

**Katia Trifirò**

Luca Ronconi

*Prove di autobiografia*

A cura di Giovanni Agosti

Milano

Feltrinelli

2019

ISBN: 978-88-07-49250-1

Esito di un lungo processo di scrittura, scaturito originariamente da un'idea di Franco Quadri ed elaborato in collaborazione con Maria Grazia Gregori, il volume che riunisce le memorie autobiografiche di Luca Ronconi offre una testimonianza preziosa, e per molti versi inedita, dell'itinerario creativo del regista, ripercorso parallelamente alle vicende personali, agli incontri e alle circostanze lavorative che ne hanno scandito le tappe. A guidare i lettori tra le pagine è il curatore Giovanni Agosti che, dopo averli presentati, aggiunge ai venticinque capitoli dell'autobiografia – incompiuta – un epilogo intitolato significativamente *Un po' più di un viatico*, denso di informazioni sulla genesi e sulle caratteristiche del testo, completato da una *Nota* di Maria Grazia Gregori, che ha trascritto il racconto orale del regista, e dalla *Premessa* di Roberta Carlotto, che ne ha incoraggiato la pubblicazione.

Nella sua ricognizione, Agosti data agli inizi degli anni Settanta l'interesse di Feltrinelli per il regista dell'*Orlando furioso*, collocando il teatro tra le tessere della critica della cultura avviata dalla casa editrice in quegli anni e contestualizzando, oltre a diversi importanti contributi teorici coevi, i primi due saggi monografici, profondamente diversi per impostazione e prospettive di indagine, a lui dedicati: *Luca Ronconi e la realtà del teatro* di Cesare Milanese, uscito nell'ottobre del 1973 appunto per Feltrinelli, e *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi* di Franco Quadri, pubblicato pochi mesi prima con Einaudi, nonostante gli accordi con i vertici feltrinelliani. Sarà, non a caso, questo critico e organizzatore culturale, che si afferma a partire da quest'opera come interprete privilegiato del lavoro del regista, con il quale salda un rapporto profondo e non privo di incomprensioni, ad avere l'intuizione del progetto autobiografico che oggi vede finalmente la luce, immaginato dal fondatore di Ubulibri sul modello del racconto affidato da Ingmar Bergman al volume *Lanterna magica*, uscito in Svezia nel 1987 e immediatamente tradotto in italiano da Garzanti.

La stesura del testo, con il coinvolgimento di Maria Grazia Gregori, amica di entrambi, che vi ha lavorato utilizzando le registrazioni poi sbobinate, si avvia dopo il 15 novembre 1988, quando Ronconi assume la direzione dello Stabile di Torino, e si interrompe prima dell'estate del 1994, contemporaneamente alla messa in scena dei *Giganti della montagna* al Festival di Salisburgo, spettacolo del quale si parla ampiamente nell'autobiografia come di un progetto in corso d'opera, ma anche prima del 4 gennaio di quell'anno, quando per il regista arriva la direzione del Teatro di Roma, della quale non si fa menzione, mentre gli ultimi lavori citati sono *Affabulazione*, *Calderón* e *Pilade* di Pasolini, presentati a Torino tra maggio e giugno del 1993. È a questa altezza cronologica, ipotizza il curatore, che sembrerebbe essersi arenato il progetto, ripreso solo dopo la morte di Ronconi, nel 2015, con il ritrovamento tra le sue carte di un dattiloscritto in due copie non uguali, con annotazioni a penna del regista, di Quadri e della Gregori, come riferisce Roberta Carlotto, erede oltre che del Centro Teatrale Santacristina anche dell'archivio personale e della biblioteca di Ronconi, presi in carico dalla Soprintendenza archivistica e bibliografica dell'Umbria e delle Marche: da qui la genesi del volume, in cui i materiali, rivisti e organizzati cronologicamente e per nuclei tematici, sono arricchiti da un corredo iconografico proveniente in gran parte dall'archivio e da un imponente apparato di note, utili a ricostruire e circoscrivere, anche con l'ausilio di ulteriori

rimandi bibliografici, l'avventura umana e artistica del regista nell'alveo della storia dello spettacolo novecentesco.

Tra le possibili cause della mancata pubblicazione, Agosti avanza l'ipotesi della contraddizione tra l'autoritratto che emerge progressivamente dal racconto di Ronconi e l'immagine che Quadri si era fatto di lui, e per la quale aveva combattuto da decenni: «Solo per fare qualche esempio: il regista dichiara qui più volte la propria sincera ammirazione per il Piccolo Teatro, la propria stima per Strehler, il proprio rimpianto per non avere recitato con lui in uno spettacolo importante, il proprio debito di riconoscenza nei confronti di Gassman, di cui si celebrano la grandezza d'attore, la lealtà e l'intelligenza. Tutti elementi che stonano nel diagramma del teatro che Quadri aveva in testa in quel momento: gli continuava a bruciare l'ostilità patita, e cercata, rispetto a via Rovello; Gassman, proprio in quei frangenti, non gli stava risparmiando bordate in pubblico, in particolare in merito alla protezione, a largo raggio, esercitata a favore del giovane regista tunisino Cherif. [...] Fatto sta che l'autobiografia di Ronconi non viene pubblicata e se ne perdono presto le tracce» (pp. 372-373). Viene riportata anche la testimonianza della Gregori, che ricorda il periodo di lavoro su questo progetto come uno dei più belli e più difficili della propria vita: «Bello perché strinsi un rapporto affettuoso con Luca, che mi raccontava, non so quanto sinceramente, della sua vita di bambino, poi di ragazzo e di adulto, della scoperta del teatro, dell'emozione per il teatro. Meno bello fu quando mi resi conto che, in fin dei conti, Franco avrebbe voluto, ma non aveva tempo, farlo lui, quel libro, attraverso di me. E quindi fluviali riunioni peraltro affascinanti, ma sempre con qualcosa di non detto sullo sfondo e qualche battibecco fra i due. Ne parlai con Nunzi Gioseffi che allora era la persona più vicina a Luca e le dissi che rinunciavo e poi lo dissi a Franco, che rimase malissimo. Tentarono di dissuadermi entrambi, ma rimasi ferma nel mio no» (M.G. Gregori, *Quei due*, in *Ronconi secondo Quadri. Storia di un percorso teatrale attraverso gli occhi di un critico*, a cura di L. Mello, Roma, Ubulibri, 2016, p. 13. La citazione si trova qui a p. 371).

Dall'intersezione feconda tra cronache di vita e di scena, memorie private e seduzioni intellettuali, riflessioni sull'arte del teatro e sulle pratiche di un lavoro in continuo divenire, si aprono molteplici chiavi di lettura possibili per inoltrarsi attraverso il complesso e stratificato universo di significati che Ronconi traccia parlando di sé e rivedendo retrospettivamente le ragioni delle scelte personali e artistiche compiute. La prima suggestione offerta all'immaginario del lettore, quasi come un prologo alla narrazione, sovrappone alle vicende dell'autobiografia l'idea dell'opera teatrale «come una mappa, come qualcosa in movimento», «come un insieme di relazioni, un territorio che non coincide con i luoghi della rappresentazione», al cui interno cogliamo «una dinamica di conoscenza»: «c'è analogia tra il movimento dell'opera, che per me sta alla base del fatto teatrale, e la mia storia personale – osserva Ronconi, – sempre dentro e fuori dalle istituzioni, dentro e fuori rispetto a un'idea sociale del teatro, o a un'idea più profonda e segreta di spettacolo, all'interno della quale affermazioni come la centralità del regista, dell'attore o dell'autore eccetera non hanno senso. Regista, attore, autore sono semplici funzioni di un oggetto teatrale che si costituisce: è quest'ultimo il luogo di conoscenza e non le diverse funzioni isolate alternativamente, privilegiando ora l'una, ora l'altra» (pp. 25-26).

La parte iniziale del volume è dedicata alle notizie relative all'infanzia, sinora reperibili solo in parte in una intervista rilasciata a Dacia Maraini nel 1971 e poi compresa nel volume *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia* (Milano, Bompiani, 1973), agli anni della formazione e alla precoce vocazione teatrale, *fil rouge* che guida l'apprendistato d'attore del futuro regista, sotto l'egida di maestri come Costa, Capodoglio, Tofano, Setaccioli, ricostruito con dovizia di dettagli nella vivace, breve stagione che fa dell'Accademia «Silvio D'Amico» «un laboratorio per l'attore nuovo» (p. 73). Intrecciando il proprio percorso agli sviluppi del teatro italiano, Ronconi indica modelli e fascinazioni, come quella per Visconti, da cui gli deriva «la passione per il grande spettacolo» (p. 70), si rivela negli aspetti più segreti («ricordo quegli anni come segnati da un'infelicità pazzesca; eppure vivevo situazioni che avrebbero ben potuto rendere felice un attore giovane come me», p. 81) e offre ulteriori piani interpretativi del proprio lavoro, fortemente connotato sin dagli esordi: «Il primo spettacolo che ho messo in scena, *La putta onorata* e *La buona moglie* di Goldoni, è stata una

proposta di un gruppo di amici attori – Corrado Pani, Gian Maria Volonté, Carla Gravina, Ilaria Occhini – con i quali avevo già recitato e che, decidendo di fare compagnia, mi propongono di collaborare con loro come regista. Fin dall’inizio, dunque, sono stato un regista d’attori, scelto dagli attori» (p. 95).

Il confronto critico con le proprie inclinazioni consente a Ronconi di sfuggire ad etichette di comodo, come quella, che considera irritante, di regista delle macchine: «La macchina teatrale è qualcosa di esteriore, quasi apparentabile a un esercizio di bravura. Niente di più estraneo al mio modo di lavorare, così legato alla struttura del testo, alle sue valenze drammaturgiche, alle sue conseguenze interpretative. Il teatro come macchina acquista senso, per me, solo nel caso in cui si intenda per macchina il palcoscenico stesso e l’attore in palcoscenico come l’attore impigliato in una macchina. [...] D’altra parte anche l’altra etichetta, che mi si affibbia volentieri, di “regista della festa” nasce dalla mia inclinazione verso il teatro barocco, il teatro come sorpresa, il teatro dell’irruzione, nella quotidianità dello spettatore, di qualcosa di sconosciuto che può anche essere utile o fittizio. Ma è un fittizio che è un’interruzione del nostro tempo storico» (pp. 277-279).

Al valore documentale del libro si aggiunge l’approfondimento di innumerevoli questioni critiche, in qualche caso affrontate dal regista in sedi diverse e qui ordinate in un disegno maggiormente unitario, che fornisce l’occasione di ripercorrere alcuni snodi importanti del teatro contemporaneo non soltanto attraverso la genesi dei suoi spettacoli – compresi quelli non riusciti e i progetti interrotti – ma anche attraverso i diversi ruoli assunti, tra i quali riveste rilevanza l’attività di insegnamento: «Mi ha sempre interessato lavorare con dei giovani attori. Forse è per questo che ho insegnato molto: ho iniziato a 34 anni all’Accademia d’Arte Drammatica, dove mi aveva chiamato Renzo Tian; ma ho insegnato anche alla “Paolo Grassi” di Milano e ho tenuto seminari un po’ dovunque, prima di aprire una scuola tutta mia» (p. 177). La formazione dell’attore, l’idea di pubblico, la funzione registica, il problema dell’assenza di una vera lingua teatrale nel nostro paese, sono solo alcuni dei temi che emergono costantemente dalle pagine, in chiave di una ininterrotta *recherche*, volta a promuovere un processo di conoscenza più che a fissare risposte definitive: «Per me il teatro è stato ciò che mi ha permesso di conoscermi, ciò a cui ho permesso di parlare al posto mio. Questo è stato il mio approccio al teatro; da qui è nata la mia pratica teatrale e questa è l’unica cosa che posso insegnare agli altri. La conoscenza di sé stessi è fondamentale nel teatro e il ruolo di un maestro è di promuoverlo in tutti i modi» (p. 180). E ancora: «Fare teatro per me, infatti, significa sostenere che la verità non esiste da nessuna parte» (p. 72).

Tra gli strumenti forniti al lettore per orientarsi nella vasta produzione ronconiana e per interpretarne il lavoro, non mancano le fondamentali indicazioni sulle regie meno esplorate, come quella parigina di *XX*, su un testo di Rodolfo Wilcock – traduttore del memorabile *Riccardo III* andato in scena a Torino nel 1968 con Vittorio Gassman nelle vesti del protagonista, – rivista come centrale in una traiettoria creativa che si interroga continuamente sulle proprie ragioni espressive: «A *XX* sono molto legato perché, brutalmente, in modo non riuscito, mi ha posto di fronte al rapporto tra attore e spettatore, che lì veniva esaltato per via della scelta di uno spazio che imponeva in modo ravvicinato questo rapporto, anche per la scelta di piccoli luoghi angusti, costringendomi rispetto alla libertà e alla casualità dell’*Orlando*. Oggi posso tranquillamente dire che senza *XX* non ci sarebbero stati né le *Baccanti* di Vienna, né *Utopia*, né il Laboratorio di Prato. Perché per me *XX* ha significato osservare un testo a più livelli, a più spessori, ben al di là del *divertissement* letterario del testo di Wilcock» (pp. 222-223).

Tra le altre suggestioni che emergono, citiamo infine il complesso rapporto con Pasolini e i suoi testi e con altre figure importanti nella vita del regista che restano da approfondire, come quella di Paolo Radaelli, «il cui itinerario intellettuale – scrive Agosti – non può continuare a risolversi ancora semplicemente con l’etichetta di “divino mondano”» (p. 376). Rimangono invece fuori da queste *Prove* parti importanti della storia ronconiana successive all’interruzione dei lavori per il progetto autobiografico, come le operazioni drammaturgiche di rappresentazione sul palcoscenico dei romanzi che trovano il loro vertice nel *Pasticciaccio* gaddiano del ’96. E, ancora, «non si parla abbastanza di Mariangela Melato, i cui rapporti lavorativi con Ronconi si riannodano all’altezza

dell'*Affare Makropulos*, andato in scena a Genova nel novembre 1993: e da cui prende avvio una serie memorabile di interpretazioni fino alla scomparsa dell'attrice. Ma se Popolizio e la Ranzi sono tralasciati qui nella loro fase giovanile, ovviamente mancano del tutto gli attori che si affacciano più tardi al mondo di Ronconi, in alcuni casi coinvolgendolo profondamente sul piano emotivo: da Daniele Salvo a Raffaele Esposito, da Giovanni Crippa a Paolo Pierobon, fino a Lucrezia Guidone» (pp. 382-383). La prospettiva di nuove ricerche è una delle chiavi con cui si chiude il volume, che non comprende ad esempio la teatrografia completa di Ronconi, lavoro che, suggerisce il curatore, merita di essere approfondito in altra sede che non sia il margine di un'autobiografia, aggiungendo quello che resta ancora da verificare, ad esempio, sul fronte del teatro musicale.