DOPPIOZERO

Ronconi, prove per un’autobiografia

Massimo Marino

2 Aprile 2019

È una magnifica incompiuta, l’autobiografia di Luca Ronconi uscita da Feltrinelli. Già nel titolo si chiarisce la sua natura parziale, non esaustiva, come forse è sempre ogni libro che proclama di scavare nella “vera storia” della vita di qualcuno: *Prove di autobiografia.* È comunque un sussidio, specie per le giovani generazioni, a ricordare quel fatto effimero che è il teatro, in questo caso la vicenda di una delle figure più importanti della scena mondiale dell’ultima parte del Novecento e della prima del nuovo secolo; ed è una sfida, per chi ha attraversato gli anni e i fatti considerati, a ricostruire cosa hanno lasciato, cosa hanno trasformato, come *sono rimasti dentro*, *trasformandoci*, mutando il campo delle arti in quello che è oggi, nutrendolo per vicinanza o prese di distanza.

Maria Grazia Gregori, critica dell’“Unità”, sul finire degli anni ottanta, quando Ronconi è chiamato a dirigere il Teatro Stabile di Torino, intervista il regista, lo spinge a raccontarsi. Alle spalle c’è un progetto editoriale di Franco Quadri, il patron di Ubulibri e il critico che più ha seguito l’artista nel suo percorso. Le sedute di registrazione sono numerose, continuano probabilmente fino al 1994. Poi di questa autobiografia si perdono le tracce. Viene ritrovato un dattiloscritto in due copie non uguali nell’archivio dell’uomo di teatro scomparso nel 2015. A quel punto Roberta Carlotto, che ne gestisce l’eredità culturale, si consulta con Giovanni Agosti e con Gregori, e alla fine si decide a pubblicare il volume, premettendo alla parola autobiografia il termine “prove”. Sarà lo stesso Agosti, docente di Storia dell’arte moderna alla Statale di Milano, a curare l’edizione, conducendo il lettore, con una fitta serie di appropriate note, a contestualizzare il racconto, a volte episodico o aneddotico, a ricordare altri passaggi dell’opera del regista, a lanciare qualche ponte verso l’attività posteriore al 1994, non documentata. In una illuminante postfazione racconterà la genesi del libro, i problemi che pone, cercherà di spiegare il motivo per cui non fu continuato, completato, non vide la luce (e a quelle considerazioni rimando il lettore curioso).



“La vita è sogno”, ph. Luigi Ciminaghi.

Mancano gli importanti passaggi degli anni successivi al 1994: la direzione del Teatro di Roma e del Piccolo Teatro di Milano; tutto il lavoro sulla messa in scena di romanzi come *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* (1996), o *Lolita* (affrontata nel 2001 dalla sceneggiatura di Nabokov), il lavoro pedagogico della nuova scuola che fonderà nella campagna umbra con il Centro Teatrale Santacristina, la scoperta di nuovi autori come Spregelburd e Massini, alcune revisioni e ritorni su testi che aveva in passato corteggiato senza arrivare ad affrontarli di petto, come *La vita è sogno* di Calderón de la Barca che – messo al centro degli studi già dagli anni del Laboratorio di Prato (1976-1979) – assumerà forma compiuta nella prima regia al Piccolo, nel gennaio del nuovo secolo, il 2000. Manca l’incontro con molti attori, la scoperta di volti nuovi con cui Ronconi ha disseminato la scena italiana.

I vuoti sono molti (anche per quel tanto di reticenza connaturata alla forma dell’intervista e alla personalità del regista), ma c’è tanto, per capire l’uomo e l’artista Ronconi. È un libro da leggere, rileggere e ampliare, integrare, utilizzando la bella guida in nota di Agosti che lo rende non *il testo,* ma *un ipertesto,* un frammento di un percorso in cui inoltrarsi per fare i conti con il teatro che

abbiamo passato e con uno dei suoi protagonisti.

Le note personali, in questa confessione, si intrecciano ai ricordi di spettacoli, alle ricostruzioni, spesso veloci ma stimolanti, di progetti realizzati o no, tanto che il curatore, nelle prime paginette di prefazione, avanza un'ipotesi: "Ad auscultare il ritmo sotterraneo di queste pagine, dove i capitoli sono tessere di un domino che riporta al punto di partenza, non è troppo difficile cogliere come uno dei fili conduttori sia quello della ricerca del padre". E continua citando un progetto metropolitano, rivelato da queste conversazioni, che da quella urgenza era ispirato, *Vigilia,* da allestire a Milano nei padiglioni di una fiera abbandonata, un viaggio labirintico in una fiaba orientale. A questo proposito possiamo ancora individuare il filo rosso di quella ricerca in *La vita è sogno*, il conflitto tra un padre e un figlio che lo deve detronizzare, nei *Fratelli Karamzov* allestiti a Roma nel 1998, nel lavoro, a varie riprese, su parti del teatro di Pasolini incentrati sui rapporti conflittuali tra le generazioni. "Questa autobiografia, pur restaurata – ammette Agosti – non è priva di crepe e la parte sommersa, per quanto si può scrutare da qualche pertugio, subito sigillato, lascia intravedere predilezioni inconfessabili, dolorosamente non accettate". È forse sempre la natura delle autobiografie? Rivelare per nascondere, nascondere per spingere a rivelare o almeno a cercare?



Ronconi e Gassman in “Tre quarti di luna” di Luigi Squarzina.

Il racconto di Ronconi inizia subito con una dichiarazione d’intenti, e altre ce ne saranno in capitoli ricorrenti, chiamiamoli di “poetica”. Immediatamente, le prime parole del regista sono: "Per altri il palcoscenico potrà essere, di volta in volta, il centro del mondo, un’arena dove combattere con le proprie idee, lo specchio della realtà che ci circonda [...]. Per me – prima di tutto – non si tratta dell’unico spazio in cui si può manifestare il teatro; spesso, e senza teorizzarlo, mi sono trovato a collocare – o a inseguire – ciò che io chiamo teatralità in altri luoghi non deputati. Per me il palcoscenico è piuttosto una porzione di qualche cosa, uno spiraglio, un altrove”.

E più avanti: “L’idea dell’opera teatrale (spettacolo?) come una mappa, come qualcosa in movimento, nasce dal considerarla come un insieme di relazioni, un territorio che non coincide con i luoghi della rappresentazione, ma è costituito dai rapporti tra figure che possono essere i personaggi, o i concetti: e il personaggio

vale come portatore di progetti. Se guardiamo all’opera come a una mappa, al suo interno cogliamo un movimento, la dinamica di un viaggio di conoscenza”.

Ricerca dell’assente, spiraglio, *altrove*, *mappa*, *viaggio di conoscenza*: sono subito enunciati i concetti portanti del migliore teatro appena passato, incapace di esaurirsi nell’intrattenimento, nel consumo, di farsi specchio tronfio di una società soddisfatta. Macchina per incrinare, per aprire possibilità, per esplorare.

E poi si entra nella biografia, in una infanzia e adolescenza passate in solitudine, col padre che presto si separa dalla madre, poi scompare, disperso a causa della guerra. Un padre superficiale, dalle poche note che il regista gli dedica. Come superficiale sembra il ragazzo, per quanto solitario e riflessivo, diventato ormai giovane, iscritto all’Accademia d’arte drammatica, giovane attore vivente ai bordi della “dolce vita” romana (era nato nel 1933, i tempi della gioventù sono quelli di via Veneto).

Attore con ottimi maestri, con un gran talento, sempre diffidente della confidenza, con una madre che descrive fredda, lontana, incapace di permettere l’abbandono affettivo. L’attore, i maestri, le predilezioni, gli spettacoli: anche qui è inutile cercare compiutezza, precisa successione cronologica: parlano i ricordi, per associazioni, per deviazioni. Quello che si ricostruisce è un ambiente teatrale vivo, fervido, ma anche l’incertezza di chi in palcoscenico si sente a disagio, si sente fuori posto in una carriera di “parcellizzazione di orari, spostamenti, viaggi, obblighi di comportamenti professionali”. Tanto che a molti dà l’impressione di non credere in quel lavoro. Eppure chi volesse rintracciare in questi racconti la radice di uno stereotipo delle successive interpretazioni del lavoro registico di Ronconi, il supposto poco amore per gli attori, subordinato al fascino per i progetti, le strutture, i meccanismi drammaturgici e le macchine sceniche, sarebbe smentito. Più volte, in queste pagine, il regista dichiara il proprio amore per gli attori, per la recitazione, la cura per le parti, e per quel momento fondamentale di incontro e di smontaggio dei meccanismi del testo *dal vivo* che sono le prove a tavolino.



Massimo Foschi in “Orlando furioso”.

Scorrono le prime regie, i successi, mai privi di difficoltà perché sempre sfide agli usi, alle convenzioni, ai limiti che la scena del tempo si poneva, spesso rimanendone imbalsamata. *I lunatici*, il *Riccardo III* con Gassman, la festa labirintica dell’*Orlando furioso*, le macchine di un’*Orestea* interpretata come rito lontano, incomprensibile, le macchine di *Utopia*, lo spettacolo aristofanesco… Ma per chi volesse cercare i modelli del suo operare, c’è subito pronta un’altra smentita: Brecht contro Stanislavskij, Artaud contro Brecht? “Ho sempre rifiutato di mettere in scena un testo secondo un’idea preconcetta: mettere in scena qualcosa secondo le idee di un altro è una stranezza, una cosa praticamente impossibile. Mettere in scena Eschilo secondo Nietzsche che senso ha”?



Marisa Fabbri in “Baccanti”, ph. Marcello Norberth.

Quello che ha affascinato e contagiato tanti in quegli anni, con le opere del Living, di Grotowski, di Barba, di Stein, di Brook, di Mnouchkine, di Scabia, di Bene, di de Berardinis, di Ronconi e di molti altri che a elencarli viene un moto di nostalgia, è stata la scoperta dell’uso del teatro come sonda di sé stessi e del mondo, viaggio di conoscenza attraverso testi, attori, dispositivi, grumi di relazioni con luoghi e spettatori. E questo ci racconta di fatto Ronconi, in questo libro. Di aver provato a reinventare la percezione dell’opera, per esempio, con la simultaneità delle azioni di *Orlando furioso*, *opera aperta* dei tardi anni sessanta, lancio nel teatro, ancora saldamente ancorato a convenzioni, di quella molteplicità franta che ormai aveva pervaso le arti contemporanee e le vite, con l’unificazione delle situazioni discordanti operata nel nome del gioco, dell’infinita combinabilità dei casi, delle avventure, delle occasioni.

Ogni testo, però, ci ricorda, deve essere letto in modo peculiare, affrontato secondo le *proprie*, *uniche*, caratteristiche; ogni volta lo spazio va esplorato, ricreato, reinventato. Il testo è un test, aggiungiamo. Così, dopo un “esilio” austriaco, viene il Laboratorio di Prato, progetto di sonda di opere drammatiche e

delle possibilità per *interpretarle*, ossia percorrerle a fondo, rivelarle, rovesciarle, che si esaurisce per ambiguità nel rapporto con le istituzioni, che chiedevano un “impegno nel territorio”. Si tocca più volte nel libro, anche qui in modo tangente, il rapporto tra arte e politica, non definendo, *suggerendo*.



“Gli ultimi giorni dell’umanità”, ph. Tommaso Le Pera.

Non starò a ripercorrere in questa recensione un’opera complessa come quella di Ronconi. Si parla del metodo di lavoro con gli attori e si accennano appena predilezioni e affetti privati. Si raccontano grandi impegnativi progetti come il diluviale *Ignorabimus* realizzato a Prato nel 1986 della durata di dodici ore, o come *Gli ultimi giorni dell’umanità* da Karl Kraus inscenato a Torino, riempiendo il Lingotto con binari, treni e azioni, costruendo un fronte di decine di metri per raccontare come i media avevano narrato la guerra. Si tocca ancora varie volte il tema dell’attore e l’importanza del rapporto con la lingua, il linguaggio, senza esaurirsi in un metodo, perché l’approccio è sempre quello: smontare, fare a pezzi i meccanismi per aprire, dilatare, trovare un fuoco originale, in un lavoro che

richiede all’attore e alle istituzioni del teatro attenzione, concentrazione, partecipazione. Contro l’abitudine, contro la routine quotidiana, spesso scavando le parole, dilatando, scardinando nessi sintattici per cogliere e comunicare il nucleo vero di una proposizione, di un testo, di una scena. Si parla di progetti abortiti e non si arriva, purtroppo, dati i limiti cronologici delle registrazioni, a momenti in cui poi il regista è tornato a fare i conti con la necessità di reinventare gli spazi e la percezione, come per esempio in *Infinities,* da un testo del fisico John Barrow, allestito in un ex edificio industriale alla Bovisa a Milano nel 2002. Non si percorrono gli interessi degli ultimi anni per l’economia, o impegni importanti come quello per le Olimpiadi invernali di Torino del 2006, che produce i vari spettacoli del “Progetto Domani”.

Si scoprono, però, scavando nel passato, altre cose inaspettate, come varie dichiarazioni di stima per il Piccolo Teatro e per Strehler, rilasciate molti anni prima di arrivare a Milano. Si entra continuamente nella vita e nell’attività creativa di Ronconi e poi si esce, a volte immediatamente, perché gli spiragli subito si chiudono, le parole si ritraggono, scivolando via. Ma le note di Agosti permettono, a chi lo voglia, un viaggio in profondità. E poi, per integrare, c’è il sito www.lucaronconi.it che raccoglie moltissimi materiali del regista.

Per intendere il libro, fondamentale è quello che scrive Roberta Carlotto nella sua *Premessa*: “Intravedo Ronconi che sfugge a ogni definizione: ne esce un ritratto possibile perché, mentre svela e rivela fatti e pensieri inediti, apre altri dubbi e domande: in fondo Ronconi con i suoi spettacoli ci ha fatto capire che la lettura di un testo va ricercata nelle parole non dette, nella parte oscura del non espresso, in ciò che non appare”.

È un libro, questo, che non risolve, non acquieta, non crea un canone: scava, aprendo crepacci nei quali calarsi, per esplorarli. Come i veri libri devono fare.

Le immagini sono ricavate dal sito www.lucaronconi.it.

Luca Ronconi, Prove di autobiografia*, a cura di Giovanni Agosti, Feltrinelli, pp. 414, euro 25.*

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

