertiginosamente costruita sul vuoto del cuore”.

Sono passati dieci anni dalla scomparsa di Luca Ronconi. Che cosa ci ha lasciato? Nell'arco di quest'anno a lui dedicato, è la domanda che, insieme a Claudio Longhi, ci siamo posti più volte. Molteplici potrebbero essere le risposte – la meticolosità del lavoro scenico, la curiosità inesauribile, la capacità di esplorare linguaggi e discipline diverse e di metterli in dialogo – ma forse ciò che meglio lo racconta non è un singolo spettacolo, né molti, bensì la possibilità di mantenere vivo uno sguardo sul teatro, sulla realtà, sul mondo. Uno sguardo capace di inclinare la prospettiva, come quella torre di *Lodoiška* che da ragazzo mi trascinò dentro la scena per non lasciarmi più: una bussola, di certo, per orientarci nel lavoro che ci attende.

FOTOGRAFIA DI LELLI E MASORI



Direzione di Riccardo Muti, scene di Margherita Palli, costumi di Vera Marzot, Teatro alla Scala, 1991

Leoš Janáček

# IL CASO MAKROPULOS

Teatro Regio di Torino  
1993

di Franco Ripa di Meana

LA SCALA

foto: G. S. in Davide Peretti



Raina Kabaivanska

**“Il suo lavoro sui cantanti partiva quindi dall'esterno, da un *blocking* che si inseriva in maniera esattissima nel meccanismo generale dello spazio scenico”**

Non ho mai avuto difficoltà a comunicare con Luca Ronconi. Dalla prima volta che, come ultimo assistente per il *Fetonte* di Jommelli, ho collaborato con lui, superare la scorza mitica della misteriosità, della mancanza di spiegazioni, degli scatti d'ira che lo circondava, è stato semplice. Per comunicare con Ronconi era infatti sufficiente percepire il ritmo drammaturgico come materia fisica, non concettuale. Comprendere e condividere questa percezione dello spazio scenico come spazio organico, vibratile, in continua trasformazione, è stato per me un grande privilegio, che mi ha accompagnato per i molti suoi spettacoli, in gran parte di opera ma anche di prosa, ai quali ho partecipato, salendo a mano a mano nella scala gerarchica dei ruoli. Lo spaziotempo einsteiniano applicato al teatro era per lui una realtà concreta, che concepiva e percepiva come nessun rilevatore di onde gravitazionali può fare. Il ritmo era prima di tutto un respiro, una materialità dell'evoluzione continua dello spazio scenico in relazione all'azione dell'attore. Dietro a questo respiro c'erano certamente un'intuizione e un approfondimento teorico, culturale, progettuale insuperato nella sua capacità di analisi, ma quando si arrivava in palcoscenico bastava immergersi nella densità del ritmo

drammaturgico che Ronconi perseguiva per provare a facilitare il suo lavoro di costruzione e avere accesso a una comunicazione immediata con lui.

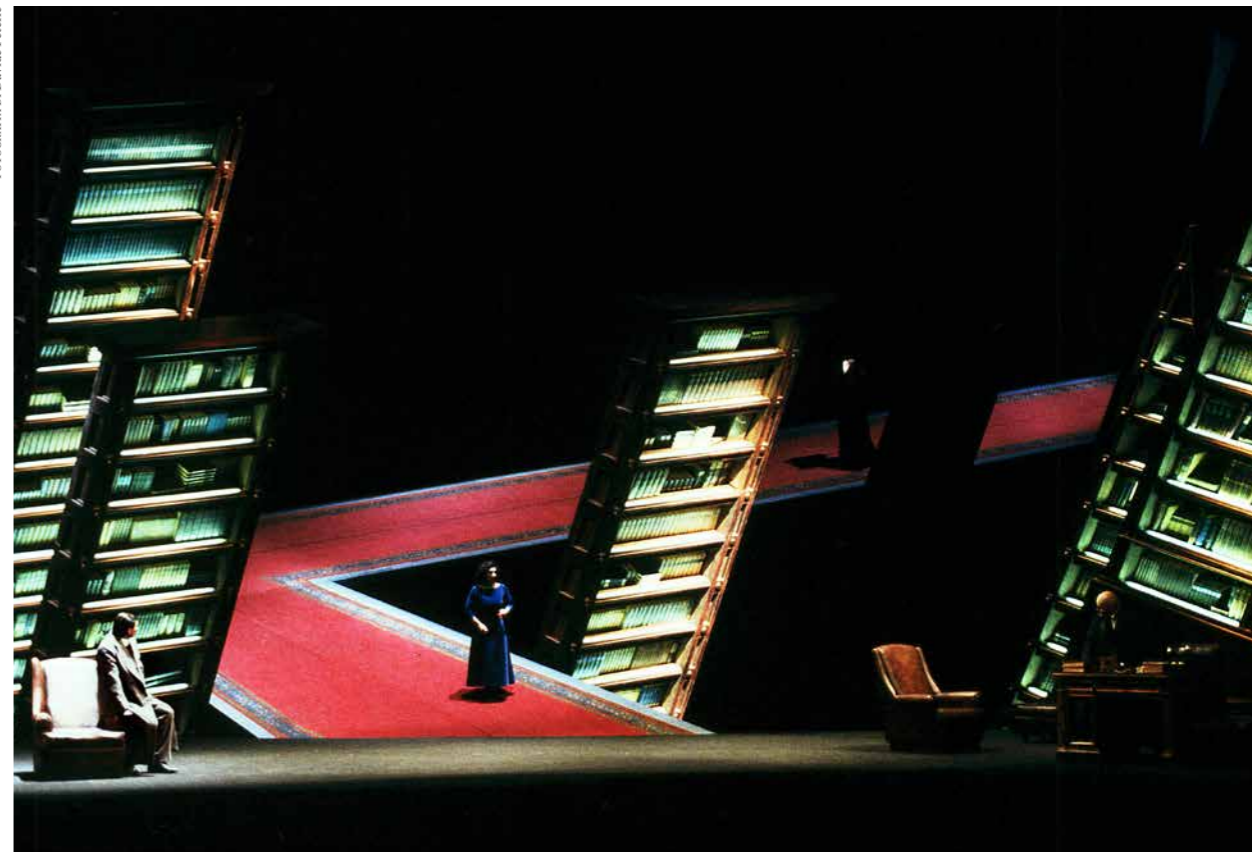
Il tempo sospeso delle prove era infatti sempre un tempo creativo, nel quale era assente la sensazione di realizzare un piano prestabilito e prefissato nei dettagli. Certo c'era un disegno preparatorio, gesti progettuali nitidi che sostenevano l'interpretazione generale, ma la costruzione avveniva sempre in palcoscenico. Questo perché, più che sullo spazio, la materia sulla quale Ronconi operava era il tempo, nella doppia accezione di durata e successione, e sul tempo si può lavorare solamente immersi nella materialità del palcoscenico. La costruzione del tempo partiva invariabilmente dal tempo dell'attore, che per lui era il motore dello spazio-tempo complessivo dell'allestimento. Certo, il rapporto di Ronconi con la parola cantata era profondamente diverso da quello con la parola parlata, e di riflesso il rapporto con i cantanti era molto differente da quello che aveva con gli attori, tuttavia non ho mai percepito che l'opera fosse per lui un genere minore, e che soffrisse di non avere il controllo completo del tempo.

Ronconi partiva infatti da un profondo rispetto e adesione nei confronti delle rigide strutture ritmiche dell'opera, che non percepiva tanto come impedimento, quanto come sfida. Il suo lavoro sui cantanti, anche per le caratteristiche specifiche e i tempi della produzione di un'opera, partiva quindi dall'esterno, da un *blocking* che si inseriva in maniera esattissima nel meccanismo generale dello spazio scenico. Il passaggio successivo, l'entrata nello spazio dell'interpretazione, avveniva solo se e quando i cantanti stessi manifestavano una curiosità, un'apertura. Quando questo avveniva, le interpretazioni alle quali Ronconi li portava non erano meno sottili di quelle alle quali portava gli attori.

La materialità del tempo e l'interpretazione dei cantanti mi riportano immediatamente al Teatro Regio di Torino, assistente alla regia nell'allestimento dell'*Affare Makropulos* di Leoš Janáček, allestimento che ho poi ripreso al Teatro Comunale di Bologna e al San Carlo di Napoli. Al centro di quest'opera c'è infatti proprio il tempo, e alla convergenza di tempi multipli e irriducibili c'è un personaggio che richiede una grande interpretazione, Emilia Marty.

Nello sterminato palcoscenico del Teatro Regio di Torino, le poderose scene di Margherita Palli rendevano fisicamente percettibile la sospensione del tempo, o meglio la coesistenza irrealizzabile di tempi diversi, dissonanti, impossibili da ridurre a un'unità. E proprio in cima alla scenografia, a molti metri di altezza da terra, ho incontrato per la prima volta Raina Kabaivanska, che interpretava a Torino il personaggio di Emilia Marty. Ero vicino a lei per assisterla nella sua entrata in scena: un'entrata letteralmente da brividi, tanto per gli spettatori che per l'attrice. Tutto era in sicurezza, ma rimaneva

FOTOGRAFIA DI DAVIDE PERERLE



Direzione di Pinchas Steinberg, scene di Margherita Palli, costumi di Carlo Diappi, Teatro Regio di Torino, 1993  
Per gentile concessione del Teatro Regio di Torino

la sgradevole sensazione di essere proiettati verso il vuoto che circondava la grande passerella.

Nonostante la difficoltà, la Kabaivanska aveva immediatamente percepito la straordinaria forza che questa entrata avrebbe dato al suo personaggio, e per nulla al mondo vi avrebbe rinunciato, sorretta solo da un perno di metallo che copriva abilmente con il suo corpo. Questo perché Raina Kabaivanska rientrava nella categoria dei cantanti che chiedevano a Ronconi di essere diretti, che andavano oltre una serie di posizioni o di gesti, per costruire un'interpretazione complessiva e consapevole.

Senza entrare nei dettagli della trama, la scena finale è un riallineamento: la formula magica che sospendeva per Emilia Marty lo scorrere del tempo, permettendole di sedurre tre generazioni di spasimanti, si distrugge, e il tempo arretrato irrompe nel corpo della protagonista, schiacciandola. Nell'allestimento, un semplice respiro dello spazio scenico, una poltrona che girava su se stessa, segnava questa "fine del tempo". Tutto il resto era lasciato all'interpretazione della protagonista. In quel periodo, Ronconi era il direttore dello Stabile di Torino, ed era stato possibile programmare in contemporanea al Teatro Carignano la commedia originale

di Karel Čapek, con protagonista Mariangela Melato, e al Teatro Regio l'opera di Janáček (tradotta in italiano). Le interpretazioni dell'attrice e della cantante dividevano una profondità e un fascino eccezionali, mondi dotati ognuno di un proprio linguaggio, uniti dalla visionarietà creativa di Luca Ronconi.



FOTOGRAFATA DI AMATI RICCIARDI

William Matteuzzi

Gioachino Rossini

# RICCIARDO E ZORAIDE

Rossini Opera Festival di Pesaro, 1996  
*ripresa dopo il debutto del 1990*

di Paolo Gavazzeni

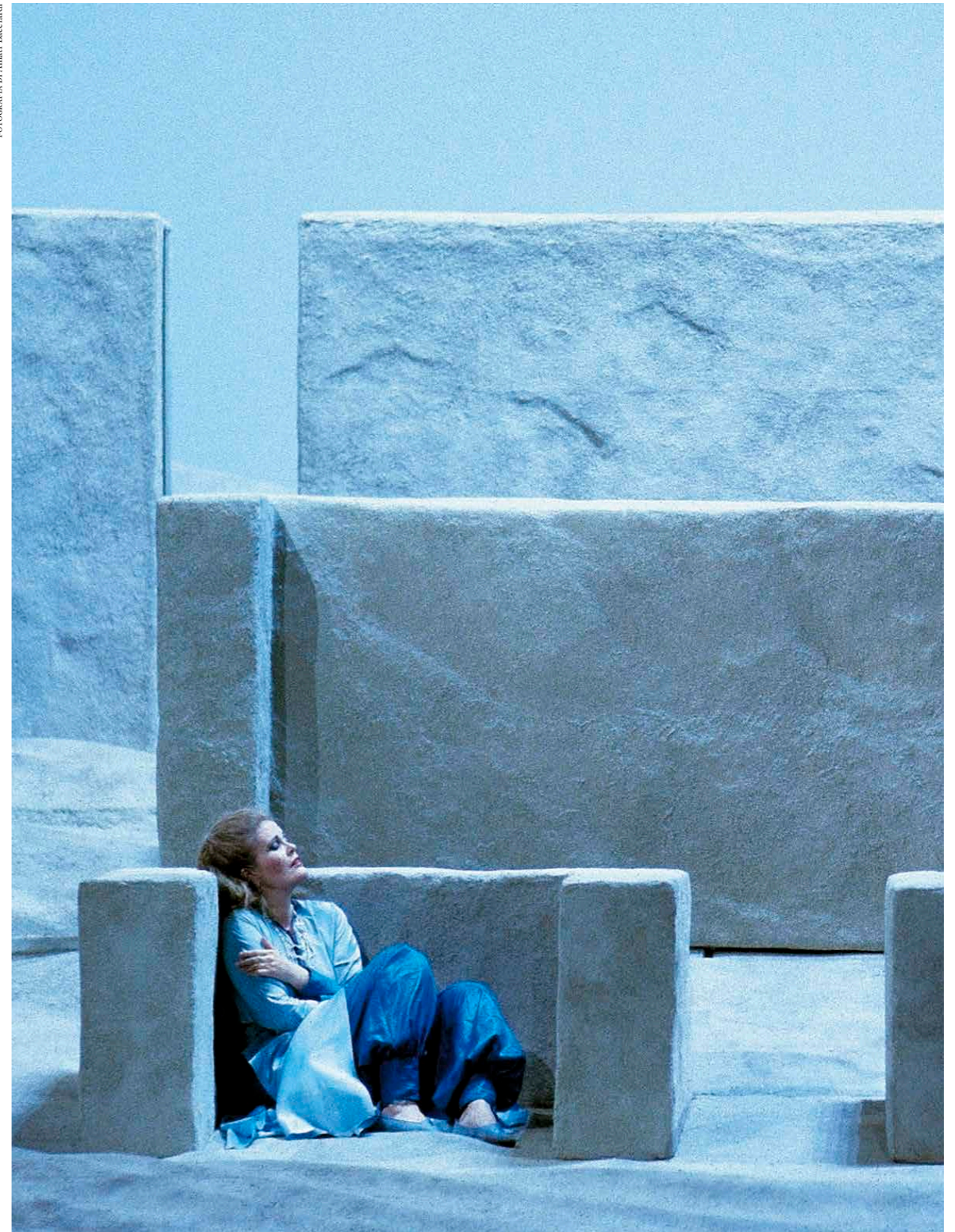
SPECIALE RONCONI

**“Di *Ricciardo e Zoraide* quello che più lo aveva interessato, incuriosito e divertito era proprio la finzione che tutti i personaggi portavano sulla scena”**

Incontro Luca Ronconi per la prima volta a Pesaro nell'estate del 1996 per un'intervista televisiva che mi rimane ancora oggi impressa nella memoria. Si riprendeva il suo *Ricciardo e Zoraide* al ROF e dopo una prova di regia, con il suo tipico fare un po' schivo, ritroso, timido, introverso, da subito a me molto simpatico, accendiamo telecamere e microfoni e con la pacatezza ma allo stesso tempo la determinazione che lo hanno sempre contraddistinto, mi espone la sua visione drammaturgica del teatro rossiniano. “Mi piace il sublime civettare di Rossini con la convenzione teatrale, tipica del suo teatro. Non c'è mai la presunzione di dire la verità; al contrario ci sono il distacco e l'ironia di trattare il dramma secondo modi convenzionali”. Di *Ricciardo e Zoraide* quello che più lo aveva interessato,

incuriosito e divertito era proprio la finzione che tutti i personaggi portavano sulla scena; tutti tranne uno, Agorante, il più stupido, che non a caso finisce beffato. E poi aggiunge: “Ho più familiarità con il cinismo, il sarcasmo, l'ironia e il distacco del teatro rossiniano che con la passionalità, l'irruenza del crederci a tutti i costi di Verdi. Per me il teatro è il luogo dell'inganno, non della verità. Mi interessa maggiormente quel musicista, quel drammaturgo che non presume di poter arrivare alla verità attraverso il teatro. Il teatro è per definizione luogo di menzogna. Al contrario nel teatro rossiniano, grazie al distacco, l'emozione diventa puramente estetica. Rossini non credeva nel Romanticismo, istintivamente ha però composto il modello dell'opera romantica, il *Guillaume Tell*, realizzando il facsimile di qualcosa che non c'era”.

FOTOGRAFIA DI AMARÍ BACCIANI



June Anderson, direzione di Riccardo Chailly, scene di Gae Aulenti, costumi di Giovanna Buzzi, Rossini Opera Festival di Pesaro, 1990  
Per gentile concessione del Rossini Opera Festival

Richard Strauss

# ARIADNE AUF NAXOS

Teatro alla Scala  
2000

di Claudio Longhi

LA SCALA



FOTOGRAFIA DI ANDREA TAMONI

Laura Aikin

## “La morte è forse l’Ur-gesto di questa regia”

Per dirla con Emanuele Severino: “Il tempo è una lampada che è stata accesa e che, anche quando è spenta, continua a essere accesa”.  
— Luca Ronconi

Già a cominciare dal corpo a corpo col linguaggio imposto ai propri interpreti dalla sua violenta e inconfondibile *actio*, il teatro di Luca Ronconi, nel suo tumultuoso e intricato procedere dalla *Buona moglie* (1963) a *Lehman Trilogy* (2015), si squaderna agli occhi degli spettatori come un turbinoso catalogo (a non dire icastico bestiario) degli umani appetiti, inseguiti fino ai loro più folli e stralunati eccessi e a un tempo scientemente sezionati con raro acume – Sanguineti *docet* – nei loro minimi e inconfessabili moventi. Preclaro esempio (e prodigiosa *mise en abîme*) l’episodio del “Castello d’Atlante” del suo leggendario *Orlando furioso* (1969). D’altra parte, però, riflessi nel suo ironico e impenetrabile sguardo straniante, gli spasimi e le pulsioni che dettano il fraseggio del suo concretissimo spazio teatrale, di rara e perturbante fisicità, si ribaltano costantemente sulla scena di Ronconi in una sorta di ininterrotta tensione metafisica, in un inesauribile impulso a tuffarsi, coraggiosamente e a testa prima, “al di là”. Una tensione metafisica che in taluni fulminanti

cortocircuiti si incendia in teologia e mistica, *ça va sans dire* “in maschera”, come nell’episodio straziante dell’agonia di Madre Enrichetta di Gesù (al secolo M.me de Croissy) degli indimenticabili *Dialoghi delle Carmelitane* modenesi (1988) – o nel sarcastico lutto dello starec Zosima degli incompiuti *Karamazov* (II parte, *Il Grande Inquisitore*, 1998). Alle soglie del nuovo millennio, nel dorato e sontuoso “autunno” dei suoi anni milanesi, la chiave di volta della contraddittoria poetica ronconiana, ambigualmente sospesa tra i tormenti della fisica e le illuminazioni dell’ontologia, è offerta da quella sorta di singolare “trilogia filosofica” spuria e apparentemente non progettata – figlia, di fatto, del sodalizio tra il Piccolo e la Scala – rappresentata da: *La vita è sogno* (Teatro Strehler, 21 gennaio 2000), *Il sogno* (Teatro Studio, 8 febbraio 2000) e *Ariadne auf Naxos* (Teatro alla Scala, 8 aprile 2000). Una trilogia, a ben vedere, pronta a inquartarsi, nel giro di un paio di anni, quasi in tetralogia, grazie all’innesto – pur esso fortuito? – dell’ammaliante e stupefacente crepuscolo matematico di *Infinites* (Spazio Bovisa, ex laboratori del Teatro alla Scala, 8 marzo 2002). Sola divagazione operistica di questa raffinata silloge di pensiero, impregnata di umori hofmannsthalliani (come dimenticare la lezione della sfarzosa *Torre pratese*?!), l’*Arianna* di Sinopoli-Ronconi, al di là del posto che essa tiene nella straordinaria produzione di teatro per musica ronconiana, ne è, nei fatti, la premessa e l’ingegnoso smascheramento (o denuncia). Nel solco dell’*epoché* nutrita di dubbio genuinamente cartesiano, suggerita dai finali letteralmente “in levare” delle messinscene da Calderón e Strindberg, complice la sapiente orchestrazione di Sinopoli, funebre e trasparente a un tempo, la lettura ronconiana scava implacabilmente le fessure, le crepe e le contraddizioni dell’ingegnosa drammaturgia di Hofmannsthal-Strauss fino a far esplodere dall’interno l’architettura dell’ontologia classica (e dei suoi modelli metateatrali) in postmoderna visione lynchiana. Smantellato il settecentesco “teatrino nel teatrino” neoclassico sceneggiato da Hofmannsthal sul palinsesto delle fantasie antirinascimentali che lo hanno ispirato, l’*Ariadne auf Naxos* scaligera risolve infatti le “incertezze” gnoseologiche dei suoi precedenti e le dissolve in un labirinto multidimensionale di possibilità in cui i tempi e i mondi coesistono: il presente storico della Scala e del suo palcoscenico (*anno domini* 2000), la sempiterna isola del mito, la realtà anch’essa storica delle maschere, reinventate, però, *à la manière de* Watteau, sugli archetipi cinquecenteschi irrimediabilmente perduti dell’Arte. E tornano alla mente, due anni dopo, appunto, le stanze di *Infinites* e il loro moltiplicarsi ordinato e ingovernabile – secondo le geometrie infinite suggerite dagli incubi turistici dell’“Albergo infinito” della prima stanza (con un certo retrogusto Overlook Hotel) o dalle cieche profezie sapienziali di Borges della terza stanza: “L’universo (che altri chiama la Biblioteca) si compone d’un numero indefinito, e forse infinito, di gallerie

FOTOGRAFIA DI ANDREA TAMONI



Mariana Zvetkova, direzione di Giuseppe Sinopoli, scene di Margherita Palli, costumi di Vera Marzot, Teatro alla Scala, 2000

esagonali, con vasti pozzi di ventilazione nel mezzo, bordati di basse ringhiere...”. Come scacchista consumato, Ronconi, dunque, rovescia la partita con spiazzante mossa del cavallo. Sovverte le certezze. Ribalta la storia. Rispinge l’allegoria nel grembo oscuro del mito. Al cospetto di Arianna e Bacco [*sic!*], dà vita a una prodigiosa catabasi che, per dirla con Benjamin, riscrive il *Trauerspiel* in *Tragödie* – o meglio in una pluralità di *Tragödien* di insuperabile relativismo. Se Sigismondo era infatti ancora convinto che “i sogni sogni sono [...] ma che sia realtà o sogno, il giusto conta”, nell’*Ariadne auf Naxos* sembrano azzerati il prima e il dopo, la destra e la sinistra, il giusto e l’ingiusto. Ma nel momento stesso dello schianto, tra le nubi di pulviscolo in cui si sfarina la nozione stessa di “misura” – quella superficie infinita che nasconde in sé la profondità –, traluce una possibilità. Che l’orizzonte primo (o ultimo?) sia la morte. Il fantasma (o meglio i fantasmi) di Böcklin – autore, non si dimentichi, di cinque versioni dell’*Isola dei morti* (di cui una, non per nulla, perduta) – non possiedono la scena dell’*Ariadne*? E ancora il dio della morte non è maschera di Bacco? La morte – mille e mille volte fermata e riprodotta da Ronconi in palcoscenico e maniacalmente miniata in cento e cento e cento emblemi (valga per tutti l’agghiacciata e agghiacciante

seconda stanza di *Infinites*, intitolata all’incubo della vita eterna) – è forse l’Ur-gesto di questa regia. O, della regia. Nel 1967, sulle pagine della rivista *Tel Quel*, scriveva Jean Genet: “Agli urbanisti futuri chiederemo di dotare la città di un cimitero dove si continuerà a seppellire i morti, o di progettare un inquietante colombario dalle forme semplici ma imperiose: e accanto a esso, alla sua ombra insomma, o fra le tombe, costruiremo il teatro. Capite dove voglio arrivare? Il teatro sorgerà il più possibile vicino all’ombra tutelare del luogo dove si custodiscono i morti o del solo monumento che li digerisca”.

### Epilogo

*Vanitas vanitatum et omnia vanitas.*

*Ariadne auf Naxos*, nella sua forma compiuta, debutta alla Wiener Staatsoper la sera del 4 ottobre 1916 in un’Europa dilaniata dalla guerra. Va in scena l’idillio tra il Compositore e Zerbinetta. Tra le ferite della storia e il vanire delle evidenze, il corpo della voce, nella sua calda sensualità e nella sua fragilità creaturale, è comunque, e in fondo, ciò che resta. Ecco, è nella magica “presenza” della voce dei suoi interpreti – siano essi cantanti o attori – che, forse, si può cercare il centro, o l’origine, del teatro (infinito) di Ronconi.



Jessica Pratt

Gaetano Donizetti

# LUCIA DI LAMMERMOOR

Teatro dell'Opera di Roma  
2015

di Alessio Vlad

SPECIALE RONCONI

*Lucia di Lammermoor* è stato l'ultimo spettacolo progettato da Luca Ronconi.

Ronconi morì il 21 febbraio 2015, alla vigilia dell'inizio delle prove. Nello spirito di un estremo tributo al Maestro, per documentare e condividere un lavoro già ampiamente avviato e definito nello schema generale, *Lucia* andò comunque in scena, dopo poco più di un mese, il 31 marzo, al Teatro dell'Opera di Roma a cura dei suoi collaboratori. Ronconi, come sempre, aveva predisposto una sorta di mappa o di carta geografica dello spettacolo, che dava indicazioni precise soprattutto sul rapporto tra le masse corali e lo spazio delimitato dalle scene. Il lavoro sui solisti l'avrebbe costruito successivamente, durante le prove. Un riferimento quindi, che potesse rendere chiara almeno un'impostazione generale e restituisse un progetto riferibile a lui, c'era.

La locandina così riportava: "Un progetto di Luca Ronconi realizzato da Gianni Mantovanini, luci, Gabriele Mayer, costumi, Margherita Palli, scene, Ugo Tessitore, regia". Al debutto, come accadeva sempre, le prospettive di lettura si rivelarono molteplici, ma un elemento emerse facendo da collante: la memoria. Memoria come punto di partenza dell'idea originale della regia e, per forza di cose, come elemento presente nei sentimenti dei realizzatori e degli spettatori.

Tutto era cominciato l'anno prima. Insieme al Sovrintendente Carlo Fuortes, volevo che Ronconi tornasse dopo molti anni al Teatro dell'Opera e *Lucia di Lammermoor* ci sembrava il progetto giusto da proporli. Aveva collaborato da poco con Fuortes a Bari per il riallestimento di *Falstaff* e con me aveva un rapporto consolidato negli anni. Nonostante la salute oramai compromessa e le fatiche della dialisi, Ronconi accettò subito l'invito. Era un'opera che non gli era mai stata proposta e, anche con una certa sorpresa, scoprimmo non solo che la conosceva benissimo, ma che gli era anche particolarmente cara. Lo riconduceva, infatti, a tempi lontani, associandola al ricordo di sua madre che, bambino, lo portava spesso al Teatro dell'Opera di Roma, allora Teatro Reale. Tra le tante opere cui aveva assistito proprio *Lucia* l'aveva colpito particolarmente, così da diventare la sintesi di tutte le impressioni che, durante l'adolescenza, il teatro lirico gli aveva lasciato. Era un ricordo che, con i suoi contorni sfumati ma fermi nel tempo, costituiva il primo spunto, se non la ragione stessa, di una costruzione drammaturgica che, forse per la prima volta, coinvolgeva emotivamente – in modo personale e diretto – quello che era considerato, forse, il più razionale tra tutti i registi in attività. Oggi fa impressione constatare come ciò accadesse, quasi come un segno premonitore, alla fine di una vita caratterizzata da spettacoli che hanno lasciato un segno fortissimo nell'evoluzione del linguaggio teatrale, ma in cui non c'era mai stato spazio per un coinvolgimento che prevedesse delle emozioni.

Durante l'estate, a Spoleto, dove stava mettendo in scena *Danza macabra* di Strindberg, avevo discusso a lungo con Ronconi. Per cercare di entrare nei significati nascosti e nello spirito dell'opera, gli facevo ascoltare il suono penetrante e ossessivo della glassarmonica che caratterizza la scena della follia. Mi sembrava affascinante affrontare la lettura di un testo partendo dalla suggestione astratta di un suono. Non andammo avanti a parlarne più di tanto, ma fu chiaro, poi, che quella suggestione l'aveva tenuta ben presente trasformando sulla scena quel suono in una luce fredda, bianca, incombente, presente in tutto lo spettacolo e nel riflesso, quasi impercettibile, dell'acqua di una fontana che, su una parete della scenografia, ne evocava le frequenze. Frequenze che potevano trovare una corrispondenza nelle oscillazioni degli stati d'animo e nella fragilità della protagonista. D'altra parte, fin dagli inizi della sua carriera di regista, Ronconi era riuscito a tradurre visivamente ogni pensiero e ogni intuizione drammaturgica. In più l'approccio estetico, anche nei suoi spettacoli più innovatori e di ricerca, aveva rappresentato il mezzo per rimanere fedele, ma in modo sempre originale e sorprendente, alla forma tipica del gusto italiano del fare teatro. Il progetto di *Lucia* rispondeva perfettamente a quel tipo di impostazione in cui una forte idea drammaturgica si traduceva nella pulizia del segno scenografico e visivo che si rifaceva ai parametri e ai principi più classici della tradizione iconografica, pittorica e architettonica, italiana ed europea.

*Lucia di Lammermoor*, tra le opere di Donizetti, è quella che più di tutte rappresenta il paradigma del dolore femminile. Un dolore immenso e devastante che lentamente si trasforma in follia. Per dare ambientazione a una drammaturgia che inesorabilmente porta verso la morte, Ronconi aveva chiesto a Margherita Palli di disegnare un luogo freddo, di un colore vago, tra il giallo e l'azzurro chiari, definito nella sua gamma da quella luce accecante, in cui i personaggi e il coro avrebbero agito costretti all'interno di alte costruzioni chiuse da enormi gabbie. Per dare un'idea usava il termine "concentrazionario", indicando insieme la coercizione di un carcere e l'oppressione di un campo di concentramento. Ma anche di un manicomio o una fortezza, addirittura di "una istituzione totale" in cui si rifletteva l'evoluzione di uno stato psicologico. Lucia compariva la prima volta vestita di nero, in lutto per la morte della madre, segnata da un disagio che provocava un disturbo che l'avrebbe a poco a poco annientata. La genesi della follia veniva mostrata fin dall'inizio e si sviluppava drammaturgicamente nel confronto tra la memoria di un mondo precedente che le apparteneva, o tra quello che era e avrebbe voluto essere, e la realtà del presente.

Alla prima la commozione era tangibile. Tra gli interpreti, innanzitutto, dal direttore d'orchestra Roberto Abbado, ai cantanti e a tutti coloro che avevano preso

FOTOGRAFIA DI YASUO KAGEYAMA



parte alla realizzazione dello spettacolo. In platea un pubblico numeroso, unito agli amici e ai collaboratori di Ronconi, viveva l'atmosfera di una sorta di cerimonia commemorativa che prendeva via via la fisionomia di una festa, così come una rappresentazione teatrale, alla fine, deve sempre essere. Alla serata, con un significativo atto di omaggio, partecipò il Presidente della Repubblica Sergio Mattarella, da poco eletto e a una delle sue prime uscite ufficiali. Quando al suo arrivo l'orchestra suonò l'inno nazionale, mentre ci alzavamo in piedi, avemmo chiara l'impressione che la memoria di Luca Ronconi fosse diventata un patrimonio di tutti, stabilendosi eternamente in un ideale Pantheon italiano tra i grandi del Paese.

Direzione di Roberto Abbado,  
scene di Margherita Palli, costumi  
di Gabriele Mayer, Opera di Roma, 2015  
Per gentile concessione del Teatro dell'Opera di Roma

# LUCA RONCONI ALLA SCALA

a cura di Andrea Vitalini

## 11 MARZO 1974

6 RAPPRESENTAZIONI  
**DIE WALKÜRE**  
MUSICA E LIBRETTO  
Richard Wagner  
DIRETTORE  
Wolfgang Sawallisch  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE E COSTUMI  
Pier Luigi Pizzi  
LUCI Vannio Vanni

## 7 MARZO 1975

6 RAPPRESENTAZIONI  
**SIEGFRIED**  
MUSICA E LIBRETTO  
di Richard Wagner  
DIRETTORE  
Wolfgang Sawallisch  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE E COSTUMI  
Pier Luigi Pizzi  
LUCI Vannio Vanni

## 3 APRILE 1977

9 RAPPRESENTAZIONI  
**WOZZECK**  
MUSICA di Alban Berg  
LIBRETTO di Georg Büchner  
DIRETTORE DEL CORO  
Romano Gandolfi  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE E COSTUMI Gae Aulenti  
LUCI Vannio Vanni  
MOVIMENTI MIMICI  
Marise Flach  
RIPRESE: 15 maggio 1979  
4 rappresentazioni;  
30 maggio 1979  
3 rappresentazioni  
(Parigi, Opéra)

## 7 DICEMBRE 1977

11 RAPPRESENTAZIONI  
*Inaugurazione della Stagione  
del Bicentenario 1977/78*  
**DON CARLO**  
MUSICA Giuseppe Verdi  
LIBRETTO François-Joseph  
Méry e Camille Du Locle,  
DIRETTORE Claudio Abbado

DIRETTORE DEL CORO  
Romano Gandolfi  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE E COSTUMI  
Luciano Damiani  
LUCI Vannio Vanni  
MOVIMENTI SCENICI  
Angelo Corti  
RIPRESA: 17 dicembre 1978  
6 rappresentazioni

## 15 MARZO 1981

8 RAPPRESENTAZIONI  
*Prima rappresentazione  
scenica assoluta*  
**DONNERSTAG AUS LICHT**  
MUSICA E LIBRETTO  
Karlheinz Stockhausen  
DIRETTORE Peter Eötvös  
ALTRO DIRETTORE  
Gabriele Bellini DIRETTORE  
DEL CORO  
Romano Gandolfi  
REGIA DEL SUONO  
Karlheinz Stockhausen  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE E COSTUMI Gae Aulenti  
LUCI Vannio Vanni

## 4 MAGGIO 1982

4 RAPPRESENTAZIONI  
**LES TROYENS**  
MUSICA E LIBRETTO  
Hector Berlioz  
DIRETTORE Georges Prêtre  
DIRETTORE DEL CORO  
Romano Gandolfi  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE Ezio Frigerio  
COSTUMI Karl Lagerfeld  
LUCI Vannio Vanni  
COREOGRAFIA Mario Pistoni  
MOVIMENTI MIMICI  
Caterina Mattea  
RIPRESA: 6 aprile 1996  
5 rappresentazioni

## 7 DICEMBRE 1982

8 RAPPRESENTAZIONI  
*Inaugurazione della Stagione 1982/83*  
**ERNANI**  
MUSICA Giuseppe Verdi  
LIBRETTO Francesco Maria Piave  
DIRETTORE Riccardo Muti  
DIRETTORE DEL CORO

Romano Gandolfi  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE Ezio Frigerio  
COSTUMI Franca Squarciapino  
LUCI Vannio Vanni  
MOVIMENTI MIMICI E  
COREOGRAFICI Angelo Corti

## 25 MAGGIO 1984

5 RAPPRESENTAZIONI  
*Milano, Palazzo dello Sport*  
*Prima rappresentazione assoluta  
in forma scenica*  
**SAMSTAG AUS LICHT**  
MUSICA E LIBRETTO  
Karlheinz Stockhausen  
DIRETTORE H. Robert Reynolds  
REGIA DEL SUONO  
Karlheinz Stockhausen  
REGIA Luca Ronconi  
e Ugo Tessitore  
SCENE E COSTUMI Gae Aulenti  
LUCI Vannio Vanni

## 11 GIUGNO 1985

6 RAPPRESENTAZIONI  
*Prima rappresentazione moderna*  
**L'ORFEO**  
MUSICA di Luigi Rossi  
ELABORAZIONE STRUMENTALE  
Bruno Rigacci  
LIBRETTO Francesco Buti  
MAESTRO CONCERTATORE  
AL CEMBALO Bruno Rigacci  
DIRETTORE DEL CORO  
Giulio Bertola  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE Giorgio Cristini  
COSTUMI Carlo Diappi  
LUCI Vannio Vanni  
MOVIMENTI MIMICI Angelo Corti

## 9 SETTEMBRE 1985

6 RAPPRESENTAZIONI  
**IL VIAGGIO A REIMS** ossia  
**L'ALBERGO DEL GIGLIO  
D'ORO**  
MUSICA di Gioachino Rossini  
Libretto di Luigi Balocchi  
DIRETTORE Claudio Abbado  
DIRETTORE DEL CORO  
Giulio Bertola  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE E COSTUMI Gae Aulenti  
LUCI Vannio Vanni

MOVIMENTI MIMICI Angelo Corti  
RIPRESA: 7 aprile 2009  
10 rappresentazioni

## 7 DICEMBRE 1985

12 RAPPRESENTAZIONI  
*Inaugurazione della Stagione  
1985/86*  
**AIDA**  
MUSICA Giuseppe Verdi  
LIBRETTO Antonio Ghislanzoni  
DIRETTORE Lorin Maazel  
DIRETTORE DEL CORO  
Giulio Bertola  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE Mauro Pagano  
COSTUMI Vera Marzot  
LUCI Vannio Vanni  
MOVIMENTI MIMICI Angelo Corti

## 30 GENNAIO 1988

6 RAPPRESENTAZIONI  
*Prima rappresentazione italiana*  
**FETONTE**  
MUSICA Niccolò Jommelli  
LIBRETTO Mattia Verazi  
DIRETTORE Hans Vonk  
DIRETTORE DEL CORO  
Bruno Casoni  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE Mauro Pagano  
COSTUMI Vera Marzot  
LUCI Vannio Vanni  
COREOGRAFIA Gildo Cassani

## 5 MAGGIO 1988

3 RAPPRESENTAZIONI  
*Reggio Emilia, Teatro Municipale*  
**LA FIABA DELLO ZAR  
SALTAN**  
MUSICA  
Nikolaj Rimskij-Korsakov  
LIBRETTO Vladimir Bel'skij  
DIRETTORE Vladimir Fedoseyev  
DIRETTORE DEL CORO  
Ferenc Sapszon  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE Gae Aulenti  
COSTUMI Giovanna Buzzi  
LUCI Vannio Vanni  
RIPRESE: 13 maggio 1988  
5 rappresentazioni  
(Milano, Teatro Lirico);  
29 giugno 1989  
4 rappresentazioni

## 7 DICEMBRE 1988

8 RAPPRESENTAZIONI

*Inaugurazione della Stagione  
1988/89*

**GUGLIELMO TELL**

MUSICA Gioachino Rossini  
LIBRETTO Étienne de Jouy  
e Hippolyte-Louis-Florent Bis  
DIRETTORE Riccardo Muti  
DIRETTORE DEL CORO  
Giulio Bertola  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE Gianni Quaranta  
COSTUMI Vera Marzot  
LUCI Vannio Vanni  
FOTOGRAFIA Giuseppe Rotunno  
COREOGRAFIA Flemming Flindt

## 26 GENNAIO 1989

7 RAPPRESENTAZIONI

**OBERON**

MUSICA Carl Maria von Weber  
LIBRETTO James Robinson  
Planché  
DIRETTORE Seiji Ozawa  
DIRETTORE DEL CORO  
Henryk Wojnarowski  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE Margherita Palli  
COSTUMI Vera Marzot  
LUCI Vannio Vanni  
RIPRESA: 14 maggio 1993  
8 rappresentazioni

## 22 FEBBRAIO 1991

7 RAPPRESENTAZIONI

**LODOÏSKA**

MUSICA di Luigi Cherubini  
REVISIONE Lorenzo Tozzi  
LIBRETTO Claude-François  
Fillette-Loraux  
DIRETTORE Riccardo Muti /  
Piotr Wollny  
DIRETTORE DEL CORO  
Roberto Gabbiani  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE Margherita Palli  
COSTUMI Vera Marzot  
LUCI Sergio Rossi  
MOVIMENTI MIMICI  
Angelo Corti  
RIPRESA: 11 luglio 1991  
2 rappresentazioni (Ravenna,  
Teatro D'Ante Alighieri)

## 28 MAGGIO 1994

8 RAPPRESENTAZIONI

**ELEKTRA**

MUSICA Richard Strauss  
LIBRETTO  
Hugo von Hofmannsthal  
DIRETTORE Giuseppe Sinopoli  
DIRETTORE DEL CORO  
Roberto Gabbiani  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE Gae Aulenti  
COSTUMI Giovanna Buzzi  
LUCI Gianni Mantovanini  
MOVIMENTI MIMICI  
Marise Flach  
RIPRESA: 7 maggio 2005  
8 rappresentazioni (Milano,  
Teatro degli Arcimboldi)

## 11 MAGGIO 1995

7 RAPPRESENTAZIONI

**LA DAMNATION DE FAUST**

MUSICA Hector Berlioz  
LIBRETTO Hector Berlioz  
e Almiré Gandonnière  
DIRETTORE Seiji Ozawa  
DIRETTORE DEL CORO  
Roberto Gabbiani  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE Margherita Palli  
COSTUMI Carlo Diappi  
LUCI Gianni Mantovanini  
COREOGRAFIA Tiziana Tosco

## 4 LUGLIO 1997

9 RAPPRESENTAZIONI

**TOSCA**

MUSICA Giacomo Puccini  
LIBRETTO Giuseppe Giacosa  
e Luigi Illica  
DIRETTORE Semyon Bychkov  
DIRETTORE DEL CORO  
Roberto Gabbiani  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE Margherita Palli  
COSTUMI Vera Marzot  
LUCI Gianni Mantovanini  
RIPRESA: 10 marzo 2000  
10 rappresentazioni;  
6 ottobre 2003  
11 rappresentazioni (Milano,  
Teatro degli Arcimboldi);  
13 aprile 2006  
8 rappresentazioni

## 8 APRILE 2000

8 RAPPRESENTAZIONI

**ARIADNE AUF NAXOS**

MUSICA Richard Strauss  
LIBRETTO Hugo von  
Hofmannsthal  
DIRETTORE Giuseppe Sinopoli  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE Margherita Palli  
COSTUMI Carlo Diappi  
LUCI Gianni Montonati  
MOVIMENTI COREOGRAFICI  
Tiziana Colombo  
RIPRESA: 1° giugno 2006  
9 rappresentazioni

## 16 MAGGIO 2000

3 RAPPRESENTAZIONI

*Ridotto Palchi del Teatro alla Scala*

**DIALOGHI DELLE  
CARMELITANE**

di Georges Bernanos  
LETTURA DRAMMATURGICA  
A CURA DI Luca Ronconi

## 7 DICEMBRE 2003

6 RAPPRESENTAZIONI

*Milano, Teatro degli Arcimboldi.  
Inaugurazione della Stagione 4  
2003/04*

**MOÏSE ET PHARAON,  
OU LE PASSAGE  
DE LA MER ROUGE**

MUSICA Gioachino Rossini  
LIBRETTO Luigi Balocchi  
e Étienne de Jouy  
DIRETTORE Riccardo Muti  
DIRETTORE DEL CORO  
Bruno Casoni  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE Gianni Quaranta  
COSTUMI Carlo Diappi  
LUCI Gianni Mantovanini  
COREOGRAFIA Micha Van Hoecke

## 7 DICEMBRE 2004

11 RAPPRESENTAZIONI

*Inaugurazione della Stagione  
d'Opera e Balletto 2004-2005 nella  
sede storica del Piermarini,  
dopo i lavori di restauro  
e ristrutturazione*

**EUROPA RICONOSCIUTA**

MUSICA Antonio Salieri  
REVISIONE SU FONTI COEVE  
Eric Hull  
LIBRETTO Mattia Verazi  
DIRETTORE Riccardo Muti  
DIRETTORE DEL CORO  
Bruno Casoni  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE E COSTUMI  
Pier Luigi Pizzi  
LUCI Gianni Mantovanini  
COREOGRAFIA Heinz Spörlri

## 6 MARZO 2008

9 RAPPRESENTAZIONI

**TRITICO IL TABARRO/  
SUOR ANGELICA/  
GIANNI SCHICCHI**

MUSICA Giacomo Puccini  
LIBRETTI di Giuseppe Adami  
(IL TABARRO) e Giovacchino  
Forzano (SUOR ANGELICA  
e GIANNI SCHICCHI)  
DIRETTORE Riccardo Chailly  
DIRETTORE DEL CORO  
Bruno Casoni  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE Margherita Palli  
COSTUMI Silvia Aymonio  
LUCI Gianni Mantovanini

## 16 GENNAIO 2009

8 RAPPRESENTAZIONI

**VĚC MAKROPULOS  
(IL CASO MAKROPULOS)**

MUSICA E LIBRETTO  
Leoš Janáček  
DIRETTORE Marko Letonja  
DIRETTORE DEL CORO  
Alberto Malazzi  
REGIA Luca Ronconi  
SCENE Margherita Palli  
COSTUMI Carlo Diappi  
LUCI Gianni Mantovanini

# TEATRO ALLA SCALA



# UN PALCO IN FAMIGLIA

Stagione 25/26

Partner del progetto  
Un palco in famiglia

**ESSELUNGA**  
S

Scopri tutti gli spettacoli  
su [teatroallascala.org](http://teatroallascala.org)



## IL TEATRO ALLA SCALA

Un passato illustre e un futuro altrettanto ricco. Il Teatro alla Scala, inaugurato a Milano alla fine del Settecento, è un tempio dell'opera celebre nel mondo intero per il suo pubblico appassionato ed esigente, e per il suo ruolo centrale nell'età d'oro della lirica. Su questo palco hanno trionfato i grandi compositori come Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini, e hanno debuttato le opere più amate come *Otello* e *Madama Butterfly*. Ancora oggi, tra queste pareti dorate dall'acustica eccezionale, echeggiano le migliori voci della scena lirica dando vita a interpretazioni indimenticabili che accrescono la fama di un palcoscenico entrato di diritto nella leggenda. **Benvenuti al Teatro alla Scala.**

*#Perpetual*



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 31

TEATRO ALLA SCALA

  
**ROLEX**