

Il mio Maestro. Ricordo di Luca Ronconi

Emiliano Bronzino

Ho cominciato la mia carriera come attore, per scelta, pur sapendo fin dall'inizio che mi sarei dedicato all'attività registica. Mi sono formato alla Scuola del Teatro Stabile di Torino fondata da Luca Ronconi. Avevo visto diversi suoi spettacoli, ma dopo aver assistito a *Calderon e Pilade* di Pasolini al Castello di Rivoli (1993), che erano i saggi finali degli allievi del primo biennio (allora la scuola durava due anni), ho deciso che volevo lavorare con lui e ho passato la selezione per il secondo biennio (1993-1995). Il saggio del mio ciclo è stato *Qualcosa di vero deve esserci. Scene da Questa sera si recita a soggetto, Ciascuno a suo modo, Sei personaggi in cerca d'autore*.

Durante il provino di ammissione, la prima volta che Ronconi e io parlammo direttamente, gli dissi che volevo fare il regista. Ronconi aveva un'idea forte e precisa della formazione registica: i registi, se vogliono fare questo mestiere, devono assolutamente saper recitare. Era un punto su cui insisteva molto e che corrispondeva al suo percorso. Si era formato come attore all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma e sosteneva, per esperienza personale, che il regista deve conoscere gli strumenti dell'attore. È un'impostazione molto italiana, forse ancora legata all'antico concetto capocomicale, che rimane al fondo del DNA del nostro teatro e che continua ad essere una linea precisa oggi (penso, oltre a me, a Latella, a Malosti e numerosi altri). In Russia e nei paesi dell'Est, o in Germania, non è così. Il regista ha un percorso formativo proprio e ha, culturalmente, un rapporto con l'attore diverso dal nostro.

Dopo il biennio di corso e il saggio finale, durante uno dei famosi dialoghi di confronto che si facevano a fine anno, Ronconi mi disse: "Tu, vuoi ancora fare il regista?". Non mi aveva chiesto più nulla per due anni. "Certo, non ho cambiato idea". "Va bene" rispose, "Faccio *Il giro di vite* a Torino, se vuoi venire come assistente volontario, cominci a vedere e a capire". E quello è stato l'inizio, era il 1995. Ho cominciato dalla lirica, un mondo che per me era sconosciuto. Sono stato fermo e zitto a osservare per tre settimane. Poi, nello stesso anno, Ronconi mi ha proposto di andare a Roma a lavorare come attore per la ripresa di *Verso Peer Gynt*, dove facevo una sostituzione. È stato uno spettacolo fortunato, forse fra i suoi più semplici dal punto di vista scenografico. Era un esperimento sull'inversione del punto di vista: noi attori recitavamo in platea e in galleria, e gli spettatori guardavano da una gradinata costruita sul palcoscenico. Fu fortunato, come dicevo, girò in Italia e in mezza Europa, e fu l'occasione perché i nostri rapporti di lavoro cominciarono a stringersi.

Ronconi mi chiamò un'estate. Nunzi Gioseffi, sua grande amica e collaboratrice storica, spingeva per me, mi stimava e quindi mi sosteneva. Era la sua responsabile di produzione, una persona di rara intelligenza e con una sensibilità particolare per il teatro di qualità (è stata fra i promotori di Kantor in Italia). Mi piace ricordare che Ronconi, che aveva con Nunzi un rapporto simbiotico, ha potuto fare tutta una serie di scelte anche grazie al talento e alla dedizione di lei. Ero molto giovane, con tutti gli imbarazzi e le difficoltà a chiedere tipici della giovinezza, ma lei aveva visto qualcosa in me e insisteva perché continuassi a collaborare con Ronconi. Così, dopo quell'anno di *tournee* con *Verso Peer Gynt*, Ronconi mi fece chiamare da Nunzi per una produzione dello Stabile dell'Umbria, che si provava in un teatrino di Umbertide. Si trattava di *Memorie di una cameriera* di Dacia Maraini (1997). C'era già un aiuto regista, ma ne serviva un altro che si occupasse in particolare della preparazione di Anna Maria Guarnieri. Quella è stata la prima volta in cui ho fatto davvero l'aiuto, e gli altri aiuti più anziani mi hanno guidato molto, cominciando a passarmi il mestiere. Ronconi non ti formava direttamente, ti gettava nella fossa dei leoni e osservava come ti muovevi. Ho avuto la fortuna di trovare degli aiuti sopra di me che mi hanno lasciato spazio, che mi hanno consigliato e guidato permettendomi di imparare. A mia volta, ho cercato di fare lo stesso con quelli che sono venuti dopo. Ho fatto la gavetta, con Ronconi era sempre così. Ti studiava, ti dava tempo fino a quando decideva se avevi le qualità. Sono diventato suo primo aiuto per *Infinites* (2002).

Tornando a *Memorie di una cameriera*, lì è iniziato il vero rapporto con Ronconi, anche se per me, giovanissimo (avevo meno di ventitre anni), è stato piuttosto difficile entrare nel suo mondo. Ronconi era totalmente concentrato su ciò che faceva, il suo obiettivo era sempre e solo lo spettacolo. Con il tempo è cambiato, negli ultimi anni è diventato più aperto, più empatico verso l'esterno e verso ciò che non era teatro. All'epoca, invece, l'aspetto umano veniva sempre dopo. L'unica cosa veramente importante per lui era la realizzazione dello spettacolo, prima di tutto, prima anche di se stesso. Anche negli ultimi tempi, comunque, ricordo l'impegno con cui lavorava, nonostante la malattia lo affaticasse molto. Il teatro, del resto, è così, richiede queste immersioni e dedizioni totali. Ho una famiglia, dei figli piccoli, ma in questo ho preso da Ronconi: ci sono momenti in cui mi immergo completamente, perché il teatro pretende grande concentrazione sul piano creativo e produttivo. Non sono ammessi ritardi, la data del debutto è quella e basta. Poi, la competizione è così alta, e così labile la capacità di giudicare ciò che fai, che conta tantissimo la volontà e la forza di imporsi. È un mondo che chiede notevoli rinunce personali, che puoi accettare solo se spinto da un'autentica passione. L'ho capito guardando lavorare il mio Maestro.

Il metodo di lavoro di Ronconi? Non ne seguiva uno in particolare, ad ogni spettacolo operava secondo necessità diverse. Mi vengono in mente i grandi fogli (preparati da Nunzi) su cui tagliava e cuciva il copione di *I fratelli Karamazov* (1998). I suoi copioni erano di volta in volta diversi, a seconda della materia su cui agiva. La riduzione del romanzo dostoevskiano si collegava, sul piano della sperimentazione linguistica, a *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, da lui realizzato due anni prima. Ronconi non si limitava certo ad estrapolare i dialoghi tagliando le descrizioni. Queste venivano trasformate in prima persona, dunque con un preciso lavoro di adesione e di costruzione della battuta.

Anche per la produzione di *I fratelli Karamazov* fu la Nunzi a chiamarmi. Eravamo tre aiuti, l'operazione era mastodontica. In quell'occasione seguivo in particolare alcuni attori, soprattutto Corrado Pani, al quale mi legai molto. Era amico di Ronconi fin dalla giovinezza e, attraverso i suoi ricordi, ho scoperto aspetti di Ronconi che non conoscevo. Pani ha avuto parti di rilievo durante il periodo della direzione di Ronconi al Teatro di Roma e morì quando stavamo facendo le repliche di *Professor Bernhardt* (2005). Toccò a me dare l'annuncio al pubblico in sala, ero sinceramente affezionato a Corrado.

Infinites (2002) è stato un turning point sul piano professionale e personale. A parte la fatica enorme di una produzione "impossibile", Ronconi mi ha permesso di condividere ogni passaggio, ogni tappa della creazione dello spettacolo. Alle 8.15 ero al Piccolo Teatro per una prima riunione con lui, poi ci spostavamo negli ex-laboratori del Teatro alla Scala nel quartiere della Bovisa, dove lo spettacolo avrebbe debuttato. Lì provavamo tutti i giorni e, a fine giornata, rimanevo a preparare il piano prove fino a mezzanotte. Il periodo delle prove a tavolino al Teatro Strehler sarà durato, sì e no, una settimana. Lo spettacolo è stato quasi interamente montato negli spazi definitivi in Bovisa. Con *Infinites* Ronconi mi ha fatto entrare nel suo mondo creativo e, per la prima volta, ho avuto la certezza che mi avesse definitivamente scelto. È vero, in ogni caso, che Ronconi ha sempre spronato noi assistenti a fare la nostra strada, a lottare per i nostri progetti e per il nostro spazio. Per lo stesso motivo, non ci proteggeva in modo particolare, anche se non ci metteva mai i bastoni fra le ruote. Ci permetteva di acquisire certe competenze attraverso il contatto con lui, ma poi il percorso come regista era lasciato alla responsabilità di ciascuno.

In *Infinites* mi ha reso partecipe di tutte le scelte artistiche, come ho detto, ed era tranquillo, cosa che non capitava spesso, tanto è vero che siamo arrivati a chiudere lo spettacolo con largo anticipo. Era soddisfatto di ciò che aveva fatto, non era tipo da amare l'ansia gratuita. Anche l'ultimo spettacolo, *Lehman Trilogy* (2015), è stato completato in anticipo. Ronconi possedeva uno sguardo assoluto su ciò che succedeva in scena. Pur avendo, certo, le sue inquietudini e i suoi momenti di dubbio, non si procurava sofferenze a vuoto. I problemi sorgevano quando lo spettacolo non "tornava", in quel caso poteva essere molto faticoso lavorare con lui.

Per *Infinities* il mio compito era avere il controllo totale sull'intero spettacolo, su ciascuna stanza in cui si sviluppava e su ciò che vi doveva accadere. Tra tecnici e attori, c'erano più di cento persone al lavoro. Lo spettacolo durava circa quattro ore, distribuito in cinque diversi ambienti. Avevamo elaborato una serie di diagrammi complessi con la traccia del percorso dei personaggi. Dovevo essere la memoria totale, messa al servizio di Ronconi, di ogni momento della messinscena, ed egli si affidò completamente. Per me è stato motivo di orgoglio, non era facile conquistare la sua fiducia. Da lì, si è sempre fidato e, una volta instaurato quel tipo di rapporto, lavorare con lui diventava un'esperienza davvero emozionante, soprattutto per un giovane di ventotto anni com'ero allora.

Stargli accanto mi ha permesso di capire, per averli visti in azione, molti suoi meccanismi creativi, che non condivideva facilmente e che non rivelava pubblicamente. Più di una volta mi ha mostrato come creasse attraverso processi irrazionali, una modalità che non ci si aspetterebbe da un regista "analitico" come Ronconi. Vediamone un esempio relativo a *Infinities*. Quando eravamo già avanti con il lavoro di prove, la quinta scena (quella del viaggio nel tempo, nel grande spazio con la fila di libri a terra e la locomotiva) non lo soddisfaceva più. Era dubbioso, non si trattava di un problema interpretativo, ma sentiva un'assenza, la mancanza di qualcosa. Passò qualche giorno e una mattina, durante una famosa riunione delle 8.15, mi disse: "Ho bisogno di sei persone in più per la quinta scena". Gli chiesi: "Per tutta la scena, solo per una parte?". "Per quasi tutta la scena", mi rispose. Allora presi il diagramma e cominciai a calcolare in che modo spostare gli attori delle scene precedenti per riutilizzarli nella scena in questione. "Te ne posso dare tre". Mi rispose che gliene servivano di più. Chiamai la produzione, feci venire un paio di allievi e finalmente arrivammo al numero che voleva. Convocai gli attori e lui li fece sdraiare per terra, fermi. Erano quelli che, nel finale della scena, fanno il girotondo per esprimere la circolarità del tempo. Da quando quegli attori sono stati piazzati a terra, la scena ha preso un ritmo, un andamento completamente diverso, ha fatto un salto di qualità. Quando gli ho chiesto le ragioni della scelta, mi ha risposto che non lo sapeva, o meglio che sapeva che la soluzione avrebbe sbloccato la scena, ma che non era in grado di motivarla con la logica e le parole. Sovente operava affidandosi a liberi processi associativi. Per me, è forse la sua più grande eredità. Nel bene e nel male, sono un regista razionale, ma spesso i miei passaggi sono intuitivi, non logici. Quando mi trovo di fronte a un problema, mi affido al mio istinto. In quella e in altre occasioni, Ronconi mi ha mostrato questo processo istintivo, non razionale, che sembra contraddire i meccanismi creativi per i quali è conosciuto. Negli ultimi anni e nell'ultima messinscena, la citata *Lehman Trilogy*, ho verificato quanto questo procedimento fosse ormai connaturato al suo modo di intendere la regia.

Ronconi era un grande conoscitore dei segni scenici, ma nel passaggio di tali segni c'è sempre un momento che non è legato all'analisi e alla razionalità, ma che è

attivato da altre disponibilità e da altri saperi. Ugualmente, non sempre quello che hai in mente arriva allo spettatore nella forma voluta. Fa parte delle incognite del passaggio di informazioni attraverso segni. Non è detto che se dico “casa” – certo ci si può intendere sui suoi significati generali – ma non è detto che faccia scattare nel pubblico le stesse associazioni che “casa” può far scattare in me. Questa parte irrazionale, non direttamente controllabile, era oggetto della sua attenzione e del suo lavoro. Perché mettere degli attori sdraiati? Mi ha risposto che non lo sapeva. Del resto, in questo modo di procedere mi sento molto vicino al suo pensiero. Anch’io ritengo che spiegare, in teatro, sia davvero un’impresa ardua, oltre che inutile. Se spiego ciò che voglio, ottengo la spiegazione che ho dato, non una vera comunicazione. Diceva sempre: “Non bisogna spiegare le battute”, perché significherebbe comunicare informazioni e basta. L’attore veniva guidato da Ronconi senza mostrargli chiaramente dove dovesse andare, per tale motivo lavorare con lui richiedeva molto impegno. Dava vincoli, “gabbie”, percorsi, ma non diceva quasi mai direttamente che cosa volesse ottenere.

Aveva un grande talento per la lettura del personaggio, era un’altra delle sue doti geniali. Per esempio in *Professor Bernhardt*, la sua capacità di analisi della situazione era sorprendente. Ripeteva, a chiunque gli chiedesse di assistere a una sua prova, che i tavolini erano noiosi. Invece, attori e non attori aspettavano con impazienza il tavolino, proprio perché Ronconi sapeva “aprire” il testo in maniera magistrale, sapeva vedere al di là delle battute e cogliere rapporti dando un significato e un peso diverso alle parole. Spesso, in prova, spostava il senso logico, spingendosi di gran lunga oltre il primo livello interpretativo. Poteva partire aggredendo le abitudini: per esempio, esordire con “Romeo e Giulietta non si amano”, ma ogni sua affermazione muoveva da una lettura profonda del testo. Le sue regie sono state atti di drammaturgia scenica, oltre che di messa in scena. La sua estetica, la sua visione del mondo e del teatro sono state forti e incisive (con un rifiuto verso alcuni momenti della storia del teatro, per esempio verso la sensibilità romantica), e così la sua capacità di leggere in profondità il testo e di spiazzare gli spettatori con le soluzioni sceniche.

Dagli anni Sessanta, anni della sua fondamentale rottura dei linguaggi, era arrivato, negli ultimi tempi, a un lavoro di essenzializzazione estremo. Basti ripensare a *Lehman Trilogy* che propone, dopo *Orlando furioso* (1969) o *Gli ultimi giorni dell’umanità* (1991), un altro punto di vista sulla simultaneità e sulle azioni parallele, un punto di vista analogo, ma del tutto diverso sul piano espressivo. Negli spettacoli da Ariosto e Kraus, il segno era aggressivo, lo spettatore ne era travolto, non poteva sfuggire. In *Lehman Trilogy* la riflessione sulla simultaneità esiste ancora, ma è trasfigurata, come fosse semplicemente proposta. È un’opportunità offerta allo spettatore nel flusso o nel cuore dello spettacolo, un’opportunità che può essere colta o meno senza, però, che essa condizioni, con voluta aggressività, l’intero evento scenico.

Come ho detto, al di là della grande chiarezza nella costruzione scenica, che è sempre stata evidente, occorre ripensare all'importanza, nel teatro di Ronconi, dei processi irrazionali, una peculiarità che va ricordata e protetta come uno dei suoi principali ambiti di sperimentazione. Nei suoi spettacoli, c'era sempre qualcosa che resisteva all'interpretazione e che impediva all'esperienza teatrale di ridursi alla funzionalità del mero passaggio di informazioni. Anche il suo rifiuto di operare secondo una metodologia fissa è da ricordare. Benché ci fosse, è ovvio, un comune denominatore tra gli spettacoli, ogni testo era affrontato in maniera diversa, sia nel percorso di prove sia nella progettazione.

Dopo *Infinities*, ho lavorato per gli spettacoli classici a Siracusa – *Prometeo incatenato*, *Le Baccanti*, *Le Rane* – poi rimodellati per le stagioni successive al Piccolo Teatro, con diversi cambiamenti nel cast. Come tutti riconoscono, il lavoro di Ronconi sul teatro greco resta fondamentale. Pensiamo a ciò che ha significato *Le Baccanti* con Marisa Fabbri che interpretava tutti i ruoli (nel 1978, a Prato), uno spettacolo che ha segnato una tappa nel teatro italiano anche per le sperimentazioni sulla recitazione e sulla parola. È stato, probabilmente, in quel momento che l'impalcatura espressiva e ritmica elaborata da Ronconi per i suoi attori (un percorso di ricerca già avviato negli anni Sessanta) è giunta alla sua piena definizione. Su di essa si sono formati tanti attori (l'ultima generazione è forse quella di Galatea Ranzi e Massimo Popolizio) e ha rappresentato, per una lunga fase, una parte rilevante del lavoro ronconiano. Diceva: "Il pensiero si trasmette attraverso il modo in cui costruisci la battuta, non per qualche strana capacità telepatica". Si trattava di un'articolazione ritmica molto elaborata che, pur basata sull'analisi delle costruzioni tonali della lingua parlata, in teatro assumeva una forma non realistica attraverso la dilatazione e la scansione della battuta, che non era mai assunta in senso psicologico né, tanto meno, abbandonata a tentazioni spontaneistiche o irrazionalistiche. Tale lavoro ritmico è stato, per un lungo periodo, una sorta di suo marchio di fabbrica, così come il modo per prendere le distanze da una certa avanguardia, in cui non si riconosceva, e da un certo tipo di teatro di poesia (penso soprattutto a Strehler). È probabilmente il suo lascito più conosciuto, perché facilmente riconoscibile, ma che Ronconi stava chiaramente superando nell'ultimo periodo.

Ronconi dedicava grande attenzione all'attore. Sapendo sempre chi aveva davanti, sapeva che cosa chiedere e che cosa ottenere. Penso alla sua collaborazione così proficua con Massimo De Francovich, con Massimo Popolizio o con Franco Branciaroli. In Italia, mi diceva, gli attori sono autorizzati a essere qualcosa di specifico, così si associa un attore a un modo che può essere legato a una scuola, a una personalità, o a un gusto. In altre culture, come quella tedesca, l'attore è a completa disposizione dell'immaginario del regista. Il teatro italiano è in fondo ancora legato al capocomicato, in cui l'attore doveva cavarsela da solo, per così dire. Tutti i grandi attori, pensiamo a Rina Morelli in un'altra epoca, o oggi a Giulia Lazzarini, portano il marchio del loro stile, l'unicità della loro impronta. Questa

forte specificità dell'attore italiano può essere un limite quando si progetta una compagnia stabile, con un programma di testi molto diversi. Forse, però, le nuove generazioni sono già cambiate, sono più malleabili e in grado di reinventarsi a seconda del contesto.

In ogni caso, uno dei compiti del regista, solo all'apparenza facile, è abbinare con lungimiranza un certo attore e una certa parte. Ho potuto vederne le conseguenze in *Professor Bernhardt*, altro punto di svolta nel mio percorso. Lo spettacolo mi ha impressionato per l'altissimo livello di coordinazione del gruppo, per il lavoro di *ensemble*. Era un cast assolutamente perfetto. Ronconi aveva scelto attori dalle provenienze disparate: attori che non avevano mai lavorato con lui, o che avevano partecipato i suoi primi spettacoli, o ancora presi dalle ultime leve che aveva formato. Era riuscito a creare un flusso dalla compattezza e dalla vivacità insuperabili, benché all'apparenza sembrasse uno spettacolo piuttosto statico, con numerosi quadri fissi, poverissimo sul piano scenotecnico, e dalla durata complessiva di oltre quattro ore.

È stata una lezione che non ho dimenticato: una delle responsabilità creative del regista è fare il cast. Cosa che non significa cercare di aggiudicarsi grossi nomi e basta. Se il regista fa il cast giusto, si è portato a casa metà dello spettacolo, cioè ha garantito le condizioni perché lo spettacolo possa esprimersi al meglio. Per questo sono lento a fare i cast, perché, se sbagli, rimediare è difficilissimo. Il regista deve trovare gli interpreti giusti per la parte, per il progetto, per l'insieme del gruppo. Chiunque abbia visto *Professor Bernhardt* ricorda De Francovich come un ottimo protagonista. Tuttavia, in Italia, altri attori avrebbero potuto fare la parte altrettanto bene, se guardiamo soltanto alla performance individuale. Il valore aggiunto è stato proprio che quel Bernhardt-De Francovich si incastonava in maniera magistrale nella compagnia e nel progetto complessivo dello spettacolo. Anche a proposito di *Lehman Trilogy*, fin dal primo giorno di prove Ronconi era soddisfatto del cast, perché era riuscito a riunire gli attori che voleva, e questa esattezza attore/parte è percepibile in ogni momento dello spettacolo.

Durante le prove di *Professor Bernhardt* ho capito che è necessario lavorare in maniera diversa a seconda dell'attore che hai di fronte. Non è vero che Ronconi imponesse se stesso sempre, anzi. Aiutava molto i giovani e meno esperti, e il suo puntellarli poteva sembrare un'imposizione, mentre significava garantire loro un tracciato sicuro entro cui muoversi. Ad alcuni offriva un'intonazione precisa, per altri era necessario un esame dei significati della battuta, con altri ancora parlava del personaggio o della scena nel suo complesso. Ricordo la scena del consiglio di amministrazione: dieci attori con storie, provenienze, stili diversi. Raramente ho visto un esempio paragonabile a questo per coesione d'insieme, da un lato, e messa in risalto delle caratteristiche personali, dall'altro lato. Ricordo che con ciascun attore aveva tecniche di lavoro diverse e "personalizzate". Posto che i movimenti e la costruzione del tracciato scenico erano stabiliti da Ronconi, con alcuni attori

era più “matematico”, gli faceva contare i passi ecc., mentre ad altri lasciava un maggiore margine di libertà. È stata una grande e utilissima lezione.

Dopo *Professor Bernardi* ho fatto l’aiuto per *Diario privato* (2005) con la coppia Giorgio Albertazzi e Anna Proclemer. È stata la prima volta che Ronconi si è complimentato con me e mi ha esplicitamente detto “bravo”, come preciserò meglio dopo. Abbiamo cominciato il progetto mentre ancora stava lavorando al copione. Ronconi scriveva sui copioni solo pochissime parole, spesso enigmatiche, e sottolineava in maniera differente le parole secondo un suo codice. Stendeva più versioni del copione, riducendo e adattando il testo fino al definitivo che veniva presentato il primo giorno di prove.

Sul piano scenografico, la prassi ronconiana era di norma questa: dava le prime indicazioni e lo scenografo presentava un bozzetto. Sapeva ciò che voleva, ma prima di arrivare a dirlo c’era sempre un lasso di tempo. Per esempio, per *Lehman Trilogy*, diceva: “Voglio uno spazio bianco, vuoto, con le scritte”. Sapeva quale tipo di spazio vuoto e quali effetti mirava a produrre con quello spazio, però le informazioni arrivavano per passaggi, non tutte in un’unica soluzione. Sempre a proposito di *Lehman Trilogy*, commentava: “Lo spazio è una pagina bianca. Questo luogo non esiste”, un punto di vista che nello spettacolo è decisamente percepibile. Cercava quell’immagine avendo ben chiaro l’obiettivo finale che voleva raggiungere, ma ha tentato diverse soluzioni prima di arrivare all’impaginazione definitiva, e ha sempre recepito gli *input* dello scenografo.

Torniamo a *Diario privato* con Albertazzi e Proclemer, uno spettacolo molto divertente. Come già aveva fatto in una scena del *Pasticciaccio*, Ronconi decise di piazzare gli attori su due poltrone radiocomandate. Lavorava alla mattina, montando con gli attori i movimenti sulle poltrone, e poi mi lasciava con due tecnici e i radiocomandi a provare e riprovare i percorsi delle poltrone, senza attori. Lo spettacolo era un’ora e venti minuti di movimenti continui, senza un attimo di sosta. Il mio compito consisteva nel dare le istruzioni in diretta ai tecnici per far eseguire i movimenti di scena nei tempi giusti. È stato un lavoro enorme, e in quell’occasione mi sono conquistato il suo “bravo”. Ronconi provava con i protagonisti cinque ore al giorno, e il resto delle prove tecniche era affidato a me. Ho contato circa cinquecento segnali tecnici. Non c’era niente di informatizzato, tutto era realizzato via radio. L’unica volta in cui mi ha detto “grazie” è stata l’ultima volta che ho parlato con lui, dopo la prima di *Lehman Trilogy*. È un ricordo molto intenso. Ci eravamo lasciati un po’ bruscamente dopo *Inventato di sana pianta* (2007), come dirò più avanti. Non avevamo più lavorato insieme, anche se non ho mai perso il contatto. Andavo a parlargli dei miei progetti, lo informavo su quello che stavo facendo, e Ronconi mi ascoltava sempre con molta attenzione. Ovviamente lo invitavo ad ogni mio spettacolo, ma non veniva, credo giustamente, per non condizionarmi con la sua presenza e per evitare di esprimere un giudizio che, magari, poteva essere troppo vincolante per me. Mi ha educato all’autonomia artistica e al confronto con il mondo teatrale senza passare da lui.

Torniamo indietro. Dopo *Il ventaglio* (2007), ho lavorato per *Inventato di sana pianta*, che ha segnato un fisiologico allontanamento fra noi. Avevo trentaquattro anni e sentivo che era il momento di dedicarmi alle mie regie a tempo pieno. Il giorno della generale era nervosissimo, perché lo spettacolo era molto complesso dal punto di vista tecnico, con tre stanze interamente arredate che si muovevano continuamente. Questo moto perpetuo era basato su un calcolo cronometrico per evitare tempi morti nelle diverse situazioni velocissime. Tecnicamente era davvero impegnativo. Bisognava partire su quel preciso secondo e fare il movimento di cambio scena in tre secondi esatti. Con Ronconi non era raro dover affrontare notevoli difficoltà sul piano tecnico. Anche *Il ventaglio* era molto complicato. L'ultimo atto, in cui volava via tutto, non era affatto semplice da realizzare.

Per *Inventato di sana pianta* ero l'unico aiuto regista. Come ho accennato, Ronconi era molto teso. Eravamo in forte ritardo, perché lo spettacolo era stato provato in contemporanea alle repliche del *Ventaglio*. Franco Quadri gli chiese di assistere alla generale, e Ronconi non gli avrebbe mai risposto di no, anche per ragioni di amicizia. Una volta ammesso Quadri, bisognava accogliere anche tutti gli altri, così il giorno della generale c'era tutta la critica teatrale nazionale. Era la prima volta che assistevamo a una filata con la scena nuova, nella quale erano state cambiate le dimensioni di alcuni letti. Avevo fatto non so quante ore di prove per adeguare tutti i segni, perché appunto alcuni oggetti erano più piccoli. Così, alla generale, Ronconi e io siamo seduti in platea, con tutto il *gotha* della critica alle nostre spalle. Il nervosismo di Ronconi era palpabile. Comincia l'atto e i letti si muovono leggermente quando toccati dagli attori, perché più piccoli e realizzati con un materiale più leggero. Durante le prove tecniche questo particolare ci era sfuggito. Ronconi, che pure era soddisfatto, perché lo spettacolo filava bene, si girava di tanto in tanto verso di me per esprimermi molto "calorosamente" il suo disappunto per la faccenda dei letti. Si sfogava con me e poi, cercando conforto, mi chiedeva: "Cosa facciamo? La fermiamo?". Lo rassicuravo che il dettaglio sarebbe stato sistemato, che era un problema da poco. I critici, ovviamente, non capivano che cosa stesse succedendo, come avrebbero potuto? Quello che vedevano era Ronconi "ringhiare" contro il suo aiuto per qualche motivo. A ripensarci mi viene da sorridere, ma in quel momento ero davvero stanco. Erano stati oltre due mesi di lavoro a ritmi serratissimi, come sempre con Ronconi, senza un giorno di riposo. È vero che compito dell'aiuto è anche farsi carico di tutte le tensioni, ma era arrivato il momento di staccarci. Ronconi l'ha capito e non mi ha mai serbato rancore. Sapeva guidarti in maniera indiretta a fare i passaggi necessari, perché sapeva che doveva arrivare il tempo del distacco. Ci siamo lasciati nel momento giusto e, come ho detto, ci siamo lasciati bene. Per quattro anni ho potuto lavorare ai miei progetti, cosa altrimenti impossibile se fossi rimasto con lui. Tra l'altro, è stato proprio Ronconi a suggerire il mio nome per altre produzioni (penso allo spettacolo prodotto dal TPE con Giulia Lazzarini), aiutandomi e sostenendomi in diverse occasioni.

Ci siamo ritrovati per *Lehman Trilogy* ed è stato un vero regalo per me, perché siamo ritornati alle dinamiche di *Infinites*, cioè al rapporto di condivisione totale del processo creativo. Purtroppo, la malattia lo limitava, doveva sottoporsi a dialisi tre mattine alla settimana e la sera era molto stanco. Ma la sua creatività, la sua mente, la sua capacità inventiva erano sempre le stesse.

Occorre ribadirlo con chiarezza: Ronconi aveva una grande coscienza della funzione sociale del teatro. In Italia, era l'unico che potesse permettersi certe scelte, che talvolta sono state lette, in chiave malevola, come "egoismi d'autore". Invece, senza Ronconi la storia del nostro teatro sarebbe più arretrata dal punto di vista delle scoperte linguistiche e delle acquisizioni estetico-culturali. Ha imposto un avanzamento notevolissimo alla nostra scena di prosa, in questo apporto risiede la funzione sociale del suo teatro. Pensiamo a *Gli ultimi giorni dell'umanità*, un capitolo imprescindibile di formazione per attori, tecnici e spettatori, o a *Lehman Trilogy*, che possiamo leggere come un testamento sul teatro, sul suo teatro, l'esempio di una precisa qualità registica e recitativa (*Lehman Trilogy* è una straordinaria prova d'attori) che oggi, nelle circostanze in cui ci troviamo, è sempre più difficile da preservare.

Fino alla sua scomparsa, Ronconi è stato il termine di paragone con cui bisognava confrontarsi. Che cosa rimane, oggi, al teatro italiano? Intanto, la sua grande opera di formatore di numerose generazioni di attori e di registi. Ronconi si prodigato fino all'ultimo istante anche come pedagogo del pubblico, senza accontentarsi del successo, ma innalzando il livello culturale con un impegno che non si cancellerà. Anche questo è frutto del suo magistero: la genialità non si impara, ma la qualità del lavoro deve essere perseguita a qualsiasi costo, con oggettività. Ci ha insegnato a diffidare delle mode e ad usare i linguaggi del teatro con professionalità, con massima precisione, massimo rigore. Era consapevole del tempo che gli rimaneva e dell'eredità artistica che voleva lasciare. Per sua stessa ammissione, pensava a *Lehman Trilogy* come a un'ultima dichiarazione sul suo modo di intendere e di fare il teatro, estraneo alle logiche dell'evento fine a se stesso e sempre in favore di un'interpretazione registica e attoriale di altissimo livello. È stato bello fare questo ultimo spettacolo con lui, bello e faticoso, ma, come mi ha insegnato il mio Maestro, la bellezza costa sempre fatica.

Testimonianza a cura di Federica Mazzocchi