

# ლუკა რონკონის შემოქმედების მარტივად

სანდრა რაზვანა ჩერნატი

**საკვანძო სიტყვები:** ლუკა რონკონი, ევროპული თეატრი და ოპერა, პოპულარობა

თანამედროვე ევროპული თეატრისა და ოპერის საკულტო პიროვნება, აბსოლუტური ინტელექტუალი, იტალიელი რეჟისორი ლუკა რონკონი, უპირველეს ყოვლისა, სცენის ფილოსოფოსი იყო. რეფორმატორი, მხატვარი, რომლისთვისაც თეატრი და ოპერა არ იყო გამიჯნული ისტორიის ფილოსოფიისგან; ლუკა რონკონისთვის ტექსტი, დრამატული თუ მუსიკალური, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი სამყაროს გამოხატვის საშუალებაა. შესაბამისად, მისი სპექტაკლის მთავარი ავტორი არის რეჟისორი და არა დრამატურგი ან კომპოზიტორი, ტექსტი და მუსიკა მხოლოდ სცენური ფონი უნდა იყოს მისი ორიგინალურობისთვის. ამიტომ, მის შემოქმედებას ხშირად უსტვენდენ კონსერვატიული ოპერის მყურებლები, რომლებიც დაბნეულნი იყვნენ მისი ინოვაციური ხედვით.

რონკონი ამცირებს კავშირს მუსიკასა და სიტყვებს შორის. ის ყურადღებას ამახვილებს სიმღერის რეალურ ფუნქციაზე, დაწყებული უკიდურესად მარტივი, მაგრამ, ზოგადად, უგულვებელყოფილი აქსიომიდან – „თითოეული ტექსტი ასხივებს საკუთარ სივრცეს“. მას სურს გააუქმოს ძველი კლიშეები, კერძოდ, „აზრი, რომ საზოგადოება ვიოლეთას კაბის აქლემებით მოქარგვას ელის და კავალერიის ეკლესია იმავე ადგილას უნდა დადგმულიყო“. მან თანაბარი ზიზღით უარყო ნატურალისტური და ფერწერული ხედვა. ამის ნაცვლად კი რონკონიმ ყურადღება გაამახვილა ოპერის სოლისტებთან ურთიერთობაზე. ის ფსიქოლოგიური მოტივებით არ ინტერესდებოდა და ნამდვილად არ იყო მსახიობის/მომღერლის პერსონაჟთან იდენტიფიკაციის კლასიკური თეორიის გულშემმატკივარი. რონკონის შემოთავაზებული ხელახალი თეატრალიზაცია ამბიციურ ინტელექტუალურ პირობას ეფუძნება: დააკავშიროს მისი თანამედროვეების კულტურული სამყარო იტალიური ბაროკოს ოპერის ბრწყინვალე მემკვიდრეობასთან. მისი ესთეტიკური რეფორმა ძვირფასი ეროვნული ფასეულობების მიზანმიმართული და ღირებული გამოჯანსაღების შედეგი იყო.

თითქმის ნახევარი საუკუნის განმავლობაში დადგმული სპექტაკლების წყალობით, ლუკა რონკონიმ მოახერხა თეატრისა და ოპერის ხელახლა აღმოჩენა. მის მიერ შექმნილი ორიგინალური ნაწარმოებები რონკონის აყენებს ვისკონტისა და სტრელერის გვერდით, იმ ხელოვანთა რიგში, რომლებმაც ააღორძინეს და დაუბრუნეს იტალიურ საშემსრულებლო ხელოვნებას ევროპელი ლიდერის სახელი.

რონკონი დაიბადა 1933 წელს ტუნისის ქალაქ სუსინში, სადაც მან გაატარა ბავშვობის წლები. მისი სამსახიობო დებიუტი შედგა 1950-იან წლებში, როცა მან მონაწილეობა მიიღო ლუიჯი სკუარცინას, ორაციო კოსტას, მიქელანჯელო ანტონიონის და სხვათა სპექტაკლებში. 1963 წელს შედგა რონკონის პირველი დადგმის დებიუტი. ეს გახლდათ „ერთგული ცოლი“

კარლო გოლდონის პიესის მიხედვით. მას შემდეგ მან თავი მიუძღვნა მხოლოდ რეჟისორობას, მუშაობდა რა როგორც თეატრალურ, ისე საოპერო დადგმებზე. მისმა პირველმა თეატრალურმა დადგმებმა, ტექსტების მიმართ რეჟისორის უჩვეულო მიდგომის გამო, საგონებელში ჩააგდო კრიტიკოსები.

„ორლანდო ფურიოზო“ (Orlando Furioso), რომელიც 1969 წლის სპოლეტოს ფესტივალზე წარადგინეს, საერთაშორისო აღიარება მოუტანა რეჟისორს. არიოსტოს პოემის დრამატიზაცია იქცა მე-20 საუკუნის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს თეატრალურ მოვლენად. წარმოდგენა გაიმართა სპოლეტოს წმ. ნიკოლოზის ეკლესიაში და შედგებოდა სცენების რიგისგან, რომლებიც ერთდროულად მიმდინარეობდა ტაძრის სხვადასხვა ნაწილში. მსახიობები იდგნენ მოძრავ პლატფორმებზე, თითქოს ჰირითობდნენ ვეებერ-

თელა რკინის ცხენებსა თუ ზღაპრულ არსებებზე და მაყურებლებს შორის აჭენებდნენ მათ. აუდიტორიას, რომელიც დაყოფილი იყო ჯგუფებად, შეეძლო საკუთარი სურვილისებრ აერჩია ნარატივის ხაზი და გადასულიყო ერთი პლატფორმიდან მეორეზე. ამ დადგმაში სცენასა და აუდიტორიას შორის არსებული ზღვარი, როგორც კლასიკური თეატრის ერთ-ერთი ფუნდამენტური მახასიათებელი, სრულიად წაშლილი იყო, რის მიზანსაც წარმოადგენდა მოქმედების მაქსიმალურად შეუფერხებელი მსვლელობის უზრუნველყოფა.

„ორლანდო ფურიოზოში“ რონკონიმ პირველად ჩაატარა ექსპერიმენტები, რომლებიც შემდეგ იქცა მის სავიზიტო ბარათად: თეატრისთვის არატრადიციული ადგილების გამოყენება სცენად, პიესისთვის ახალი სივრცეების აღმოჩენა და სცენასა და აუდიტორიას შორის ზღვრის წაშლა, ასევე ძალიან პირადული, თითქმის მეამბოხე მოპყრობა კლასიკური ტექსტებისადმი.

სპოლეტოში მიღწეულმა უდიდესმა წარმატებამ რონკონის დაუმკვიდრა ადგილი მსოფლიოს უმნიშვნელოვანეს თეატრალურ რეჟისორებს შორის. მას ახლა იწვევდნენ ევროპის ყველაზე მნიშვნელოვან სცენებზე სამუშაოდ. ამავე დროს, წლების განმავლობაში მას ანდობდნენ პრესტიჟული თეატრალური ინსტიტუტების ხელმძღვანელობასაც. ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი და საინტერესო თეატრალური წარმოდგენა – კარლ კრაუსის „კაცობრიობის უკანასკნელი დღეები“ გაიმართა მაშინ, როცა რონკონი იყო ტურინის Teatro Stabile-ს მენეჯერი. ეს პიესა დაიდგა ტურინში, „ფიატის“ ყოფილი ქარხნის მიტოვებულ შენობაში (sala macchine).

თეატრში მუშაობის პარალელურად რონკონი ასევე გახლდათ ერთ-ერთი ყველაზე პროდუქტიული და საინტერესო ოპერის რეჟისორი, რომელიც მუშაობდა იტალიის და სხვა წამყვან საერთაშორისო სცენებზე.

შესაბამისად, არაა გასაკვირი, რომ მან ამ სფეროშიც მოახდინა რევოლუცია. მისი, როგორც ოპერის რეჟისორის, დებიუტი შედგა 1967 წელს, როცა მან დადგა არტურ ჰონეგერის „ჟანა დ'არკი კოცონზე“.

მოგვიანებით, 1974 წელს, მან ლა სკალაში განახორციელა ვაგნერის „ვალკირია“, რომელმაც მას დამაჯერებელი, თუმცა ასევე სკანდალური წარმატება მოუტანა.

სარეჟისორო კონცეფციების შემუშავების პროცესში რონკონიმ ამოსავალ წერტილად აიღო თეორია, რომლის თანახმად ვაგნერმა თავის პერსონაჟებში ასახა საკუთარი პიროვნული ხასიათი და თვისებები. შესაბამისად, მოქმედების გადატანამ მე-19 საუკუნის ინტერიერებში კიდევ უფრო გაამძაფრა ნაწარმოების ავტობიოგრაფიული განზომილება. მოქმედება ხდება „თავად ვაგნერის სახლის ოთახებში, სადაც მუსიკოსი თავს აიგივებდა საკუთარ პერსონაჟებთან“.<sup>1</sup>

ამ დადგმამ გამოიწვია საზოგადოებრივი აზრის პოლარიზაცია და მწვავე რეაქცია რეჟისორისა და დამდგმელი მხატვრის წინააღმდეგ. უკმაყოფილებას გამოთქვამდნენ არა მხოლოდ კრიტიკოსები, არამედ საზოგადოების ტრადიციონალისტი სეგმენტებიც.

არაერთგვაროვანი რეაქციის მიუხედავად, დადგმა წარმატებული აღმოჩნდა – 1979 წელს რონკონი მიიწვიეს ფლორენციის Teatro Comunale-ში ოთხივე ოპერის დასადგმელად ეგრეთწოდებული ვაგნერის ციკლიდან. მუსიკალური კრიტიკოსის – მარიო ბორტოლოტოს თანახმად, „რანის ოქროს“ რონკონისეულმა ხედვამ „პირველად ისტორიაში გადაწყვიტა ამ ნაწარმოების დადგმის ფუნდამენტური პრობლემა“<sup>2</sup> – კერძოდ, მასში სცენაზე მოწყობილ აუზში ვხედავთ 3 ულამაზეს ახალგაზრდა დუბლიორს, ხოლო მომღერალთა ხმები მოდის საორკესტრო ორმოდან, ნაცვლად იმისა, რომ რეალური მომღერლები უხერხულ მდგომარეობაში მდგარიყვნენ სცენაზე, როგორც ეს კეთდებოდა ვიქტორიანულ ეპოქაში.<sup>3</sup>

კიდევ ერთი დაუვიწყარი დადგმა გახლდათ „მოგზაურობა რეიმსში“ (როსინის თითქმის უცნობი ნაწარმოები), რომელიც რონკონიმ წარადგინა 1984 წელს პეზაროში გამართული როსინის ფესტივალის ფარგლებში. ერთი წლის შემდეგ ეს ოპერა დაიდგა ლა სკალაში, სადაც აუდიტორიამ იგი დიდი ალტაცებით მიიღო.

რეჟისორის ხედვის მიმართ აუდიტორიის უპირო-

1 Tedeschi, L'Unita, 1980 (<https://lucaronconi.it/scheda/opera/la-valchiria-1>).

2 Bortolotto, Luca Ronconi, 1999, p 86.

3 Ibidem.

ბო ერთგულების ერთ-ერთი მიზეზი იყო ხსენებული ნაწარმოების სრულიად ინოვაციური ხასიათი და, შესაბამისად, დადგმასთან დაკავშირებით წინასწარ შექმნილი წარმოდგენის, შეხედულების არარსებობა. 1825 წელს საფრანგეთის მეფე შარლ მეათის კორონაციის აღსანიშნავად დაწერილი „მოგზაურობა რეიმსში“ საკმაოდ არასტანდარტული ნაწარმოებია, რადგან წარმოადგენს უფრო არიების კრებულს, ვიდრე ოპერას, როგორც ასეთს.

სივრცე ამ დადგმისთვის (სცენის გამფორმებელი: არქიტექტორი გაე ავლენტი) არ შემოიფარგლებოდა მხოლოდ სცენით. საორკესტრო ორმო ჩვეულებრივ მალა ამოწიეს, რის შედეგად ორკესტრი თითქმის სცენის დონეზე იმყოფებოდა. ორკესტრის გარშემო განთავსებული იყო სცენის გვერდითი და პარალელური გაფართოებები ფორტეპიანოსა და კლავესინისთვის, რეჩიტატივების აკომპანემენტის უზრუნველსაყოფად – ყოველივე ეს ინტეგრირებული იყო მიზანსცენაში. ზოგი პერსონაჟი ჩნდებოდა დარბაზიდან და სცენის სიახლოვეს, მის ორ მხარეს განლაგებული ლოჟებიდან.

ასე რომ, მოქმედება სცდებოდა არა მხოლოდ სცენას, არამედ თავად თეატრსაც კი! მთელი წარმოდგენის განმავლობაში სცენაზე დაშვებულ უზარმაზარ ეკრანებზე მიმდინარეობდა პროცესიის გამოსახულებები მეფე შარლ მეათის თაოსნობით (რომლის კორონაციამ დასწრებას გეგმავდნენ ამ ოპერის პერსონაჟები). პროცესიამ გადაკვეთა პეზაროს თეატრის წინ განლაგებული მოედანი. ეკრანებზე ამ დროს გამოისახა მხოლოდ თეატრის შენობის გარეთ მომხდარის ამსახველი კადრები: წარმოდგენის დროს ამ ღონისძიების გასაშუქებლად გამოჩნდნენ პაპარაცები და სატელევიზიო გადაღები ჯგუფები. სწორედ მათი გამოსახულებები მუშაობის/გადაღების პროცესში აისახა რეალურ დროში სცენის თავზე დაშვებულ ეკრანებზე.

მომდევნო წელს ხსენებული წარმოდგენა დაიდგა ლა სკალაშიც, მილანში. ამ შემთხვევაში, რონკონიმ დადგმის ადაპტირება განახორციელა და მასში გარკვეული ცვლილებები შეიტანა. წარმოდგენის ადგილს ჩაუტარდა მოდიფიკაცია ლა სკალას სცენის ბევრად უფრო დიდი ზომის და მისი დარბაზის ხარჯზე (სხვა

ცვლილებებთან ერთად, ორკესტრის გარშემო განლაგებული პლატფორმა ბევრად უფრო განიერი იყო და უფრო ღრმად იჭრებოდა დარბაზში, იკავებდა რა პირველ რიგებს პარტერში). გარდა ამისა, რეჟისორმა შეიმუშავა და გაამდიდრა მოქმედება, რომელიც თეატრის შენობის გარეთ ხდებოდა. მილანში სამეფო პროცესია იქცა რეალურ მსვლელობად ქალაქის ცენტრში. მეფე შარლ მეათემ და მისმა ამაღამ, რომელთა სილუეტებიც ისახებოდა უფიცის გალერეის ცნობილი მაღაზიების ვიტრინებში, გამვლელთა და ტურისტთა ჯგუფებს შორის გაიარეს. სილამაზის კონკურსის ამსახველი კადრები კიდევ ერთხელ გამოჩნდა სცენიდან ეკრანებზე. პროცესია დასრულდა მეფისა და მისი ამაღლის მიბრძანებით ლა სკალას ფოიეში და შემდეგ დარბაზის გავლით პირდაპირ სცენაზე ასვლით. საოპერო წარმოდგენის ფარგლებში რეალურ დროში გამოყენებული პროექცია და, ზოგადად, დადგმა მთლიანობაში მართლაც უნიკალური აღმოჩნდა. იოლი წარმოსადგენია, თუ რა შთაბეჭდილება მოახდინა მყურებელზე პრემიერამ 1984 წელს!

რონკონის ყველაზე მნიშვნელოვან პროექტებს შორის აღსანიშნავია კლაუდიო მონტევერდის სამი ოპერა: „ორფეოსი“ (1998), „ულისეს დაბრუნება სამშობლოში“ (1998) და „პოპეას კორონაცია“ (2000), რომლებიც წარმოდგენილი იყო ფლორენციაში, Maggio Musicale ფესტივალის ფარგლებში. 1998 წელს ფლორენციაში აღინიშნებოდა ისტორიაში პირველი საოპერო ნაწარმოების შექმნის მე-400 წლისთავი (ჯაკომო პერის და ოტავიო რინუჩის „დაფნა“). ფესტივალის ორგანიზატორებმა გადაწყვიტეს, სცენა დაუთმონ პირველი დიდი საოპერო კომპოზიტორის – კლაუდიო მონტევერდის „ტრილოგიას“. ამ პროექტის განხორციელება მიანდეს რონკონის და მის ერთგულ თანამოაზრეებს: სცენოგრაფ მარგერიტა პალის და კოსტიუმების დიზაინერ ვერა მარზოტს.

რონკონის გადაწყვეტილებით, „ორფეოსი“ დაიდგა რესტავრირებულ „გოლდონის თეატრში“. რონკონი თვლიდა, რომ დარბაზის ინტიმური ატმოსფერო ჰარმონიულად ერწყმებოდა მონტევერდის მუსიკას, ასევე მომღერალთა მცირერიცხოვან ჯგუფს, გუნდსა და ორკესტრს. ბაროკოს სტილში გადაწყვეტილი ეს პატარა თეატრი იდეალური იყო, რათა აუდიტორიას

ეგრძნო და გაეთავისებინა ის პირობები, რომლებშიც ეს ოპერა პირველად შესრულდა.<sup>4</sup>

თეატრის მხატვართან – მარგერიტა პალისთან ერთად, რონკონიმ გადაწყვიტა, კიდევ ერთხელ გაეფართოებინა წარმოდგენისთვის განკუთვნილი სივრცე სცენის გარეთ. შედეგად, პარტერი გათავისუფლდა სავარძლებისგან და იქცა დიდ სათამაშო მოედნად, ხოლო აუდიტორია განთავსდა აივნებზე.

რეჟისორის თქმით, „მე მინდოდა მარტივი, სადა, რეალისტური სცენა. ასე რომ, სცენაზე მოვიტანეთ 40 000 გალონი წყალი და 200 მ<sup>2</sup> ნამდვილი ბალახის საფარი, როგორც ეს შეშვენის ისტორიას მეცხვარეების შესახებ“.<sup>5</sup>

შესაბამისად, მთელი წარმოდგენის განმავლობაში სცენა შემოსილი იყო ბალახის საფარით. პირველ ნაწილში სცენაზე აღიმართა პაპიე-მაშეს სამი მაღალი კვიპაროსი, ხოლო ცარიელ მაყურებელთა დარბაზში დაიდგა მაგიდა. იმ დროს, როცა მოქმედებამ გადაინაცვლა საიქიოში, კვიპაროსები ნელ-ნელა აიწია ჰაერში და გადმოტრიალდა, ხოლო დარბაზი გაივსო წყლით. შემდეგ მაგიდა გაქრა და მის ადგილას აღმოჩნდა თუჯის საწოლი და მასზე მწოლიარე ევრიდიკე. კარონი, რომელიც მომცრო ტივზე დგას, დარბაზის ერთი ბოლოდან მეორისკენ, საორკესტრო ორმოს პარალელურად, მოცურავს და მოჰყავს „გარდაცვლილთა სულები“ – მუმიებად გამოწყობილი სტატისტები. გარდაცვლილთა სამყარო წარმოადგენს შავად შეღებილი სარკეების რიგს, რომელთაც დაკარგული აქვთ თავიანთი სიკაშკაშე. პროზერპინა გვევლინება ერთ-ერთი სარკის ჩარჩოში. უკიდურესად სადა კოსტიუმები კი უდროობის ასოციაციებს ქმნიან.

რაც შეეხება მომღერლებს, მუსიკალურ ნაწილთან სტილისტური კავშირის დამყარების მიზნით, რეჟისორის გადაწყვეტილებით, ისინი უფრო თავშეკავებული გამოხატველობით გამოირჩევიან, მოქმედების გარკვეული სტილიზაციის ხაზგასასმელად.

ტრილოგიის მეორე ნაწარმოები – „ულისეს დაბ-

რუნება სამშობლოში“ აგებულია წარსულისკენ დროში მოგზაურობის თემის ირგვლივ. ამ კონტექსტში სცენოგრაფ მარგერიტა პალის წარმოსახვაში დაიხატა ფრაგმენტირებული, სრულიად განსხვავებული, არაბუნებრივად დახრილი თუ დამიწებული არქიტექტურული ელემენტებისგან შემდგარი სივრცე. სცენებში, სადაც მოქმედება ოლიმპოზე ხდება, დეკორაციებს დამატა ღმერთების უზარმაზარი სკულპტურები. ოდისევსის შინ დაბრუნების კვალდაკვალ ყველაფერი მის გარშემო იშლება და ხელახლა ეწყობა, რის შედეგადაც სულ უფრო ემსგავსება პარმაში ფარნემეს თეატრის გარემოს. ასე რომ, ოდისევსის გზა გვევლინება, როგორც „მოგზაურობა ბაროკოს სტილის გამოსახულებების შესახებ მოგონებების აღდგენისკენ“.

და მაინც, ალბათ ყველაზე საპატიო შეთავაზება მან 2004 წელს მიიღო, როცა იგი დამდგმელ რეჟისორად მიიწვიეს მილანის ცნობილ „ლა სკალაში“, რომელიც სამწლიანი რესტავრაციის შემდეგ ხელახლა გაიხსნა. მუსიკალურმა დირექტორმა/დირიჟორმა რიკარდო მუტიმ გადაწყვიტა, ეს მოვლენა აღენიშნა ანტონიო სალიერის ოპერით „აღიარებული ევროპა“ (Europa Riconosciuta), რომლითაც „ლა სკალა“ 226 წლით ადრე გაიხსნა. სცენის გაფორმება და კოსტიუმების დიზაინი შეიმუშავა პიერ ლუიჯი პიციმ, რომელთანაც რონკონის დიდი ხნის თანამშრომლობა აკავშირებდა. ამ წყვილმა, რომელმაც სახელი გაითქვა საუცხოო ინსტალაციებით, ამჯერად სრულად გამოიყენა „ლა სკალას“ სცენის ახალი ტექნიკური შესაძლებლობები: ორსაათიანი წარმოდგენის განმავლობაში სცენის გაფორმება, სულ მცირე, 25-ჯერ გამოიცვალა.<sup>6</sup>

ამის ერთ-ერთ მიზეზს წარმოადგენდა რეჟისორის და სცენოგრაფის სურვილი, ყურადღების ცენტრში მოექციათ ლა სკალას ახალი სცენა.<sup>7</sup> ისინი შეთანხმდნენ, რომ აქცენტი უნდა გაკეთებულიყო „სალამოს რეალურ პროტაგონისტზე“, ანუ თავად თეატრზე.

დადგმის ნარატივი გულისხმობდა სცენის გაფორმების სწრაფ ცვლას, ერთი მეორის მიყოლებით. გარდა ამისა, წარმოდგენის გარკვეულ მომენტებში,

4 Manfriani, Il fascino, 1998 (<https://lucaronconi.it/storage/filemedia/orfeo-1.pdf>).

5 Mostardini, Nel restaurato, 1998 (<http://ricerca.gelocal.it/iltirreno/archivio/iltirreno/1998/02/14/LT301.html>).

6 Sachs, La Scala, NY Times, 2004 (<http://www.nytimes.com/2004/12/09/arts/music/la-scala-is-the-star-at-its-own-reopening.html> /).

7 Ibid.

სცენის სიღრმეში განთავსებული დიდი სარკეების მეშვეობით, აუდიტორიას შეეძლო დაენახა, რა ხდებოდა სცენის უკან. წარმოდგენის ბოლოსკენ სცენაზე თოკების მეშვეობით დაეშვა ოდნავ გაცვეთილი წითელი ხავერდის სკამების ორი რიგი, რომლებიც რესტავრაციის დროს გაიტანეს თეატრიდან. ფრაკებსა და საღამოს კაბებში გამოწყობილი გუნდის წევრები დასხდნენ ამ სკამებზე, რითაც პარტერში აუდიტორიის სარკისებრი ანარეკლი შექმნეს. „გუშინდელი და დღევანდელი აუდიტორია. სარკის მეშვეობით გაერთიანებული ძველი და ახალი ლა სკალა“. შედეგი ძალიან შთამბეჭდავი იყო.

რაც შეეხება ოპერის მომღერლებთან მუშაობას, რონკონი მოურიდებლად აღიარებდა, რომ არ არის აუცილებელი, დიდი მომღერალი იყოს დიდი მსახიობი, რაც ურთიერთგამომრიცხავად შეიძლება მოგვეჩვენოს, განსაკუთრებით იმის გათვალისწინებით, რომ ამას ამბობს თეატრის რეჟისორი, რომელმაც კარიერა მსახიობობით დაიწყო. მაგრამ ყველაფრის თავიდათავი ოპერის ბუნებაში, ხასიათში ძვეს, რომელიც იმთავითვე უარყოფს მსახიობობის რეალისტურ (თუნატურალისტურ) განზომილებას. უბრალოდ იმიტომ, რომ პერსონაჟები სიმღერით გამოხატავენ თავს, ანუ არა „ისე, როგორც რეალურ ცხოვრებაში“, მომღერლებმა არ უნდა გამოიყენონ იგივე სამსახიობო მეთოდები, რომლებიც მიღებულია თეატრში. რონკონი თვლიდა, რომ ოპერაში, სადაც ჟესტიკულაცია განსხვავებული უნდა იყოს, ხოლო მოძრაობები არ უნდა იყოს გამომხატველობითი, სტატიკურობის გარკვეული დოზა ნორმალურია.

რონკონის თეატრალური და საოპერო ნამუშევრების ძირითადი მახასიათებელია ის მნიშვნელობა, რომელსაც იგი უცილობლად ანიჭებდა წარმოდგენების ვიზუალურ განზომილებას. მონუმენტური გაფორმება, ძლიერი სასცენო სახეები, სტილების ეკლექტიზმი მის სარეჟისორო თავისებურებებს წარმოადგენენ. რონკონი თანამშრომლობდა ყველაზე გამოჩენილ სცენოგრაფებთან, მათ შორისა არიან: პიერ-ლუიჯი პიცი („ნაბუკო“, „მფრინავი ჰოლანდიელი“, „ტრუბადური“, ვაგნერის ტეტრალოგია და სხვ.), ლუჩიანო დამიანი („დონ კარლოსი“, „მაკბეტი“), ეციო ფრიჯერიო („ტროლეები“).

სცენოგრაფებთან მუშაობისას რონკონი განსაკუთრებული მიდგომით გამოირჩეოდა. მის ამოსავალ წერტილს წარმოადგენდა პიესისა თუ ლიბრეტოს დეტალი, ინფორმაცია, სახე, რომელიც ასაზრდოებდა მის წარმოსახვას და რომლის გარშემოც იგებოდა მთელი დადგმა.

მისი სამუშაო პრაქტიკა ასევე გულისხმობდა მთლიანი დადგმის კონცეფციის სინთეზირებას ერთ წინადადებაში: მაგალითად, „[ოპერა] „დონ კარლოსი“ არის პროცესია“. ცნობილი სცენოგრაფი ლუჩიანო დამიანი იხსენებს მითითებებს, რომლებიც მან მიიღო ოპერისთვის „მაკბეტი“: „გვაქვს კედელი, რომელიც ერთმანეთისგან ყოფს რეალურსა და ფანტასტიკურს, და ამ კედელს კვეთს მაგიდა, როგორც ხიდი რეალურსა და ფანტასტიკურს შორის. ეს იყო მთელი დეკორაცია: კედელი და მაგიდა, რომელიც მას კვეთს ერთი ბოლოდან მეორისკენ. მეც ისლა დამრჩენოდა, რომ აღმემართა კედელი და დამედგა მაგიდა სცენაზე“.<sup>8</sup>

სივრცის უწყვეტი ტრანსფორმაცია: გაღებული თუ ზევით აწეული ლიუკები, რომლებიც, შესაბამისად, ბრდიან ან ამცირებენ სათამაშო სივრცეს, თოკებით ჩამოშვებული თუ სცენის გაყოლებამე მოძრავი ობიექტები – ყოველივე ეს რონკონისთვის იყო უწყვეტი წარმოდგენის დადგმის საშუალება.

რონკონის მიერ წამოყენებული ოპერის „ხელახლა თეატრალიზაციის“ მეთოდი ინტელექტუალურ ასპექტსაც მოიცავდა, რომელიც ეხმიანებოდა იტალიური ბაროკოს მემკვიდრეობის რეინტეგრაციას თანამედროვეობის კულტურულ სამყაროში. მისი ესთეტიკური რეფორმა გულისხმობდა არა მოდის სახელით ფორმის დანაწევრებას თუ თავის წარმოჩენას, არამედ გარკვეული ეროვნული ღირებულებების მიზანმიმართულ აღდგენას. რონკონიზე დიდი გავლენა ჰქონდა ვისკონტის – პირველ იტალიელ რეჟისორს, რომელმაც განახორციელა იტალიური თეატრისა და ოპერის რეფორმა და დააკანონა რეჟისორის ხედვის დომინირება სამსახიობო შესრულებაზე. შესაბამისად, რონკონის იმთავითვე ჰქონდა გათავისებული, რომ აუცილებელი იყო დადგმის სრულიად ახლებური ტიპის მოფიქრება. მისი ხედვის თანახმად, სცენა არის ექსპერიმენტების სივრცე, სადაც მიმდინარეობს დია-

8 Bortolotto, Luca Ronconi, 1999, p. 58.

ლოგი ადამიანსა და მანქანას შორის – სივრცე, სადაც ადამიანური ელემენტი ხვდება და ერწყმება ტექნიკურს. რონკონის ამ შემოქმედებითა მიდგომამ მის

იტალიურ თეატრსა და ოპერასაც თეატრალურ სამყაროში საკუთარი ხმისა და იდენტობის პოვნის შესაძლებლობა.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- M. Bortolotto, A. Martinez, F. Quadri, Luca Ronconi. La ricerca di un metodo, Ubulibri, 1999.
- Franco Manfriani, Il fascino della distanza, Orfeo program book <https://lucaronconi.it/storage/filemedia/orfeo-1.pdf>
- Milly Mostardini, Nel restaurato Goldoni di Firenze, Il Tirreno, 14.02.1998 <http://ricerca.gelocal.it/iltirreno/archivio/iltirreno/1998/02/14/LT301.html>
- Harvey Sachs, La Scala Is the Star at Its Own Reopening, NY Times, 9.12.2004.
- <http://www.nytimes.com/2004/12/09/arts/music/la-scala-is-the-star-at-its-own-reopening.html> /
- Bruno Tedeschi, L'Unita, 22.02.1980 <https://lucaronconi.it/scheda/opera/la-valchiria-l>

# THE MAGIC OF LUCA RONCONI'S CREATION

Sandra Rasvana Cernat

**Keywords:** *Luca Ronconi, European theatre and opera, L'incoronazione di Poppea*

Iconic personality of the contemporary European theatre and opera, Italian director Luca Ronconi was, above all, a philosopher of the stage. An intellectual par excellence. A reformer. An artist for whom theatre and opera should not be separated from the philosophy of history, in the sense pointed out by Schiller, that the stage confronts us with both History and the Last Judgment. For Luca Ronconi the text, whether dramatic or musical, is primarily a way of expressing his own universe. Accordingly, the main author of a performance is not the playwright, nor the composer, but the stage director. The text and the music should be just the background for the strength and originality of the scenic vision. Therefore, his creations were often whistled, mainly by the conservative opera audiences, confused by his innovative vision.

Refusing the commonplace that reduces the link between music and words to an ordinary mathematical summation, Ronconi focused on the real function of singing, starting from an extremely simple but generally neglected axiom: "Each text emanates its own space." Determined to cancel the old clichés - "the idea that the public expects Violetta's dress to be embroidered with camellias and the church of Cavalleria to be set in the same place" - he rejected with equal contempt the naturalistic and pictorial vision. Instead he focused on his relationship with the opera soloists. Uninterested by psychological motivations and definitely not a fan of the classical theory of identification of the actor / singer with the character, when assigned the project of *L'incoronazione di Poppea*, he decided to organize a special Seminar for singers, providing them a thorough study of the recitar cantando style, proper to Monteverdi's time.

The retheatralisation proposed by Ronconi meant an ambitious intellectual bet: to link the cultural universe of his contemporaries to the splendid legacy of the Italian Baroque opera. His aesthetic reform came out of a deliberate and proud recovery of precious national values.

For almost half a century, through many of the performances he staged, Luca Ronconi reinvented theatre and opera. His original creation places him alongside Visconti and Strehler, in the plethora of Italian artists who have restored Italian performing arts to a position of European leadership.

Ronconi was born in Sousse, Tunisia, where he spent his early childhood. He made his acting debut in the 1950s and starred in productions by Luigi Squarzina, Orazio Costa, Michelangelo Antonioni and others. In 1963 he directed his first show, *The Faithful Wife*, by Carlo Goldoni. From then on, he devoted himself almost exclusively to directing, staging both theatre and opera. His first theatrical productions baffled critics with his unusual approach of the texts.

International recognition came in 1969, at the Spoleto Festival, with the show *Orlando furioso*. The dramatisation of Ariosto's poem marked one of the most important

theatrical events of the twentieth century. The show was staged inside the church of San Nicolò in Spoleto and consisted of a series of scenes simultaneously played in different parts of the church. The actors performed on mobile platforms, or appeared riding oversized metal horses or fantastic animals, in the middle of the spectators. The audience, divided into groups, could choose the narrative thread they wanted to follow and moved from one platform to another. The separation between the stage and the audience - one of the fundamental characteristics of classical theatre - was completely annulled in this show, in order to allow the action to run as smoothly as possible.

In *Orlando furioso* Ronconi experimented for the first time with some of the procedures to become his unmistakable trademark - the use of non-theatrical venues, the reinvention of play area, and the abolition of the delimitation between stage and audience, the very person-

al, almost iconoclastic treatment of classical texts.

The huge success he achieved at Spoleto propelled Ronconi among the most important theatre directors of the world. He was invited to work on the most important European stages. At the same time, over the years, he was entrusted with the management of prestigious theatrical institutions. One of his most important and interesting theatrical performances dates from the period when he was manager of Teatro Stabile, in Turin - *The Last Days of Humanity*, by Karl Kraus, staged in a disused hall (sala macchine) of the former Fiat factory, in Turin.

In parallel with his work in the theatre, Ronconi was one of the most prolific and interesting opera directors and was invited to direct on the main Italian and international stages.

As expected, he revolutioned this territory as well. He made his debut in opera directing in 1967 with Joan of Arc at the stake by Arthur Honegger. Then, in 1974, he achieved a resounding and highly controversial success at La Scala with Wagner's *Die Walküre*.

In developing his directorial conception, Ronconi started from a theory that Wagner impregnated his characters with features of his own personality. Therefore, setting the action in nineteenth-century interiors strengthened the autobiographical dimension of the work. The rooms in which the action took place "were [...] those of Wagner's own house, in which the musician identified with his characters".<sup>1</sup>

The staging divided public opinion and caused virulent reactions against the director and the set designer. Not only the critics expressed their revolt but also the traditional part of the public.

Despite the controversial reception, the show proved to be a success and in 1979 Ronconi was invited to stage all four operas of the Wagnerian cycle at the Teatro Comunale in Florence. According to music critic Mario Bortolotto, Ronconi's vision of *The Rhinegold* "solves, for the first time, the fundamental stage problem of that work"<sup>2</sup>, namely using three splendid teenage stand-ins in a swimming pool, on the stage, while singers' voices were heard from the pit, instead of real singers placed

in ridiculous situations, like the ones in Victorian times.<sup>3</sup>

Another memorable staging was *Viaggio à Reims*. In 1984 Ronconi staged in Pesaro, during the Rossini Festival, this almost unknown work of Rossini. A year later, the production was resumed at La Scala, where it was enthusiastically received.

One of the reasons for the undivided adherence of the spectators to the director's vision was due to the absolute novelty of the work and therefore to the absence of any preconception regarding the staging. Composed in 1825, on the occasion of the coronation of King Charles X of France, *Il viaggio à Reims* is an unusual work, more of a sequence of arias than an opera in itself.

The play space (set design by architect Gae Aulenti) was not limited to the actual stage. The pit was raised so that the orchestra was almost at the level of the stage. Around the orchestra there were lateral and parallel extensions of the stage where a piano and a harpsichord that accompanied the recitatives, were integrated into the *mise-en-scène*. Some characters appeared from the hall and from the two side lodges near the stage.

Thus, the action extended not only outside the stage, but even outside the theatre! Throughout the performance, images from the procession led by King Charles X (whose coronation the characters of the opera were planning to attend) were projected on giant screens flown down on the stage. The procession paraded through the square, in front of the Theatre of Pesaro. Only images from outside the theatre were projected on the screens: during the show, groups of paparazzi and television crews appeared filming the events that took place on stage, and what they were filming was projected in real time on the screens.

The following year, the production was transferred to La Scala, in Milan. Ronconi adapted it and made some changes. The set underwent some modifications, imposed by the much larger size of the stage and the hall of the La Scala (among other things, the platform around the orchestra was much wider and stretched quite far inside the hall, covering the first rows of seats). The director also developed and enriched the sequences that took place outside the theatre. In Milan the royal procession

1 Tedeschi, L'Unità, 1980 (<https://lucaronconi.it/scheda/opera/la-valchiria-1>).

2 Bortolotto, Luca Ronconi, 1999, p 86.

3 Ibidem.



turned into a real procession throughout the center of the city. King Charles X and his suite, reflected into the windows of famous shops of the Uffizzi Galleries, paraded among passers-by and tourists. Live images from the pageant were once again projected on the screens from the stage. The procession ended with the entrance of the king and the entire entourage in the foyer of the La Scala, in the hall and from there on the stage. The use of real-time projections in an opera performance, as well as the entire staging, were unique. It's not hard to imagine the impact on viewers at the premiere in 1984!

Among Ronconi's most important projects were Claudio Monteverdi's three operas – *Orfeo* (1998), *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1998) and *L'incoronazione di Poppea* (2000) at the "Maggio Musicale" Festival in Florence. In 1998 four hundred years were celebrated since the performance in Florence of the first opera ever composed: *Daphne*, by Jacopo Peri and Ottavio Rinuccini. The organizers of the festival decided to stage the "trilogy" of the first great opera composer, Claudio Monteverdi. The realization of this project was entrusted to Ronconi and his faithful collaborators, the scenographer Margherita Palli and the costume designer Vera Marzot.

Ronconi chose to stage *Orfeo* in the newly restored Goldoni Theatre. He believed that the intimate atmosphere of the hall fitted perfectly Monteverdi's score, as well as the small number of singers, choristers and orchestra. The size of the small baroque theatre was ideal to allow spectators to get an idea of the conditions in which the opera was performed for the first time<sup>4</sup>.

Once again, Ronconi, together with scenographer Margherita Palli, decides to extend the playing space outside the stage. As a result, the theatre stall was emptied of seats and became a playground. The audience attended the show from the balconies of the hall.

The director explained: "I wanted a simple, true scene, so I brought 40,000 gallons of real water and 200 square feet of real turf to the stage, as this story of shepherds requires<sup>5</sup>."

Therefore, throughout the show, the stage is covered with a carpet of grass. In the first part, three tall cypresses (from papier-maché) are placed on the stage and in

the empty stalls there is a table and a small practicable. As the action moves into the underworld, the cypresses are slowly flown upwards, turned upside down and the hall is filled with water. The table disappears, and a wrought-iron bed, with Euridice laying on it takes their place. Caron, standing on a small raft, slides on the water from one side of the hall to the other, parallel to the pit, carrying the "souls of the dead" – extras dressed as mummies. The realm of the dead is a cluster of blackened mirrors that have lost their luster. Hades and Proserpine appear in the frame of one of these mirrors. The costumes, extremely simple, have a note of timelessness.

As for the singers' acting, in order to obtain a stylistic coherence with the musical score, the director leads them to a more restrained expressiveness, to a certain stylization of the movement.

The second volume of the trilogy, *Il ritorno di Ulisse in patria*, was built as a journey back in time. In this sense, scenographer Margherita Palli imagined a space populated with fragmented, disparate, unnaturally inclined or downed architectural elements. In the scenes that took place in Olympus the set was completed with oversized statues of the gods. As Odysseus comes closer to home everything around him is reassembled, so that in the end it gives way to an image like that of the Farnese Theatre in Parma. Thus, the wandering of Odysseus proved to be a "journey to recover the memory of Baroque representations."

But probably the most prestigious offer came in 2004, when he was invited to stage the show that reopened the famous Teatro alla Scala in Milan, after three years of renovations. The musical director of the institution, conductor Riccardo Muti, chose to reopen the theatre with the same opera La Scala had been inaugurated with 226 years earlier: *Europa Riconosciuta* by Antonio Salieri. The sets and costumes were signed by Ronconi's old collaborator, Pier Luigi Pizzi. Known for their spectacular installations, the two took full advantage of the new technical possibilities provided by the Scala stage, so that during the two hours of music there were no less than 25 changes of sets<sup>6</sup>. One of the reasons was the desire of the director and the set designer to move the

4 Manfriani, *Il fascino*, 1998 (<https://lucaronconi.it/storage/filemedia/orfeo-1.pdf>).

5 Mostardini, *Nel restaurato*, 1998 (<http://ricerca.gelocal.it/iltirreno/archivio/iltirreno/1998/02/14/LT301.html>)

6 Sachs, *La Scala*, NY Times, 2004 (<http://www.nytimes.com/2004/12/09/arts/music/la-scala-is-the-star-at-its-own->

focus on the new stage of La Scala<sup>7</sup>. The two agreed that the emphasis should be on the “true protagonist of the evening”, the theatre itself.

The narrative of the work involved frequent changes of sets quickly following one another. In addition, at certain moments of the show, with the help of large mirrors placed upstage, the audience could see what was going on backstage. At the end of the show, two rows of slightly worn red velvet chairs descended from the flies — chairs that had been removed from the theatre hall before renovation. The members of the choir, dressed in tuxedos and evening dresses, sat on the chairs, mirroring the actual audience in the hall. „The audience of yesterday and the audience of the today. The Old La Scala and the new one reunited in the mirror.<sup>8</sup>” The result was impressive.

Regarding the way he worked with opera singers, Ronconi did not shy away from confessing that for him a great singer does not have to be equally a great actor. The statement may seem contradictory, especially since it comes from a theatre director, who, in addition, started as an actor. But the explanation lies in the very nature of opera — a type of convention that denies from the onset the realistic (or naturalistic) dimension of acting. By the simple fact that the characters expressed themselves by singing, so not “as in real life”, singers should not apply the same acting techniques used in theatre. Ronconi believed that in opera, even the gestures must be different and the movement must not be descriptive, a certain stacticity being normal.

An important feature of Ronconi’s productions, both in theatre and opera, is the importance he has always given to the visual dimension of his performances. The monumental sets, the strong stage images, the eclecticism of the styles were all attributes of his directing style. Ronconi has collaborated with some of the most important set designers — Pier Luigi Pizzi (*Nabucco*, *The Flying Dutchman*, *The Troubadour*, Wagner’s Tetralogy, etc.), Luciano Damiani (*Don Carlo*, *Macbeth*), Ezio Frigerio

(*The Trojans*).

When working with the scenographers, Ronconi’s approach was a special one. Ronconi started from a detail, an information, an image from the play or the libretto that had caught his imagination and built his whole show around it.

One of his work practices was to synthesize the concept of the whole show into a single sentence like, for example, “[the opera] *Don Carlo’s* is a procession.” The famous set designer Luciano Damiani, said that, for *Macbeth*, he received the following indication: “There is a wall that separates the real from the fantastic and a table pierces this wall and passes from the real to the fantastic. That was all the scenery: that wall and the table that ran through it, from side to side. All I had to do was put the wall and the table on the stage.”<sup>9</sup>

The continuous transformations of the space — hatches opening or rising, increasing or decreasing the size of the playing area, objects coming down from the flies or crossing the stage — meant for Ronconi so many ways to accomplish his aim of staging an uninterrupted show.

The re-theatralization of opera proposed by Ronconi was also an intellectual bet. It went hand in hand with the reintegration of the Italian Baroque heritage into the cultural universe of contemporaries. His aesthetic reform did not mean a pulverization of forms for the sake of fashion, or to show off, but a deliberate recovery of certain national values. Strongly influenced by Visconti — the first Italian director concerned with reforming Italian theatre and opera and imposing the director’s vision over the primacy of the actor — Ronconi understood early on that he had to come up with a completely different type of show. He chose to view the stage as a place to experiment with the dialogue between man and machine, a space where the human element meets and merges with the technical one. This artistic approach of Ronconi allowed the Italian theatre and opera director to find his own voice and identity in the theatrical world.

---

reopening.html /)

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Bortolotto, Luca Ronconi, 1999, p. 58.

## REFERENCES:

- M. Bortolotto, A. Martinez, F. Quadri, Luca Ronconi. La ricerca di un metodo, Ubulibri, 1999.
- Franco Manfriani, Il fascino della distanza, Orfeo program book <http://lucaronconi.it/storage/filemedia/orfeo-1.pdf>
- Milly Mostardini, Nel restaurato Goldoni di Firenze, Il Tirreno, 14.02.1998 <http://ricerca.gelocal.it/iltirreno/archivio/iltirreno/1998/02/14/LT301.html>
- Harvey Sachs, La Scala Is the Star at Its Own Reopening, NY Times, 9.12.2004.
- <http://www.nytimes.com/2004/12/09/arts/music/la-scala-is-the-star-at-its-own-reopening.html/>
- Bruno Tedeschi, L'Unita, 22.02.1980 <https://lucaronconi.it/scheda/opera/la-valchiria-l>