

PIRANDELLO E IBSEN NEL PERIMETRO DI SCENA RONCONIANO

Rita Nicoli

Abstracts

Ibsen e Pirandello rappresentano due pilastri del grande teatro borghese tra Otto e Novecento. Le loro opere sono da sempre oggetto di analisi critica e di rappresentazione teatrale. In particolare *Spettri* e *Sei personaggi in cerca d'autore* offrono notevoli spunti di riflessione per le affini tematiche relative ai corrotti rapporti familiari che descrivono. Questo saggio si propone una comparazione tra la messinscena delle due opere ad opera del regista Luca Ronconi che vi lavorò a trent'anni di distanza, nel 1982 e nel 2012. Ciò permette di valutare la tensione del regista nell'atto di operare scelte concrete circa la possibile rappresentazione delle analoghe tematiche toccate dai due autori, la sua abilità nel cogliere anche allusioni minime, interrogando i testi per svelare agli spettatori ciò che talvolta è in essi implicito.

Ibsen and Pirandello represent two pillars of the great bourgeois theatre between the XIX and XX centuries. Their works have always been subject to critical analysis and theatrical representation, in particular, *Gengångare* and *Sei personaggi in cerca d'autore* offer important points for reflection on common topics related to the corrupt family relationships that they describe. This essay proposes a comparison between the staging of the two works by the director Luca Ronconi who worked on 1982 and 2012. This makes it possible to evaluate the director's tension in the act of making concrete choices about the possible representation of the similar themes touched by the two authors, his ability to grasp even minimal allusions, questioning the texts to reveal to the viewers what is sometimes implicit in them.

Parole chiave

Ronconi, Pirandello, Ibsen, dramma familiare, theatrical family drama

Contatti

nicoli.rita@libero.it

Individuata e definita una linea Ibsen-Pirandello quale asse fondamentale del grande teatro borghese tra Otto e Novecento, questo saggio si propone una comparazione tra la messinscena, ad opera del regista Luca Ronconi, delle due opere degli autori in cui maggiormente la famiglia lascia affiorare, come sostiene Ivan Pupo, «tutto il marcio di cui è irrimediabilmente infetta».¹

Le opere in oggetto, *Spettri* e *Sei personaggi in cerca d'autore*, sono state, nel corso degli anni, continuamente esaminate e, forse più di altre degli stessi autori, fatte oggetto di scavi e di analisi anche nella direzione dell'intertestualità; tuttavia accostarsi all'arte complessa e articolata della loro messinscena, valutando la tensione radicale del regista nell'atto di definire il proprio punto di vista circa la possibile rappresentazione delle analoghe tematiche toccate dai due autori, può rivelarsi operazione generatrice di nuove riflessioni, di ulteriori ipotesi critiche ed anche opportunità di un

¹ I. PUPO, *Crimini familiari e scena teatrale*, Liguori Editore, Napoli 2015, p. 12.

ripensamento di quelle istanze che investono tecniche e temi nella rappresentazione teatrale in Italia, tra la seconda metà del XX secolo e l'inizio del nuovo millennio.

Nell'estate del 2012 debuttava al Festival di Spoleto lo spettacolo, realizzato appunto sotto l'egida registica di Luca Ronconi, *In cerca d'autore. Studio sui «Sei personaggi»*.

Sottolineando più volte che *In cerca d'autore* «non può essere considerato una messinscena in senso classico del dramma pirandelliano ma solo uno studio»,² il regista rivoluzionava lo spazio scenico riducendolo ad una scatola bianca uniformemente illuminata da una luce fredda, priva di aperture visibili se non quella frontale, e collocando all'interno di essa, tra poche sedie apparentemente distribuite in modo casuale, sia il pubblico che gli interpreti i quali, dialogando tra loro e agendo talvolta con sfiante impetuosità, si dislocavano nel perimetro di scena con movenze animalesche:

Strisciano contro le pareti come rettili. Si muovono sul pavimento come ragni. Paiono uscir fuori da una sonata di spettri. Hanno la psicolabilità di soggetti d'asylum. Mostrano l'aspetto grifagno e mortifero di personaggi di Poe. Hanno la modernità di figure spostate nel vuoto come pedine d'un gioco di società in Dogville di von Trier. Accusano fissità e smorfie che discendono da una Charenton di condannati alla coazione a recitare. Sono inquietanti come corvi. Li diresti presi pari pari da un quadro vivente lombrosiano. Danno vita a pulsioni raggelate da caso clinico di Freud che sa però di macabro, di lager, di lobotomia.³

La determinazione a rinunciare al palcoscenico e la conseguente scelta di un lungo spazio disadorno testimoniano la volontà di resettare le troppe incrostazioni sedimentate nel tempo attraverso la successione degli allestimenti con l'impegno a riprodurre una sorta di "non luogo" atemporale e isolato, senza via di fuga, quindi profondamente diverso, ad esempio, da quell'ultimo allestimento che lo stesso autore poté seguire direttamente, realizzato da Ruggero Ruggeri,⁴ o dalla messinscena borghese di De Lullo,⁵ o da quella ingegnosamente sperimentale di Anatolij Vasil'ev, con gli attori della Scuola d'arte drammatica di Mosca,⁶ o, ancora, da quella che nel 1972 consumò la più dirimpente operazione di riscrittura quando, con la regia di Tino Buazzelli, l'ambientazione venne traslata in uno studio televisivo, determinando la reazione piccata degli eredi di Pirandello.

Fin dall'inizio della sua carriera di regista, Ronconi ha esplorato le possibilità espressive del linguaggio della scena, cercando continuamente il confronto con i limiti della rappresentazione teatrale in molte direzioni e soprattutto attraverso la ricerca di nuovi spazi. Come interpretare quindi il senso di questa scelta? Come spiegare la preferenza per un sistema ristretto, chiuso al limite del claustrofobico, impermeabile alle contaminazioni esterne? Lo spazio scenico voluto da Ronconi è un luogo entro cui svolgere una lettura dell'opera che potremmo definire «antropologica». È, secondo la più nota definizione che per la prima volta nel 1969 ne diede Giovanni Macchia,⁷ una simbolica «stanza della tortura» entro cui rappresentare la condizione dell'uomo nella civiltà moderna sfrondata fino all'essenzialità, è il luogo neutro e asettico entro cui si oggettivano i sentimenti e si esperisce il reale. Il regista con la sua scelta, a mio avviso, fa riaffiorare in trasparenza il sempre attuale dilemma: la «teatralità» è sostanzialmente identificata con il testo – a cui Ronconi resta fedelissimo –, o può anche accentrarsi sugli elementi non testuali della rappresentazione, qual è appunto la scenografia? La "scatola" ronconiana dalle pareti nude è un perimetro entro cui è racchiuso uno spazio antitetico e pertanto inaccostabile, per esempio, a quello aperto ed esterno cittadino, col suo ritmo incalzante dettato dalla "modernità", luogo dell'affollamento e degli iperstimoli sensoriali.

² A.L. SABELLI FIORETTI, *Come e perché Luca Ronconi ha rivoluzionato i «Sei personaggi»*, «Corriere dell'Umbria», 28 giugno 2012.

³ R. DI GIAMMARCO, *I sei personaggi di Ronconi dell'accademia*, «La Repubblica», 14 luglio 2012.

⁴ La prima ebbe luogo al Teatro Argentina di Roma, il 30 novembre 1936.

⁵ La *pièce* fu presentata in Italia nel 1964 da Giorgio De Lullo con la Compagnia dei Giovani. Per un dettagliato racconto dello spettacolo e una rassegna critica dei più significativi allestimenti dei *Sei personaggi* che hanno preceduto l'edizione firmata da De Lullo, si veda A. BENTOGGIO, *Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello per Giorgio De Lullo*, Edizioni ETS, Pisa 2007.

⁶ La prima rappresentazione de *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello sotto la regia di Vasil'ev si ebbe nel 1987 e segnò quella che all'unanimità è considerata dalla critica la svolta stilistica del regista.

⁷ La prima stesura del saggio critico di G. MACCHIA apparve nel 1969 nel IX volume della *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno per le edizioni Garzanti e poi ristampata e arricchita di sette ulteriori capitoli nel marzo del 1992, per Arnoldo Mondadori Editori.

Numerosi sono ad oggi gli studi da cui emerge la rilevanza della figura di Simmel come chiave fondamentale dell'interpretazione di parte dell'opera pirandelliana, per la sua lucida ricostruzione del panorama della modernità e dei confini dei luoghi in cui si sviluppano processi relativi alla disaggregazione e alla distanziamento umana che costituiscono certamente un *continuum* tra gli anni della produzione dello scrittore agrigentino – che ne dissemina di impliciti riferimenti i suoi scritti – e la nostra epoca. Ebbene, in uno scritto del 1903 sulla metropoli,⁸ Simmel si occupa, tra studi sociali e interpretazioni psicologiche, di analizzare i problemi dell'uomo moderno connessi alle nuove forme di vita associata connaturate alla condizione metropolitana, condizione contrassegnata dalla simultaneità di molteplici diversi stimoli.⁹ Egli illustra i limiti della vita spirituale nei grandi e dispersivi ambienti cittadini, in cui le distanze spirituali, dettate dall'indifferenza reciproca, sono inversamente proporzionale alle distanze fisiche. Ronconi propone una scatola scenica che esaspera, di contro, l'angustia dello spazio d'azione, mettendo tutti – personaggi, attori e pubblico – sullo stesso piano, uno spazio che soccombe alla ristrettezza, che, non fornendo nessuno stimolo sensoriale, fagocita la loro vita soggettiva intensificandone, accelerandone, alterandone le relazioni affettive e costringendoli al dialogo.¹⁰

È quello lo spazio designato al raggiungimento del vero nucleo dell'opera, il più celebrato, e in qualche modo paradigmatico, nella vasta produzione del drammaturgo siciliano: il dramma familiare e il desiderio compulsivo dei sei personaggi di raccontarlo e rappresentarlo all'infinito.

È entro quei margini scenici che il regista da un lato evidenzia gli elementi convenzionali dell'opera originale, come la Madre velata che si esprime solo con uno stridulo lamento o gli attori supponenti nella loro convinzione di saper dare spessore alla vita di quei sei personaggi segnati da incurabili ferite; d'altro lato sembra voler operare delle forzature, ad esempio con una Figliastro dai caratteri mai messi in scena prima, dalla volgarità esasperata, dagli spiazzanti eccessi comportamentali come l'abbandonarsi, quasi con una sorta di vendicativo compiacimento, all'abiezione in cui è precipitata, i cui movimenti flessuosi ma ineleganti e la voce a tratti roca a tratti acuta e sguaiata sono solo le più evidenti manifestazioni esteriori di una alterazione interiore determinata dalla discesa nel degrado. Il regista rivoluziona così definitivamente lo statuto storico dei personaggi, ne sovverte anche l'età anagrafica, anzi, uno dei motivi della buona riuscita del suo studio è, a detta dello stesso Ronconi, proprio il fatto che la maggior parte degli attori ha un'età che non corrisponde al ruolo, sono cioè più giovani del personaggio che interpretano. Si pensi ad esempio alla figura del Padre, abbozzata per la prima volta dall'autore in una lettera del 23 luglio del 1917 al figlio Stefano, di cui resta un breve frammento pubblicato da Manlio Lo Vecchio-Musti nel 1977, in cui Pirandello lo descrive come un cinquantenne dagli impulsi satireschi, ancora messo sotto scacco da una *pruderie* erotica che lo spinge a frequentare regolarmente il malsano retrobottega di Madame Pace.

Dice in merito Ronconi:

Per esempio, se il personaggio del Padre fosse interpretato da un uomo attempato, una sorta di vecchio maiale, sarebbe meno efficace nel far emergere il tema scabroso dell'incesto con la Figliastro. Nel nostro caso, invece, emerge con maggior forza il tema, rispetto alla credibilità del ruolo.¹¹

Per la prima volta si porta in luce il non detto, ciò che è stato censurato dallo stesso autore: si tratta del binomio *Eros/Thanatos* rappresentato dalla vicenda incestuosa e dalla tragica morte dei due figli più giovani, secondo i parametri che riconducono da un lato alle ascendenze mitiche, dall'altro alle cadenze del dramma romantico-borghese.

⁸ Cfr. *Die Grosstädte und das Geistesleben*, in «Jahrbuch der Gehestiftung», 1903, IX; ora in Brücke und Tür, Koehler, Stuttgart 1957, pp. 227-242.

⁹ G. SCIANATICO, *Il teatro dei miti. Pirandello*, Palomar, Bari 2005, p. 22.

¹⁰ A questo proposito, e per un quadro più ampio sul teatro europeo tra Otto e Novecento, si veda la celebre ed acuta lettura di Peter Szondi sulla crisi del dramma nella seconda metà del XIX secolo che egli attribuiva alle forze che spingono gli uomini all'isolamento. Lo stile drammatico, se anche è messo in crisi da questo isolamento, può sopravvivere se gli esseri umani isolati, a cui formalmente dovrebbe corrispondere il silenzio, oppure il monologo, sono costretti, da fattori esterni, a ritornare al dialogo nel rapporto intersoggettivo. Cfr. P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno* (1956), Einaudi, Torino 1962.

¹¹ SABELLI FIORETTI, *Come e perché Luca Ronconi ha rivoluzionato i «Sei personaggi»*, cit.

Nella fallimentare edizione del 1921, i personaggi apparivano in scena come fantasmi scaturiti dalla mente visionaria dell'autore, invece, nell'edizione del 1925, Pirandello, con un espediente caro agli impressionisti tedeschi, suggerì che indossassero, con funzione simbolica, le maschere del proprio sentimento caratterizzante («il *rimorso* per il Padre, la *vendetta* per la Figliastro, lo *sdegno* per il Figlio, il *dolore* per la Madre»¹²). I personaggi così spersonalizzati diventavano, in qualche misura, generici “tipi umani” che dovevano simboleggiare una situazione universale. La maschera è l'elemento non verbale, la traduzione visiva, con il quale l'autore stabiliva una dialettica tra le due parti dell'essere: il personaggio/narratore della vicenda, e il personaggio/protagonista degli avvenimenti narrati.

Nella fissità del loro stato d'animo – che doveva quindi restare eternamente immutabile – il Padre e la Figliastro restano bloccati al tragico momento in cui si sono incontrati nell'*atelier* di Madama Pace, momento, per ovvie ragioni di opportunità a quell'altezza cronologica, smorzato dalla censura dello stesso autore, che non poteva inscenare il dramma dell'incesto e che, come è noto, per sospenderne la rappresentazione impiegò varie scappatoie, si pensi, ad esempio, al continuo invito alla prudenza da parte del Capocomico nel testo originale:

La figliastro: Ma no, signore! Guardi: quand'io gli dissi che bisognava che non pensassi d'esser vestita così, sa come mi rispose lui? «Ah, va bene! E togliamolo, togliamolo via subito, allora, codesto vestitino!»

Il capocomico: Bello! Benissimo! Per far saltare così tutto il teatro?

La figliastro: Ma è la verità!

Il capocomico: Ma che verità, mi faccia il piacere! Qua siamo a teatro! La verità, fino a un certo punto!

La figliastro: E che vuol fare lei allora, scusi?

Il capocomico: Lo vedrà, lo vedrà! Lasci fare a me adesso!

La figliastro: No, signore! Della mia nausea, di tutte le ragioni, una più crudele e più vile dell'altra, per cui io sono “questa”, “così”, vorrebbe forse cavarne un pasticcetto romantico sentimentale, con lui che mi chiede le ragioni del lutto, e io che gli rispondo lacrimando che da due mesi m'è morto papà? No, no, caro signore! Bisogna che lui mi dica come m'ha detto: «Togliamo via subito allora, codesto vestitino!». E io, con tutto il mio lutto nel cuore, di appena due mesi, me ne sono andata là, vede? Là, dietro quel paravento, e con queste dita che mi ballano dall'onta, dal ribrezzo, mi sono sganciato il busto, la veste...

Il capocomico: (*ponendosi le mani tra i capelli*) Per carità! Che dice?

La figliastro: (*gridando, frenetica*) La verità! la verità, signore!

Il capocomico: Ma sì, non nego, sarà la verità... e comprendo, comprendo tutto il suo orrore, signorina; ma comprenda anche lei che tutto questo sulla scena non è possibile!¹³

Analogamente doveva restare una «verità fino a un certo punto», quella relativa alla morte. Anche in questo caso bisognava muoversi entro il perimetro del possibile rappresentabile sulla scena, ricorrendo al più ad una opportuna e misurata allusione. Con Ronconi l'insostenibile incubo tragico prende forma: l'incesto tra il Padre e la Figliastro si consuma realmente sotto gli occhi della Madre che non fa in tempo a gridare ed è sempre la Figliastro, con una gestualità esplicitamente violenta, ad annegare di sua mano la sorellina in un secchio e a puntare la pistola alla tempia del fratello. Si svela così, con un affondo crudo, la segreta qualità dei *Sei personaggi* quale vicenda spietata esaminata si sotto ogni angolazione nell'ultimo secolo, ma ancora e sempre diversamente rappresentabile.

Un punto culminante dello studio di Ronconi è l'arrivo in scena dell'ineludibile “settimo” personaggio, Madama Pace, la bizzarra e grottesca tenutaria del bordello, causa, fosse anche inconsapevole ed involontaria, di tanta pena. Se un primo rimodellamento dell'ingresso in scena della donna si deve a Giancarlo Cobelli che, presso il Teatro Eliseo nel 1980, volle mostrarla nel suo vero ambiente, riproducendone in scena senza reticenze l'indecenza sordida, Ronconi scegliendo invece, questa volta, di attenersi alle disposizioni pirandelliane, ha voluto che si aprisse una porta – assolutamente invisibile fino a quel momento – sul fondo della scatola scenica da cui, *revenant* evocata dagli altri *revenants*, comparisse la figura di Madama Pace. Secondo la volontà dell'autore, la sua apparizione doveva essere indotta anche dalla presenza degli oggetti, come i cappellini e il mantello, che ne caratterizzavano il torbido retrobottega. Si ricorderà infatti la meticolosa attenzione con cui il Padre esige che la stanza assomigli il più possibile al luogo in cui avvenne l'insano incontro,

¹² L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore* in *Maschere nude*, Garzanti Editore, Milano 1993, p. 35.

¹³ Ivi, pp. 89-90.

affinché la distribuzione rigorosa degli oggetti, come in un rituale spiritico, fosse in grado di sottomettere le categorie di tempo e spazio, aprendo varchi tra dimensioni diverse.

Il padre. Ecco, signore: forse preparandole meglio la scena, attratta dagli oggetti stessi del suo commercio, chi sa che non venga tra noi...

(Invitando a guardare verso l'uscio in fondo della scena):

Guardino! Guardino!

*L'uscio in fondo s'aprirà e verrà avanti di pochi passi Madama Pace...*¹⁴

Al dramma cioè non partecipano solo le persone ma anche le cose, tasselli esemplari nella pratica d'uso dei simboli all'interno dello spazio scenico. Ronconi però sceglie di alludere soltanto ad essi, la ricostruzione dell'ambiente è infatti simulata, lasciata alla fantasia del pubblico e tuttavia, nell'atto di ricostruire in scena la loro collocazione, il personaggio assente diventa magicamente presente, tra la sorpresa e le reazioni degli attori in scena:

Il padre (*dominando le proteste*). Mi scusino! Perché vogliono guastare, in nome di una verità volgare, di fatto, questo prodigio di una realtà che nasce, evocata, attratta, formata dalla stessa scena, e che ha più diritto di vivere qui, che loro; perché assai più vera di loro? Quale attrice fra loro rifarà poi Madama Pace? Ebbene: Madama Pace è quella! Mi concederanno che l'attrice che la rifarà, sarà meno vera di quella – che è lei in persona!¹⁵

Madama Pace è un frammento della memoria, una scheggia della realtà, che acquista consistenza fisica nel momento preciso in cui viene evocata, ed è quindi più credibile, agli occhi del pubblico, di quella attrice che, impigliata nella trama priva di autenticità dell'esibizione teatrale, avrebbe poi dovuto rappresentarla.

Nell'estate del 1881, a Sorrento, Ibsen, seguendo i dettami del positivismo nell'analizzare le passioni che motivano l'agire umano, scriveva *Spettri*, poi pubblicato in dicembre con l'eccezionale tiratura di 10.000 copie, che si esauriranno però in ben 13 anni, a causa dell'ostracismo della critica.

Successivo di circa un secolo dalla genesi dell'opera, precisamente del giugno del 1982, è l'allestimento con la regia di Luca Ronconi il quale, sempre per il Festival di Spoleto, si dedicò a questo lavoro del drammaturgo da lui prediletto ben trenta anni prima di sviluppare lo studio sui *Sei personaggi pirandelliani*.

Alcune sue scelte nello sviluppo di analoghe situazione e nelle relative soluzioni sceniche sembrano in realtà anticiparne i termini di trattazione. L'opera di Ibsen mostra, precorrendo certo i tempi rispetto a Pirandello, una nuova introspezione psicologica dei personaggi e la messinscena si rivela anche per Ronconi, che già si era misurato negli anni Settanta con *L'anitra selvatica*, per la produzione del Teatro Stabile di Genova, un'operazione delicata.

Anche nel caso di *Spettri*, in uno spazio enorme, la scena riscopre e riafferma con energia la sua più autentica natura di luogo in cui «coniugare i percorsi mentali con i tragitti spaziali».¹⁶ Ibsen dava una importanza anche esasperata alla divisione delle stanze e alla centralità del salotto da cui, quasi per una forza osmotica, ciò che accadeva e ciò che si diceva all'interno di esso si trasferiva nelle camere attigue.¹⁷ Se il salotto è per Ibsen il luogo in cui avviene l'esternazione verbale dell'inenarrabile, come nella stanza di un analista, Ronconi sovverte ogni indicazioni a riguardo in modo sorprendentemente arbitrario. La scena, esattamente come sarà ben tre decenni dopo per l'opera pirandelliana, è unitaria e ampia.

La didascalia dell'autore, la prima dell'atto primo dell'opera, recita:

¹⁴ Ivi, pp. 74-75.

¹⁵ Ivi, pp. 73-76.

¹⁶ Cfr. O. SALES, *Mettere in scena Ibsen: intervista a Luca Ronconi* in «Il Castello di Elsinore», n. 70/2014, pp. 69 sgg.

¹⁷ Cfr. R. ALONGE, *Sussurri e origliamenti nel salotto ibseniano*, in *Scene perturbanti e rimosse*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1996; F. FERGUSON, *Idea di un teatro*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 200: «La scena realistica di Ibsen presenta entrambi gli aspetti della condizione umana: il salotto fotograficamente accurato, in primo piano, soddisfa le esigenze del positivismo, mentre la vuota ma stimolante scena fuori dalla finestra – l'Europa come un vuoto morale, un'immensità inabitata – offre, per così dire, un assegno in bianco allo spirito insaziabile».

Una spaziosa stanza che dà sul giardino, con un'entrata lungo la parete laterale di sinistra e due porte che si aprono nella parete di destra. In mezzo alla camera un tavolo rotondo, circondato da alcune sedie e coperto di libri, riviste e giornali. A sinistra, verso il proscenio, una finestra e vicino a questa un sofà, davanti al quale c'è un tavolino da lavoro. Sullo sfondo la stanza comunica con una serra, un piccolo ambiente piuttosto stretto, aperto dalla parte interna e chiuso, verso l'esterno, da grandi vetrate. Sulla parete sinistra della serra c'è una porta che conduce al giardino sottostante;¹⁸

Sebbene le didascalie ibseniane siano state da sempre considerate dalla critica, coeva e posteriore all'autore, preziose e imprescindibili,¹⁹ Ronconi, così come farà in alcuni casi con i *Sei personaggi*, sembra voler operare uno scollamento dalle indicazioni fornite dall'autore e fa realizzare, dentro la chiesa sconsecrata di San Nicolò, una vera e propria serra in cui sono contenuti sia il palcoscenico che lo spazio destinato al pubblico. È evidente la volontà di stabilire un rapporto dialettico tra tradizione e contemporaneità, per trovare nuove sintesi drammaturgiche. Quello che nelle intenzioni dell'autore doveva essere una singola parte, una sezione forse anche marginale della superficie scenica, viene dilatata sino all'exasperazione acquistando centralità e inglobando la totalità dello spazio. Il palcoscenico al suo interno è stretto e lungo, con un poco convenzionale salotto in primo piano e la sala da pranzo sullo sfondo, senza né porte né finestre (e si noti, invece, con che meticolosità Ibsen distribuiva le aperture nella didascalia, quasi davvero fossero membrane più o meno permeabili a seconda del dipanarsi degli eventi). Si tratta di un'inedita scena, in cui si sintetizzano le tre porzioni di spazio definite da Ibsen in un'unica zona neutra per sperimentare la quale il regista, sempre molto attento alla fedeltà al testo, arriva addirittura, per dar senso a quell'*unicum* continuo, ad omettere battute e azioni che rimandano inevitabilmente a porte e finestre, come ad esempio all'inizio del secondo atto, quando il pastore Manders, non appena Regine lascia la stanza, chiede alla signora Alving (che secondo la didascalia dovrebbe anche compiere il gesto di chiudere la porta):

Manders: Dove è andata non può sentir niente?
Signora Alving: Con la porta chiusa, no...²⁰

Preso dalla sperimentazione, Ronconi opera quindi questi adattamenti che sbrigliano testo e azioni indicate dalla catena che li lega all'autore.

I cinque personaggi si trovano così imprigionati in questa insolita costruzione che prepara e introduce la messa in scena dei loro stati emotivi. Nella distanza abnorme che si frappone tra il fondo e il proscenio, il dramma borghese ne esce, di riflesso, profondamente dilatato: nello spazio che riunisce gli spettatori agli attori dentro l'asfissiante serra, rischiarata da luci esterne che intendono riprodurre le fonti naturali, la vicenda di una singola famiglia si trasfigura in metafora cosmologica di una intera società colta nella sua debolezza morale e nella tragicità dei rapporti parentali disfatti e distorti, inautentici in quanto sempre meschinamente celati dietro la forma del più conveniente perbenismo. È la stessa interpretazione del titolo che ne fa il regista ad indicare la strada più diretta per arrivare alla sostanza tragica del «più affascinante e fortunato dramma della seconda metà dell'Ottocento»;²¹

Una delle chiavi fondamentali sta nel titolo. È un titolo che mi piace: sono partito proprio da quello. Che tipo di spettri sono? Mi sembra chiaro che non dobbiamo pensare ai «*revenants*». Ma a fantasmi nel senso di larve, simboli di vane apparenze. Larve di opinioni, convinzioni e pregiudizi [...] La presenza di queste larve di idee che si aggirano ed incombono forma la visione di una vita continuamente modificata e resa inautentica.²²

Tuttavia, si può affermare che uno spettro, un fantasma nel senso stretto del termine, senza cioè consistenza fisica, sia in realtà sempre presente sulla scena, fino ad essere considerato da molta parte

¹⁸ H. IBSEN, *Tutto il teatro*, Edizioni Newton, Roma 1973, III, p. 135.

¹⁹ Innumerevoli sono gli studi a riguardo, nell'impossibilità di darne conto esaustivo, si ricordi almeno, in quanto tra i più completi e recenti, IBSEN, *Drammi moderni*, a cura di Alonge, BUR, Milano 2009.

²⁰ IBSEN, *Tutto il teatro*, cit., p. 156.

²¹ L. ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Becket*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 82.

²² R. TIAN, *Gli spettri passeggiano in coperta*, colloquio con Luca Ronconi riportato nel programma di sala dello spettacolo.

della critica il vero protagonista del dramma: il padre di Osvald, marito della signora Alving. Egli è il vero fulcro della vicenda di bugie e segreti, personaggio laido la cui moralità è corrosa dall'interno e si proietta sul figlio. Se Pirandello molti anni dopo sarà piuttosto refrattario a dare vita ad un padre di famiglia senza tormenti di coscienza, tanto da imporgli la maschera del rimorso, Ibsen non limita invece gli accenti foschi. Ronconi coglie fortemente questo aspetto e attribuisce alla corruzione dell'uomo una determinante funzione connettiva tra sua moglie Helene Alving e il pastore Manders tra le braccia del quale la donna era andata a gettarsi invano, fuggendo dal marito a sua volta infedele, dopo solo un anno di matrimonio. Scegliendo di non assecondare le didascalie, Ronconi arriva a far dare un bacio sulla bocca ai due personaggi, probabilmente per far evolvere la protagonista femminile del dramma nella direzione di una esplicita emancipazione,²³ ma anche per darle centralità rendendola artefice attiva di una azione che la riscatti dall'umiliazione degli amori adulterini del coniuge passivamente tollerati. Ronconi è certo memore del fatto che, nelle intenzioni originarie dell'autore, *Spettri* avrebbe dovuto chiamarsi *Signora Alving*, tale particolare non è affatto trascurabile in quanto rivela che agli occhi di Ibsen quella della donna sarebbe dovuta essere la figura dominante.

Sempre nel solco dell'affrancamento dalle rappresentazioni precedenti, certo adatte ad ingraziarsi il pubblico di fine Ottocento, si colloca anche la scelta di Ronconi di far rappresentare il pastore Manders da un attore giovane e molto affascinante, al fine di giustificare le pulsioni della donna nei suoi confronti. La scelta è analoga a quella che nel 2012 riguarderà il Padre dei *Sei personaggi* pirandelliani e farà annullare visivamente il *gap* generazionale tra lui e la Figliastrà. Come se la giovinezza e l'avvenenza fisica dischiudessero più facilmente l'orizzonte del fuoco dei sensi e della trasgressione, trasgressione solo adulterina nel caso dei due personaggi di Ibsen, adulterina ed anche incestuosa nel caso del Padre e della Figliastrà pirandelliani.

Il tema dell'incesto è però, com'è noto, centrale anche in Ibsen e si realizza nell'intenzione disinibita di Osvald di infrangerne il tabù con la sorellastra Regine, figlia dell'adultera relazione di suo padre con una domestica. Regine, immagine della sana ma anche rozza vitalità fisica, è di fatto antitetica a quella di Osvald, la cui salute è minata dalla sifilide e la cui vita, reduce dai bagordi parigini, è senza prospettiva alcuna. «Creatura bizzarra e contraddittoria» la definisce Ronconi. Una accanto all'altro, Regine e Osvald sono l'immagine di una forza distruttiva che tocca profondamente il nucleo familiare per investirlo con l'ombra perturbante della colpa. I due giovani sono agli occhi della Signora Alving la riproduzione della coppia illecita e rea costituita dal marito e dalla sua amante, da cui Regine sarebbe poi nata:

Signora Alving... Quando ho sentito Osvald e Regine, lì dentro, mi è sembrato di udire la voce degli spettri. E io credo, ho sospetto, che tutti siamo degli spettri, pastore. In noi rivive non solo ciò che abbiamo ereditato dal padre e dalla madre, ma tutto un complesso di idee morte, di credenze superate e via dicendo. Non si può dire che tutto ciò sia realmente vivo dentro di noi; ma si trova comunque depositato, e noi non possiamo liberarcene. Basta che io prenda un giornale e lo legga, ed ecco che mi sembra di vedere i fantasmi insinuarsi tra le righe. Io credo che il mondo sia pieno di spettri, nascosti dappertutto, fitti granelli di sabbia. Ed ecco perché tutti abbiamo una paura così terribile della luce.²⁴

I legami sia fisici che emotivi in cui si dibattono i protagonisti, sono il motore di questo spettacolo che fonde gli splendori della tragedia classica alle concezioni moderne più alte e più audaci del teatro psicologico.

Così, attraverso la messinscena delle opere dei due autori, cronologicamente e geograficamente distanti, Ronconi percorre quasi un secolo della storia del dramma borghese; se però la crisi dei valori familiari è un tema tipico del genere, l'abilità del regista sta nel cogliere allusioni minime, silenziose, fosche e per questo soggettivamente declinabili. In questa interrogazione dei testi, operazione preliminare e determinate, Ronconi riesce a svelare ciò che era implicito; si tratta di un'operazione rischiosa, ma particolarmente utile in uno studio di questo tipo, volto a mostrare tracce suggestive, collocate perlopiù nel non detto, nello spazio di ambiguità che entrambi gli scrittori hanno lasciato all'interpretazione.

²³ SALES, *Mettere in scena Ibsen*, cit., p. 71.

²⁴ IBSEN, *Tutto il teatro*, cit., pp. 159-160.