

Appoggiature

Parole scelte per raccontare Luca Ronconi

Benedetto Sicca

Alla memoria di Antonio Cuccovillo,
compagno di viaggi e di sogni nel Mondo del Maestro.

Appoggiatura

L'appoggiatura in musica è una forma di *abbellimento*. Questo termine è usato nel mondo del teatro per indicare uno specifico strumento semantico: il passaggio dalla parola scritta alla parola orale comporta che nel parlare si enfatizzino alcune parole all'interno di una frase e che si diano diverse *pulsazioni* alle sillabe delle parole. Si tratta di accenti che organizziamo spontaneamente nel linguaggio verbale per dare senso compiuto a quello che vogliamo dire o, parimenti, che fanno emergere le nostre emozioni e i nostri segreti. Il controllo di questo meccanismo è *tecnica* dell'attore e, per un regista, può diventare lo strumento per indicare agli attori come costruire il discorso in rapporto al personaggio e alla commedia.

Il Maestro utilizzava questa tecnica, il sistema delle appoggiature, per rendere qualunque testo "dicibile" e per indicare agli attori il suo punto di vista. Questa tecnica è il cuore pulsante dell'aggettivo "ronconiano" riferito a un certo modo di declamare il testo.

Bini

Riccardo Bini è una figura centrale nella vita del Maestro. Con lui ha condiviso decenni di vita artistica, personale e affettiva. È molto difficile comprendere il coacervo di esperienze, emozioni e motivazioni che sottendeva al loro legame. Bini simbolo di un modo di recitare incomprensibile, Bini considerato "il prezzo da pagare" per i compagni di lavoro, Bini che arriva dove è il Maestro e il Maestro cambia umore, Bini che in fondo ha un animo gentile, Bini che è lui la vittima, Bini che dipinge dei quadri bellissimi, Bini che erediterà, Bini che non ha freni inibitori. Comunque la si pensi, Bini è parte integrante delle parole del Maestro. È un simbolo vivente di come il Maestro strutturava rapporti e conflitti privi di soluzione di continuità tra la casa e il teatro, tra la vita e la scena.

Conseguenze (crudeltà, curiosità)

Ogni nostra azione produce delle conseguenze. La vita di ognuno di noi, come la vita dei personaggi si struttura nell'organizzazione dell'attesa delle conseguenze di queste azioni. Il Maestro aveva una particolare lungimiranza nella gestione di questa attesa. Il suo sguardo sempre rivolto al futuro, ai prossimi spettacoli e ai prossimi incarichi, lo rendeva inquieto e gli consentiva una *lettura* profonda degli altri. Credo che il gioco degli scacchi sia una metafora semplice ma efficace di come il Maestro visse. A volte il Maestro attraversava i rapporti con una certa crudeltà. Più spesso con una curiosità e un desiderio che sconfinavano in generosità paterna.

Costumi

Il Maestro odiava i costumi. E (forse) i costumisti.

Daniele

Daniele è stato suo allievo, suo attore, suo assistente, suo pupillo, suo amico. Questa sequenza di cose, non necessariamente da leggere in maniera cronologica, è un archetipo di rapporto/dispositivo che il Maestro ha costruito con alcune persone: amicizie intergenerazionali. Il Maestro ha sempre ritenuto che la tendenza a scegliere i propri amici e i propri sodali artistici nell'ambito delle persone coetanee o quasi, fosse una grave forma di impoverimento dei rapporti. Lui, quelle tra coetanei, le chiamava con sorriso sornione "cordatine" e ammiccava dicendo: «E in una cordatina sai che succede se ne cade uno...».

Non ho mai letto questo come un attacco al lavoro di squadra in cui penso che il Maestro credesse al di là del suo connaturale approccio autoritario al lavoro. Ho sempre creduto che fosse un invito alle diverse generazioni a confrontarsi tra loro e a rinnovare continuamente e reciprocamente i propri punti di vista.

Penso che ci fosse questa idea al centro nella sua passione nei confronti dell'insegnamento.

Energia

Il Maestro dimenticava di fare pausa, dimenticava le malattie dimenticava la fame e la sete. Il teatro, in tutte le sue declinazioni era per lui una fonte inesauribile di energia. Altrettanta ne chiedeva e pretendeva da chi lavorasse con lui, sia in scena che fuori. Tanto ostile a un teatro basato sull'energia (attori che buttano fuori energia giovanile e senza senso) quanto pronto a pretendere il necessario sostegno energetico allo stare in scena. Ma solo quello necessario. Guardava con sospetto e severo giudizio quegli attori che si sovraccaricavano di energia là dove non riuscivano a governare il senso di quello che dicevano. - E perché quello suda tanto? -

– Dovete scegliere che attori volete essere. Quelli che gridano: io sono qui. O quelli che dicono agli spettatori: vieni con me, seguimi.

Fantasia

È ciò di cui un attore deve essere dotato, e anche un regista. Il Maestro diceva sempre che la cosa più importante che un attore deve costruirsi è un Immaginario. Bisogna avere *qualcosa* da raccontare e per questo diffondeva con l'esempio, con le parole e con le domande continue, la curiosità e la voracità necessarie a trasformare un gesto artistico prima di tutto in una forma di conoscenza. La sua sensibilità, le sue intuizioni e la sua capacità di *sintetizzare* la realtà erano la risultante di una Fantasia enorme radicata nei libri, nei film nei quadri nei viaggi e nelle persone. E fantasia chiedeva agli attori e ai collaboratori.

Fantasia

Non so se abbia mai letto *La storia infinita*, ma immaginava la propria Opera (con la O grande) come un'opera infinita di cui ogni opera (con la o piccola) fosse un capitolo o un paragrafo. Non so se abbia mai letto “La storia infinita”, ma credo che nella sua vita sia stato un potente difensore di Fantasia e un acerrimo nemico del Nulla.

Famiglia

- Ciao Luca, sono venuto a salutarti è stato bellissimo anche questo lavoro.
- Si anche per me. Sei stato bravo. Adesso che fai?
- Adesso faccio questo e quest'altro e quello...
- Siediti. Senti mi dici una cosa?
- Dimmi
- Eh.. mi dici com'è avere una famiglia? Cioè che significa?

Genio

È quello che era e quello che, credo, sapeva di essere. C'è poco da fare e non credo che alcuno degli ammiratori e nessuno dei detrattori abbia mai potuto dubitare di percepirlo come un Genio. Come ne nascono pochi nella storia. In quella del teatro, poi, pochissimi. Rimando alle varie fonti che declinano il significato e l'etimologia della parola Genio chi volesse smentire questa appoggiatura.

Henry James

Questo autore parlava del Maestro al Maestro in maniera speciale. Ho assistito a tutte le prove dell'allestimento di *Quel che sapeva Maisie* e il nucleo complesso di temi che Henry James condensa in se è stata un'opportunità per il Maestro di raccontare di se, della sua infanzia del proprio rapporto con la Madre e della propria sessualità.

Amato ragazzo. Lettere a Hendrik C. Andersen di Henry James (1843-1916), è un epistolario tra Henry James e Hendrik Christian Andersen, un giovane scultore che vuole segnare il «nuovo» del secolo con la sua opera. La loro corrispondenza è testimonianza di un intreccio tra arte e vita, tra America ed Europa, tra maturità e giovinezza, tra attrazione fisica e comunanza intellettuale.

– Maestro, lo ha letto *Amato ragazzo*?

– Eh... no.

– Ah, è la prima volta che non ha letto un libro che ho letto io. Glielo posso regalare?

– Va bene.

Henry Lehman

L'ultimo personaggio interpretato da Massimo De Francovich nel suo ultimo bellissimo spettacolo *Lehman Trilogy*. La scelta degli attori di questo spettacolo è stata una summa di bravura e pertinenza della distribuzione e, probabilmente, anche la risposta al desiderio del Maestro di circondarsi proprio di quelle persone nel suo ultimo viaggio. Perché se è vero che non sapeva che fosse l'ultimo, non posso escludere che lo presentisse.

De Francovich è stato accanto al Maestro per tanti anni e ha interpretato ruoli cruciali nel processo di formazione dell'Opera del Maestro. Più di ogni altro è riuscito a sostenere la tensione espressiva da lui richiesta: in equilibrio sul bilico che divide *l'oggettivazione della battuta* e la contemporanea necessaria piena adesione a ciò che si dice. Non è mai scaduto nel *soffeggio* e non ha mai esasperato i processi imitativi. Non ha mai tradito il *disegno* del Maestro senza per questo rinunciare a riversarvi dentro una grande personalità e una altrettanto grande precisione emotiva. Credo che sia più di ogni altro quello che si potrebbe chiamare attore feticcio o alter ego in scena.

Improvvisazione

Il Maestro improvvisava (quasi) sempre. Per lui il confronto con gli altri e con un testo era una forma di allenamento alla conoscenza, una sorta di creazione istantanea in cui le persone e i testi gli suggerivano in maniera istintiva cosa fare e cosa dire.

Improvvisazioni

Le riteneva una pratica illusoria nel lavoro con gli attori. Illusoria perché le improvvisazioni offrono il fianco all'idea che fare la prima cosa che viene in mente, quella che viene spontanea, sia di per sé *vera, originale o necessaria*. Il Maestro diceva sempre che la prima cosa che viene in mente spesso è solo l'ultima che si è vista. Agli attori durante le prove richiedeva un'enorme capacità di adattamento alla situazione, allo spazio e al contesto dello spettacolo. Bisognava essere presenti e

veloci sempre. Sospetto che il Maestro chiamasse Intelligenza (teatrale) quella che altri chiamano Improvvisazioni.

Lavoro (Luca)

- Luca, questo è il lavoro più bello che esiste.
- Si lo è. Ma è per privilegiati.

Lettera al Padre di John Fante (Luca)

- Ragazzi, ma come mai a voi questa lettera non vi commuove?

Maestro

Tutti lo chiamavano così. Tutti e in ogni contesto. Il numero di persone per cui lo è stato per davvero è sconfinato. Intere generazioni di teatranti si sono sentite scelte e nutrite da lui, che per altro pare non amasse particolarmente l'appellativo senza per questo disperdere energie per cercare di liberarsene.

Il luogo in cui il suo profilo di Maestro rifulgeva nella forma più smagliante era proprio la scuola. Tutto il tempo dell'insegnamento era libertà e scambio. Il tempo in cui poter donare agli allievi (che trattava da subito come professionisti) senza alcuna preoccupazione di dover tradurre il lavoro che faceva con loro, in una forma. La generosità di interconnessioni filosofiche e culturali, la ricchezza dei riferimenti a modelli di persone presi dalla vita reale, hanno fatto di ogni sua lezione una vera e propria *esperienza* per chiunque si fosse trovato ad assistervi. Ancor più che durante le prove di uno spettacolo, la scuola era il luogo in cui crescere nuove generazioni di attori e rigenerarsi attraverso l'incontro con i giovani.

Macchine teatrali

- Le uso perché sono comode, non trovi?

Nunzi

Nelle parole del Maestro, Nunzi (al secolo Nunzi Gioseffi), o “La Nunzi”, come tutti la conoscevano, era una presenza costante. Io ho incontrato il Maestro subito dopo la scomparsa di Nunzi, ma lei appariva nei suoi discorsi come un coacervo di amicizia, amore, saperi organizzativi e sensibilità artistica. Con lei ha condiviso la casa, la direzione del Teatro di Roma, i cani, gli asini. Quando il Maestro è scomparso, le due persone care accanto a cui è stato seppellito sono la madre e la Nunzi. Una volta Claudio mi ha raccontato del giorno in cui la Nunzi è morta. Mi ha detto che è stata la prima e l'ultima volta che l'ha visto piangere.

Orfeo (ma anche Opera lirica)

- *Orfeo* mi è venuto proprio bene. Era bello.

Era molto raro sentirlo parlare così di una propria regia. Per questa autentica meraviglia della storia del teatro diceva proprio così. Lo spettacolo è interamente visibile in streaming su youtube: si può ammirare la platea del Teatro Goldoni di Firenze allagata e i cantanti agire sull'acqua e nell'acqua. Mi spiegò: la possibilità di individuare, nel libretto e nella musica gli elementi archetipici e farne una sintesi visiva; il rifiuto categorico della drammaturgia intesa come una "storia" (magari attualizzante) da applicare al libretto e in cui fare tornare i conti a tutti i costi. Si contrapponeva al naturalismo oleografico tanto quanto al modo tedesco di ricollocare l'azione in uno spazio e in un tempo concreti e definiti in cui declinare la narrazione.

Il Maestro cercava attraverso lo studio delle fonti e l'intuizione, di agganciarsi al significato più profondo dell'Opera ed espanderlo sul palcoscenico in modo che gli spettatori fossero guidati a osservare quel significato attraverso lo sguardo dei personaggi e del compositore.

Tra i tanti aneddoti credo valga la pena citare il modo in cui risolse l'ubriacatura di Figaro nel *Barbiere di Siviglia* prodotto per il Rossini Opera Festival: Figaro saliva su una pedana sospesa e nel momento in cui avrebbe dovuto barcollare a seguito dell'abuso di vino, tutta la scenografia si sollevava e iniziava a dondolare. Il Maestro ci aveva messo negli occhi di Figaro.

Parola

È il centro del pensiero. Le parole che i personaggi dicono è tutto ciò che sappiamo di loro. Il modo in cui le dicono, le loro reticenze, il peso che danno a quelle parole è l'interpretazione. Il dettaglio con cui il Maestro riusciva ad agire la parola era l'oggetto stesso della sua regia d'attore. Il presupposto fondamentale era che il fatto stesso che i personaggi dicessero quelle parole, non volesse dire che le pensassero. I personaggi non sono autentici, tanto quanto non lo sono le persone. I personaggi parlano perché hanno dei *suggeritori coercitivi* che li obbligano a dire quello che dicono, e a seconda del suggeritore (la mente, le emozioni, il desiderio, le paure etc.) il significato di quelle parole cambia radicalmente e anche il modo di dirle. Io non credo che Ronconi abbia fondato un *metodo*, come del resto lui stesso precisava in ogni occasione possibile. Aveva soltanto affinato all'inverosimile la sua capacità di lettura delle parole (e delle persone) e cercava di trasferire, artigianalmente, la propria consapevolezza, il proprio sguardo agli attori. Tale consapevolezza giaceva nelle parole, nelle sillabe, negli accenti e nei respiri, nella direzione che dava a ogni vocale e a ogni consonante. Nella complessità con cui tutte queste variabili si concatenavano nella frase prima e nel discorso poi.

Pasolini

Chi ha avuto il privilegio di assistere a una lezione di Ronconi su un testo di Pasolini può condividere quanto Pasolini abbia inciso sul percorso del Maestro.

Io non posso che immaginarli insieme, passeggiare per Roma a parlare. Credo che questa cosa non sia mai accaduta. Eppure continuo a immaginarla. E a volte, non lo nego, li immagino che si tengono per mano.

Perversione

Per il Maestro era il ponte (levatoio) tra il desiderio e l'azione.

Pornografia

Il romanzo di Gombrowicz che ha messo in scena a Spoleto è un gigantesco coming out.

Questionare (ovvero le domande delle persone)

Non ho memoria di una sola volta in cui il Maestro non abbia avuto una precisa opinione su qualcosa. Non era data la possibilità di stargli accanto e sorprenderlo senza un'opinione. Credo che elaborare un'opinione fosse per lui quasi un automatismo: qualcosa che garantisse agli altri l'immagine che avevano di lui. Quasi sempre la sua era un'opinione diversa da quella già espressa e ciò poneva gli altri in una condizione di inferiorità intellettuale. Ma il suo questionare non sembrava affatto una presa di posizione personale rispetto all'interlocutore, quanto, invece, l'emersione di un *movimento* intellettuale continuo. Nei suoi lunghi proverbiali silenzi, sembrava attraversato da un questionare sulle cose e sulle persone: un moto perpetuo di pensieri in cui gli altri inciampavano e in cui trovare un *dispositivo* pertinente alla situazione.

Questionare (ovvero le domande dei personaggi)

Un testo scritto ha una punteggiatura e degli accenti tonici che sono un'indicazione di lettura. Una volta che quel testo deve essere incorporato da un attore e riferito oralmente, quella punteggiatura cambia invero la sua necessità. Il questionare è azione principale dei personaggi: è figlio del dubbio, dell'esitazione e del tentativo di orientarsi. Nel teatro del Maestro i punti interrogativi scritti, non si traducono mai in banali richieste di informazioni a un altro personaggio, ma più spesso sono allusioni, dubbi profondi e insinuazioni. Di punti interrogativi il Maestro chiedeva di aggiungerne tanti agli attori, indipendentemente da quelli grafici. Proprio attraverso questo sovraccarico di interrogativi nel testo, era possibile seguire in maniera nitida l'evoluzione dei personaggi attraverso il loro dire e non dire, il loro esitare e questionare all'interno della commedia.

– Le battute non sono telegrammi che attacco al mio compagno di scena come se fosse un attaccapanni, capito?

Regia

– Vedi, fare il regista non vuol dire avere delle belle idee. Vuol dire realizzarle.

Santa Cristina

La prima volta che mi parlò di Santa Cristina eravamo a Madrid a mangiare la Paella in un viaggio in cui ebbi la sensazione che fossimo amici. Me ne parlò come di un luogo di libertà, un luogo in cui controbilanciare l'enormità della macchina del Piccolo Teatro con la possibilità di continuare a cercare e a sperimentare.

Santa Cristina è un posto isolato dal mondo caotico nel mezzo delle colline dell'Umbria. Qui, il Maestro, ha investito tempo e denaro, rapporti istituzionali e amicizia (Santa Cristina non esisterebbe senza l'enorme lavoro di Roberta Carlotto) per fondere la propria concezione artistica e la propria idea di formazione, la sua casa e il suo luogo di lavoro, la sua vita e il luogo dove concluderla.

Credo che il sogno di Santa Cristina non si sia mai interamente realizzato. Credo che il Maestro lo immaginasse come uno spazio in cui creare con meno conflitti interiori e interpersonali, cosa che invero accompagnavano tutti i suoi processi creativi in maniera endemica. Credo che non ci sia riuscito a realizzare questo sogno, ammesso che lo abbia sognato per davvero.

Credo che il Maestro abbia avuto dei momenti di pace, in quel luogo, che avevano a che fare con il sentirsi, profondamente, a casa.

Il film *La scuola d'estate* di Jacopo Quadri è una testimonianza preziosa dell'ultimo corso di perfezionamento tenuto a Santa Cristina su un testo bellissimo di John Ford: *Il cuore infranto*.

Testo

“Il centro del teatro siano dunque gli spettatori, coro tacito e intento” diceva Giorgio Strehler. Il Maestro, riteneva che al centro del Teatro vi fosse il Testo. Ingaggiava con il Testo un *corpo a corpo*, rendendolo materia viva e svelandone il significato più nascosto.

Partendo dal presupposto che ogni parola può assumere o avere diversi significati e cercando caparbiamente di farli emergere tutti, apriva dei varchi di senso ben lontani dalla prima vista di un lettore comune. Lui la chiamava *lettura conoscitiva*: un approccio spericolato e curioso in cui *i conti* dovevano tornare anche spostando di posto una scena o una battuta. Più volte gli ho sentito dire che non è necessario iniziare a leggere un testo dall'inizio, ma che può essere molto più interessante iniziare dal mezzo. E così questo testa a testa con il testo, portava a una visione seria, profonda e saldamente radicata nell'animo del drammaturgo.

Nonostante il Maestro sia stato sostanzialmente il massimo esponente (forse l'inventore) del Teatro di Regia del novecento, ritengo che visse la sua professione non da autore, ma da *funzione*, da veicolo tra il mondo potenzialmente muto dei

testi scritti e l'udito, la vista e i sensi tutti degli spettatori. Non c'era, forse, molta distanza tra gli intenti di Strehler e ciò che il Maestro ha realizzato.

Unicità

di un attore, di un linguaggio.

Ogni attore è un ecosistema complesso cui il Maestro offriva reti molto solide e strutturate di senso entro cui veicolare le parole del testo e costruire le azioni del personaggio. Nel costruire queste reti partiva dalla propria intuizione sul personaggio e sui rapporti che questo intesse nella commedia; parimenti modellava, sin dalla distribuzione, questa rete di senso sul corpo e la voce degli attori che sceglieva. Ed ecco che ciascun attore, di fronte a questo processo si trovava, spesso inconsapevolmente, di fronte a un bivio: cercare di assecondare la visione del Maestro attraverso un processo di abnegazione delle proprie caratteristiche; assumere su di sé, sul proprio corpo e attraverso la propria sensibilità, la forma che il Maestro intendeva plasmare proprio su quel corpo e quella voce rilanciando in maniera dialettica il processo creativo.

Su questo bivio si sono aperte tante crisi di comunicazione tra Ronconi e i suoi attori. Se da un lato, mi pare, il Maestro apprezzasse di gran lunga di più attori dalla personalità forte e strutturata, dall'altro di fronte a quelli più fragili e meno preparati al suo linguaggio, piuttosto che tentare di fare emergere le qualità intrinseche di ciascuno, era tentato dal sostituire la mancanza di mezzi del singolo interprete con delle forme rigide e ripetibili, ma difficilmente *digeribili* dall'attore. Questo innescava una spirale di ulteriore incomprensione.

Per essere attori del (o meglio con) il Maestro bisognava entrare nella sua testa e nel suo animo e creare attraverso la propria unicità, una personale rilettura della lettura che il Maestro dava del testo e del personaggio. Chi attraverso il talento, l'intelligenza e l'intuizione è riuscito a farlo si è reso interprete della parte più sublime della così detta *recitazione ronconiana*. Chi ha abdicato alla propria unicità (magari pensando di fare un buon servizio al lavoro del Maestro) non ne ha compreso il senso ed è diventato un esecutore piccolo piccolo di ciò che ha reso la *recitazione ronconiana* sinonimo di un difetto di naturalismo.

– L'oggetto della rappresentazione è il linguaggio.

Verità

La verità di un rapporto non può essere manifestata attraverso l'adesione tra ciò che si pensa, ciò che si prova e ciò che si dice. La rappresentazione della verità passa attraverso la messa a fuoco dei deficit di autenticità di un rapporto. La verità è una cosa che, in breve, non si dice quasi mai; tanto più se la si dichiara.

Non fa differenza se si parla della vita di una persona o di un personaggio. Si parla comunque di vita.

Zanetto

È il protagonista de *I due gemelli veneziani*. La messa in scena del Maestro è stata la mia prima scrittura da professionista come allievo attore. Zanetto era interpretato da Massimo Popolizio che era un fenomeno di bravura e intelligenza teatrale.

Io portavo un baule di Beatrice, non dicevo neanche una parola, ma annuivo e avevo delle azioni.

Per quei ruoli lì il Maestro non sceglieva neanche: sceglieva un assistente e il Maestro diceva solo sì o no, credo.

Non ho dormito al pensiero di debuttare in quello spettacolo e ho provato e riprovato le semplici cose che dovevo fare in scena.

Alla prima ero così emozionato che sono uscito dalla quinta sbagliata: ho tentato di uscire da una quinta cieca.

- E quindi ti sei riuscito a grattare una scrittura nei *Gemelli*.
- Eh... io...
- Hai fatto bene. Ah, fatti vivo.