

RONCONI OLTRE LA SCENA: ARCHITETTURA, CITTÀ E IMMAGINAZIONE

Intervista a Margherita Palli

Marco Beltrame, Cristian Sammarco

MARGHERITA PALLI, LUCA RONCONI,
SCENOGRAFIA

Attraverso un'intervista a Margherita Palli, scenografa, costumista e stretta collaboratrice di Luca Ronconi (1933-2015) per oltre trent'anni, questo contributo indaga il metodo creativo del regista. A partire dall'esperienza della mostra *Luca Ronconi. Il laboratorio delle idee* (Teatro alla Scala, 2016), curata dalla stessa Palli negli spazi dei laboratori dell'Ansaldo, il dialogo ripercorre alcuni dei nodi centrali della poetica ronconiana: la concezione dello spazio scenico come dispositivo drammaturgico, l'attrazione per i "non luoghi teatrali" e il profondo legame con l'architettura delle città e la memoria urbana. Viene ricostruita la genesi di allestimenti storici come *Ignorabimus* (1986) e *Gli ultimi giorni dell'umanità* (1990), ma anche di progetti rimasti incompiuti e finora poco studiati, come *Vigilia* e *Latina*, i cui rari materiali d'archivio gettano nuova luce sulle pratiche di lavoro del regista. Il racconto di Palli restituisce così la straordinaria interdisciplinarietà della ricerca ronconiana, offrendo prospettive inedite sul laboratorio artistico di uno dei maggiori protagonisti del teatro contemporaneo.

MARGHERITA PALLI, LUCA RONCONI,
SCENOGRAPHY

Through an interview with Margherita Palli, set designer, costume designer and close collaborator of Luca Ronconi (1933-2015) for over thirty years, this article explores the director's creative method. Drawing on the experience of the exhibition *Luca Ronconi. Il laboratorio delle idee* (Teatro alla Scala, 2016), curated by Palli herself in the Ansaldo workshops, the discussion traces some of the central themes of Ronconi's poetics: the conception of the stage space as a dramaturgical device, his attraction to 'non-theatrical places' and his deep connection with urban architecture and urban memory. The genesis of historic productions such as *Ignorabimus* (1986) and *Gli ultimi giorni dell'umanità* (1990) is reconstructed, as well as that of projects that remained unfinished and have hitherto been little studied, such as *Vigilia* and *Latina*, whose rare archival materials shed new light on the director's working practices. Palli's account thus captures the extraordinary interdisciplinary nature of Ronconi's research, offering fresh perspectives on the artistic workshop of one of the leading figures in contemporary theatre.

RONCONI OLTRE LA SCENA: ARCHITETTURA, CITTÀ E IMMAGINAZIONE

Intervista a Margherita Palli

Marco Beltrame, Cristian Sammarco

Premessa

Margherita Palli (1951) è una scenografa e costumista italiana, tra le principali protagoniste della grande macchina del teatro contemporaneo. Formata all'Accademia di Belle Arti di Brera, ha sviluppato una ricerca centrata sullo spazio scenico come dispositivo dinamico e immersivo.

Il suo lavoro è fortemente legato alla collaborazione con Luca Ronconi (1933-2015), con cui ha condiviso un intenso percorso progettuale. Memorabili sono gli allestimenti realizzati insieme nel corso di oltre trent'anni di sodalizio artistico, sia nella prosa (*Fedra*, 1984; *Ignorabimus*, 1986; *I giganti della montagna*, 1995; *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1996; *I fratelli Karamazov*, 1997; *Lolita*, 2001; *Quel che sapeva Maisie*, 2002) che nella lirica (*Oberon*, 1989; *Lodoïska*, 1991; *Il caso Makropulos*, 1993; *Tosca*, 1997; *Lohengrin*, 1999; *L'incoronazione di Poppea*, 2000). In questo rapporto creativo, lo spazio teatrale viene concepito non come semplice contenitore, ma come struttura attiva della drammaturgia, capace di generare percorsi percettivi e narrativi complessi.

L'intervista è assunta come dispositivo critico e investigativo per indagare il rapporto tra queste due figure nel tempo e per dare voce al "non detto" del metodo creativo di Luca Ronconi.

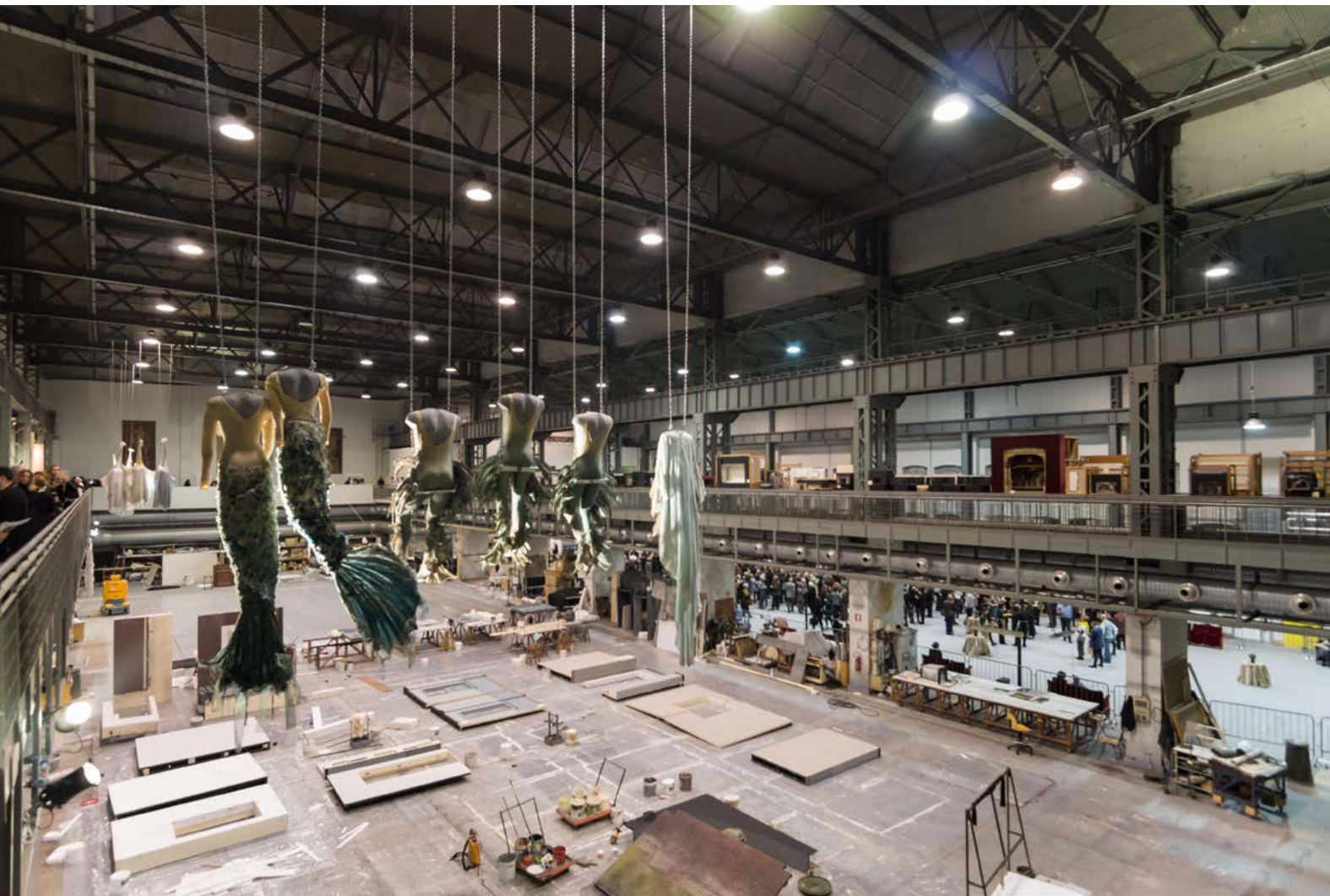


Intervista

M.B. In occasione del primo anniversario della scomparsa di Luca Ronconi, le è stata affidata dal Teatro alla Scala di Milano la cura della mostra Luca Ronconi. Il laboratorio delle idee, che si proponeva di indagare il rapporto del regista con la macchina teatrale scaligera. Come ha allestito il percorso espositivo e in che modo la scelta della sede e la selezione dei materiali d'archivio hanno permesso di svelare il "dietro le quinte" del processo creativo ronconiano?

M.P. Il progetto nacque dal sovrintendente della Scala Alexander Pereira, che mi chiamò per realizzare una mostra su Luca Ronconi a un anno dalla scomparsa. Individuai immediatamente la sua sede ideale nei laboratori della Scala all'interno della struttura dell'Ansaldo. Era un luogo di lavoro e creazione, lì si costruivano e dipingevano le scenografie. Ronconi amava profondamente quegli spazi: durante le produzioni scaligere, era sua abitudine passarci ogni mattina per curiosare. Inoltre, l'Ansaldo era uno spazio in cui Ronconi già aveva lavorato sul finire degli anni Ottanta per la genesi del progetto irrealizzato *Vigilia*. Insieme alla mia assistente Valentina Dellavia, abbiamo cercato di recuperare frammenti del lavoro ronconiano negli archivi della Scala: dall'archivio principale nel caveau all'archivio fotografico, negli armadi dell'Ansaldo in cui sono conservati disegni e documenti ancora inediti, senza dimenticare i depositi dei costumi e dell'attrezzatura a Pero. Ronconi affermava di vedere lo spettacolo dall'alto, lo vedeva in pianta, soprattutto vedeva il movimento degli attori nello spazio. Quindi lungo una passerella sospesa erano disposti ventiquattro tavoli da lavoro, uno per ogni produzione della Scala, sui quali erano presenti disegni, *maquettes*, fotografie, documenti, e poi c'erano oggetti di scena, tra questi il grande orso e la spada luminosa di *Sigfrido*, infine i costumi, alcuni rarissimi e salvati dai depositi: dagli abiti realizzati da Lagerfeld per *Le troiane* alle inquietanti tonache del *Don Carlo*, e ancora le code squamate del *Fetonte* appese al soffitto. Il percorso espositivo, che prevedeva anche delle porte di legno da attraversare, si concludeva con due pannelli, il primo dedicato ai due spettacoli incompiuti *Latina* e *Vigilia*, il secondo incentrato su *Infinites*, che Ronconi aveva allestito nel 2002 proprio alla Bovisa negli anni della sua direzione del Piccolo Teatro. È stato un lavoro di ricerca davvero impegnativo, sostenuto anche dal Centro Teatrale Santacristina, diretto da Roberta Carlotto, che dal 2015 si occupa di valorizzare l'eredità artistica di Ronconi. Non era una mostra propriamente storica, ma il racconto della progettazione dietro gli spettacoli; una mostra non *sulla* regia, ma *attraverso* la regia. Mentre i visitatori percorrevano la passerella, sotto le maestranze continuavano a costruire nuove scenografie, restituendo l'idea del "laboratorio", il senso era questo. Al Museo Teatrale alla Scala avevo deciso invece che si doveva ripercorrere il rapporto di Ronconi con i suoi storici scenografi e costumisti, tra questi Luciano Damiani, Ezio Frigerio,

1-2
Luca Ronconi. Il laboratorio delle idee, mostra a cura di Margherita Palli con Valentina Dellavia, 24 febbraio-24 maggio 2016, Teatro alla Scala in collaborazione con Piccolo Teatro di Milano, Rai Cultura, Amici della Scala, Centro Teatrale Santacristina, NABA Milano. Laboratori Scala Ansaldo





³
Orso di Sigrido,
materiale di scena,
Teatro alla Scala, 1975

Gae Aulenti, Vera Marzot, Karl Lagerfeld e c'era spazio anche per i lavori che negli anni avevamo realizzato insieme.

C.S. La scelta di allestire la mostra proprio nei laboratori dell'Ansaldo non è casuale: mi sembra che rimandi a quell'attenzione tutta ronconiana per quei luoghi tradizionalmente non deputati alla rappresentazione.

M.P. Ronconi conosceva bene il teatro all'italiana, eppure era attratto continuamente dai "non luoghi teatrali", spazi che originariamente non erano nati per la rappresentazione. Anticipò quel concetto che oggi definiamo "archeologia industriale". Un esempio significativo è la realizzazione nel 1986 di *Ignorabimus* all'interno del Fabbricone di Prato. Ronconi trasformò quella vecchia struttura industriale, dove anni prima aveva collaborato con Gae Aulenti, in uno spazio teatrale. Allo stesso modo, nel 1994, per l'allestimento de *I giganti della montagna* di Pirandello a Salisburgo, rifiutò la sala teatrale tradizionale. Fu Peter Stein, in quel momento direttore del Festival di Salisburgo, a proporre Hallein, sede degli ex magazzini del sale. Ronconi vi fece realizzare la platea, adesso quell'edificio è un teatro a tutti gli effetti.

C. S. Come Ronconi si rapportava alla memoria del luogo in cui allestiva i suoi spettacoli?

M.P. Lo spettacolo che forse meglio illustra il suo rapporto con la memoria del luogo è *Gli ultimi giorni dell'umanità*, che nel 1990 Ronconi allestì nell'ex Sala Presse del Lingotto di Torino. Per quell'occasione volle che nello spazio fossero collocate le linotype, le storiche macchine per la composizione tipografica. È uno spettacolo che non abbiamo realizzato insieme ma ricordo che, mentre lavoravamo contemporaneamente al *Don Giovanni* a Bologna, mi parlava spesso di queste macchine, ne era profondamente affascinato. Quindi credo che, proprio come non ignorasse la specificità del teatro all'italiana, così sceglieva quegli spazi dismessi per ragioni precise.

M.B. Nel progettare il percorso espositivo, cosa si proponeva di trasmettere ai visitatori?

M.P. Così come accadeva per i suoi spettacoli, uno su tutti *l'Orlando furioso*, in cui il pubblico era libero di crearsi la propria narrazione, ho voluto progettare la mostra pensando a diverse tipologie di visitatori. Certamente l'esposizione si rivolge anzitutto allo spettatore melomane che aveva assistito alle regie di Ronconi alla Scala. Ma la mia priorità era che un pubblico meno esperto, non familiare con il processo creativo ronconiano, potesse

comprendere un concetto fondamentale: uno spettacolo non nasce dal nulla, ma è il frutto di una precisa idea di regia.

M.B. Dagli anni Ottanta avete lavorato insieme a tantissimi progetti, sia nella prosa che nella lirica. Ha riscontrato differenze nell'approccio registico? Nello specifico, come si misurava con l'opera?

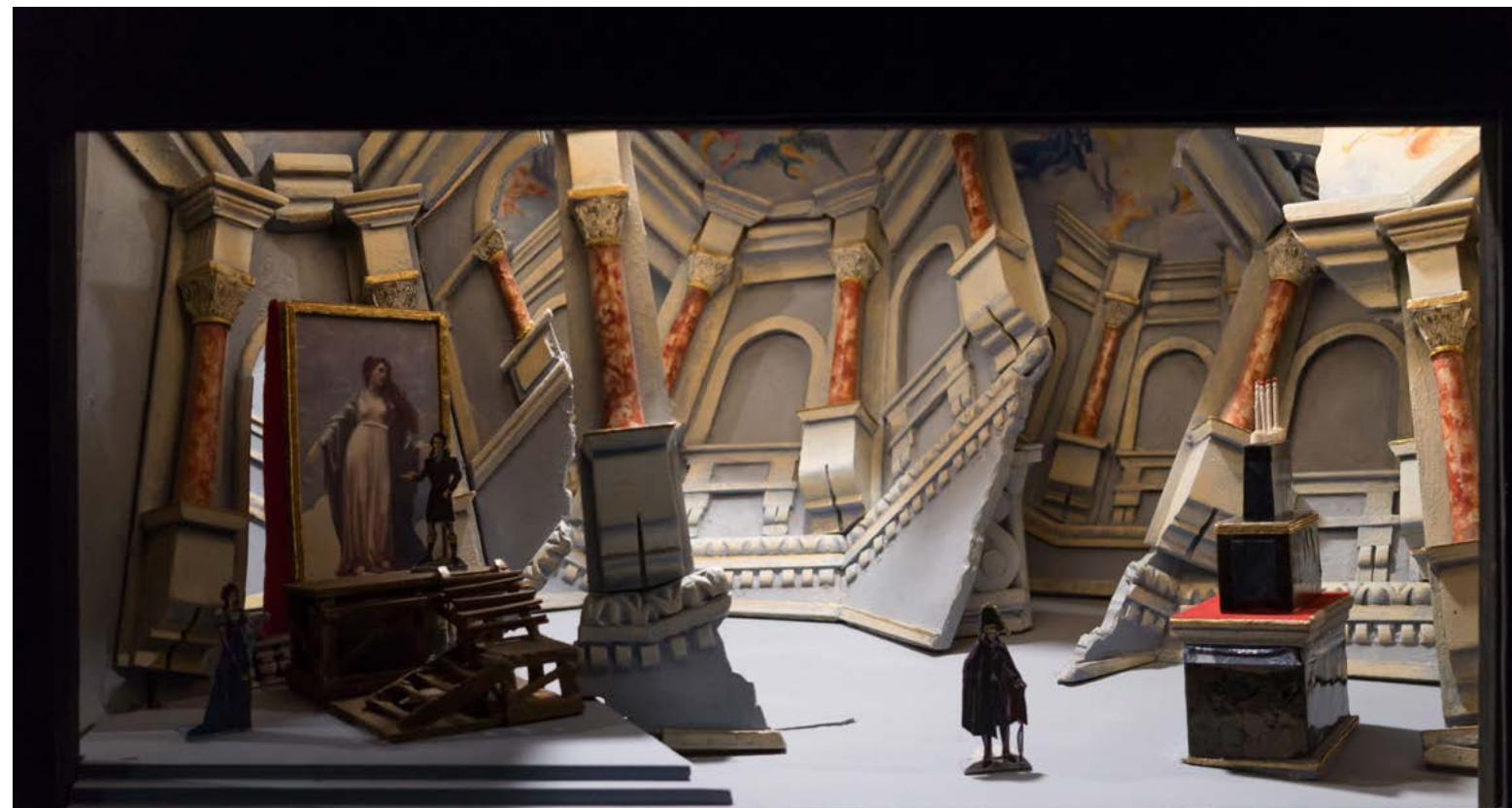
M.P. Non credo esistesse un modo diverso di lavorare; piuttosto nella lirica poteva verificare intuizioni che avrebbe poi realizzato nella prosa. Nella lirica gli spazi enormi, il tempo infinito di prove, e soprattutto l'elevato numero di macchinisti a disposizione, gli permettevano di sperimentare di più. Il suo modo di progettare era identico. Nella lirica aveva grande rispetto per la musica, lavorava con passione su quelle opere che avevano una struttura drammaturgica più complessa, così come faceva nella prosa. È pur vero che, non tanto per la scena, ma nel rapporto con gli interpreti, la lirica impone vincoli e costrizioni. Chiedeva molto ai cantanti e non tutti riuscivano a seguirlo, spesso aveva con loro un rapporto complicato. Ma ad esempio si trovò molto bene con Raina Kavaibanska, con cui lavorò per *L'affare Makropulos* e *Turn of the screw* al Regio di Torino. È stato capace di creare spettacoli di un dinamismo straordinario: tra quelli realizzati insieme, oltre ai due appena citati, *La Damnation de Faust*.

M.B. Nella sua autobiografia,¹ così Ronconi definiva Vigilia: «Lo spettacolo dietro al quale corro e che spero di fare prima di morire perché sento che sarebbe proprio la summa del mio lavoro, il mio spettacolo ideale». Proviamo a ripercorrere la genesi di questo progetto. È interessante che lo spettacolo partisse dal tema degli oggetti dismessi, come se questi fossero i relitti di una città.

M.P. Alla fine degli anni Ottanta, in un'afofa estate milanese, ci riunimmo all'interno dell'Ansaldo insieme a Nunzi, Sergio Rossi, Pietro Pagnanelli, Peter Exacoustos e Maria Carmela Cicinnati. All'epoca era sindaco di Milano Paolo Pillitteri e come consigliere comunale

⁴
Maquette di studio per *Tosca*,
regia Luca Ronconi,
scene Margherita Palli,
Teatro alla Scala, 2007

¹ Luca Ronconi. *Prove di autobiografia*, a cura di Giovanni Agosti, Feltrinelli 2019, p. 344.



c'era invece Luigi Corbani che ancora ha memoria del progetto. Per *Vigilia* Ronconi aveva in mente una precisa idea del riciclo, intendeva riutilizzare oggetti dismessi come sedie, librerie e letti, che provenivano da ospedali, scuole e uffici. Iniziò così, insieme al mio assistente Edoardo Sanchi, una fase di ricerca dei materiali. La sua idea, che poi avrebbe realizzato compiutamente con *Gli ultimi giorni dell'umanità*, prevedeva sette palcoscenici, come sette erano i personaggi e le storie che avvenivano simultaneamente. Ronconi immaginò dei ring, circondati da sedie tutte diverse l'una dall'altra, garantendo al pubblico libertà di fruizione dello spettacolo: si poteva assistere alla rappresentazione da seduti, in piedi, oppure muovendosi liberamente lungo i perimetri dell'azione. Sfruttando la presenza dei binari nell'Ansaldo, portammo persino due tram funzionanti. Ora sarebbe più semplice con i cellulari, ma all'epoca avevamo documentato i nostri ritrovamenti con una polaroid. Mostravamo gli scatti a Ronconi e man mano gli oggetti venivano portati nel capannone.

C.S. Sembra che gli spettacoli nascessero nella città per confluire nel teatro. In *Vigilia* colpisce come avrebbe riportato in scena la città che avevamo dimenticato. Allora, qual era il suo rapporto con lo spazio della città?

M.P. Le faccio un esempio: *Il viaggio a Reims* debuttò al Rossini Opera Festival di Pesaro nel 1984, ma la versione più suggestiva fu quella realizzata a Milano. La regia era la stessa, ma Ronconi scelse di mettere in scena la cerimonia d'incoronazione nella Chiesa di San Fedele, dietro al Comune di Milano. Il corteo era filmato dentro la chiesa, poi era seguito mentre attraversava la Galleria Vittorio Emanuele II e Piazza della Scala, infine mentre entrava in teatro e saliva sul palcoscenico. Gli spettatori in sala seguivano su uno schermo ciò che accadeva all'esterno, mentre chi era nella piazza assisteva allo spettacolo tramite grandi schermi. Per

5
Vigilia, progetto irrealizzato di
 Luca Ronconi,
 Fondo Margherita Palli,
 Archivio Piccolo Teatro di Milano



realizzare questa azione così complessa, aveva studiato senza dubbio l'urbanistica del luogo.

C.S. Ma quindi c'era uno studio della città o meglio del contesto che avrebbe ospitato lo spettacolo?

M.P. Sì, non a caso per *Vigilia* aveva scelto l'Ansaldo per raccontare la città. Lo spettacolo poggiava su una specie di canovaccio da commedia dell'arte e seguiva le vicende di sette personaggi provenienti dalla periferia. Le loro traiettorie erano destinate a incrociarsi nei luoghi nevralgici della città, dal pronto soccorso alla scuola, fino al Comune.

M.B. Un altro spettacolo che riflette sulle dimensioni della città è *Ignorabimus* (1986).

M.P. *Ignorabimus* è un testo di *boulevard* che narra le vicende di una famiglia tedesca di ritorno nella propria villa settecentesca, in un momento di rapido e sconvolgente sviluppo urbanistico che avrebbe dato origine alla Berlino di pietra. Per l'allestimento al Fabbricone, Ronconi mi chiese di costruire un edificio interamente di cemento, dove ogni elemento era autentico, dall'asfalto per terra all'acqua che cadeva sul lucernario. La finzione, invece, era tutta affidata all'interpretazione: Ronconi scelse di assegnare le parti maschili a un cast di sole attrici, tra cui Marisa Fabbri, Edmonda Aldini, Franca Nuti, Annamaria Gherardi.

M.B. In quel caso come avete lavorato? Quali erano state le sue indicazioni per la realizzazione della scena e per i materiali da utilizzare?

M.P. Ronconi non era un tecnico e non conosceva la materia in quanto tale. Forniva un'indicazione ideale o comunicava il risultato che intendeva raggiungere, ma non si interessava al processo necessario per ottenerlo. Per *Ignorabimus* il suo obiettivo era evocare la Berlino di pietra ma il suo principale riferimento visivo erano le strutture neoliberty di Milano, le prime strutture di cemento della città. Per tradurre la sua visione, portammo una betoniera nel Fabbricone. Il pavimento era di asfalto e marmo. Quando Marisa Fabbri batteva il bastone a terra, il suono era sordo, reale. Era una scelta inusuale perché in teatro si tende a evitare che il rumore sovrasti le parole o la musica.

C.S. In che modo il processo progettuale condiviso con Luca Ronconi trasformava un'intuizione iniziale — verbale, visiva o concettuale — in costruzione spaziale e drammaturgica?

M.P. Il lavoro con Ronconi iniziava spesso con input. Poteva trattarsi di una parola, una frase, un'immagine o talvolta di un'idea più precisa. Per me rappresentava sempre una sfida perché non sempre era semplice capirlo. Per *Tosca*, ad esempio, la richiesta era di rievocare la Roma papale ma attraverso un'ambientazione dalle prospettive oblique, spinte verso l'alto, una sorta di chiesa che finisce per sconvolgersi. Non riuscivo a comprendere cosa volesse. Un giorno mio marito, Italo Rota, mi consigliò un libro su padre Pozzo, architetto e pittore del tardo Barocco. Lo mostrai a Luca che mi rispose: "Finalmente ci siamo!". Quella fu la mia prima esperienza di lavoro con il computer. Probabilmente lui aveva già chiaro in mente il risultato finale, ma tradurre la sua visione non era facile. Poi, una volta giunti alla fase del bozzetto, non sentiva il bisogno di vedere altro. Ronconi aveva questa straordinaria capacità di immaginare lo spazio, sapeva esattamente come sarebbe stato in pianta, traducendo quell'immagine bidimensionale nello spazio reale. E come dicevo, gli era chiaro da subito il tracciato degli spostamenti degli attori. Durante le prove poteva cambiare qualcosa ma mai l'idea iniziale su cui organizzava lo spazio. I suoi riferimenti poi erano vastissimi e tra i più diversi. Spaziava dalla storia dell'arte all'architettura, ma la sua curiosità era onnivora, anche se non lo dava a vedere. Attingeva da letteratura, cinema, televisione, moda e tutto confluiva nei suoi spettacoli. Rimasi molto sorpresa quando negli anni Ottanta mi disse di conoscere Vivienne Westwood. All'epoca non era ancora così nota: la si poteva scoprire solo attraverso le riviste di musica rock per il suo legame con i Sex Pistols o su quelle di moda come «Glamour» e «Vanity Fair». Ma poteva accennare anche alla cultura più popolare: ricordo quando una volta menzionò «Canzonissima» per descrivere un personaggio di prosa.



6

Ignorabimus,
regia Luca Ronconi,
scene Margherita Palli,
montaggio di 5 fotografie di
scena a colori, s.d.,
Archivio Luca Ronconi, b. 13, f. 6,
ASAC-Archivio Storico della
Biennale di Venezia

M.B. Tra gli spettacoli incompiuti di cui si annunciava c'è anche *Latina* (1982), che Ronconi descrive come «una specie di fumetto, di feuilleton fantapolitico, di romanzo nero». ² Cosa può raccontarci di quest'altro progetto?

M.P. Nei primi anni Ottanta, durante la mia collaborazione con Gae Aulenti, frequentavo spesso l'Umbria, dove sia lei che Ronconi avevano casa. Ricordo che Ronconi ci parlava spesso di questo spettacolo, una sorta di thriller ambientato nell'America Latina di fine anni Settanta. Aveva iniziato anche le prove proprio in Umbria con Franco Branciaroli e Mauro Avogadro. Per lungo tempo questo progetto è rimasto nell'ombra, finché Maria Luisa Frisa, svolgendo delle ricerche su Walter Albin per una pubblicazione, scoprì nell'archivio dello stilista i disegni dei costumi. Quei figurini rappresentano l'unica concreta testimonianza di quel lavoro. Tra l'altro avevano già scelto i tessuti. È stato Branciaroli a confermarmi che il progetto era già in una fase di lavorazione avanzata. Quando poi decidemmo di esporre i bozzetti di Albin, la mia assistente scoprì da Paolo Rinaldi che il merito dell'incontro tra Ronconi e Albin fu di Paolo Radaelli, anche lui milanese, che alla fine degli anni Settanta favorì questa collaborazione. Ed è un ritrovamento importante perché conferma l'attenzione di Ronconi alla moda. Non a caso negli anni ha lavorato con importanti stilisti come Lagerfeld, Armani, Ferré, Marras. Secondo Rinaldi, Albin disegnò i costumi nel giro di pochissimi giorni, ma il progetto non ebbe seguito. C'erano però degli episodi già delineati che si possono comprendere anche dai disegni: tra questi, una serata di gala presso il teatro della capitale, un episodio nel club méditerranée e una scena da svolgersi in manicomio.

C.S. La mostra è anche un omaggio al suo rapporto con Milano.

M.P. Un rapporto difficile però intenso. La scelta di includere in mostra anche *Infinities*, da un testo del matematico John Barrow, tra gli spettacoli più rappresentativi del periodo milanese, è emblematica perché sintetizza al meglio quella ricerca ronconiana dello spettacolo infinito. Uno spettacolo che si poteva rimodellare continuamente. Ma infinito perché in Ronconi era forte anche questa volontà di rompere completamente la spazialità del teatro. Voleva andare oltre.

M.B. Nel corso del vostro lungo sodalizio lavorativo, vi siete misurati più volte anche con la progettazione di alcune mostre. Come lavoravate sul percorso espositivo?

M.P. Quando iniziammo a progettare insieme le prime mostre, non era ancora prassi avvalersi di una figura che ne curasse la "regia". Ronconi invece pensava alle mostre con

2 Luca Ronconi, *Prove di autobiografia*, a cura di Giovanni Agosti, Feltrinelli 2019, p. 343.

le stesse intuizioni originali del teatro. Per la mostra su Sebastiano del Piombo scelse di immergere l'ambiente nell'oscurità totale, illuminando esclusivamente le tele e senza mostrare le fonti di luce. L'effetto era quello di un "dialogo" tra i soggetti ritratti nei quadri. Nel caso di *Roma. La pittura di un impero* alle scuderie del Quirinale, l'intento era quello di restituire la percezione di un affresco strappato dai muri. Ronconi lavorava all'allestimento della mostra come a uno spettacolo e come in teatro dava precise indicazioni che io dovevo interpretare. Ma nel caso delle mostre il paradigma si invertiva. Il pubblico diventava l'attore, libero di trattenere da quell'esperienza ciò che lo aveva più colpito.

C.S. In questo caso voi avete fatto la stessa cosa nella mostra, vista l'esperienza con lui, avete pensato a cosa avrebbe fatto Ronconi in questo spazio.

M.P. Esattamente! Avrebbe cercato di spiegare il proprio lavoro solo nella misura necessaria a orientare il visitatore, lasciandogli però la libertà di costruirsi una propria idea o di tornare, di cercare ancora. Perché, come nel suo teatro, così visionario e magico, i viaggi sono infiniti.

7

Figurino di Walter Albin per
Latina di Luca Ronconi

