

Stefano Massini

FRAMMENTI RONCONIANI

Ricordare Luca Ronconi, almeno per il sottoscritto, significa ricordare due sfere di relazione. La prima è quella amicale, che mi legava a lui soprattutto nel segno dell'ironia e del portentoso humor nero che lo contraddistingueva, non privo di una amabile perfidia. La seconda sfera è quella tecnica. Meravigliosamente concreta. Il lavoro sulla drammaturgia, e sul suo tradursi in disegno scenico. È da questa sfera, spesso intrisa anche della prima, che mi piace oggi trarre alcuni brevi capitoletti. Una specie di prontuario ronconiano, che scrivo a un tempo con nostalgia e infinita riconoscenza.

Capitolo Primo. «Fare il rosso»

Prove di *Lehman Trilogy*, primo giorno. Sul copione ci troviamo davanti a una scena apparentemente semplice. È un dialogo fra fratelli, per l'esattezza fra il maggiore, Henry, e il cosiddetto «braccio» Emanuel. Quest'ultimo attacca con forza l'altro, lo apostrofa violentemente. Henry è costretto a ricorrere a espressioni come «Non mettermi le mani addosso» e «Abbassa la voce». I due interpreti, attori di prima grandezza, leggono il dialogo ad alta voce, sembrano prevaricarsi, si sfidano, la loro interpretazione è piena di pathos e di veemenza. A me sembra un bell'inizio di lavoro. Seduto al mio fianco, Ronconi non è dello stesso parere. Li fa terminare. Poi, con ironia sferzante: «Che buffo, ad ascoltarvi si direbbe quasi che fosse tutta una scena di litigio, non pensate? Buffo davvero». Gli attori non capiscono, ed io con loro: quando ci sono battute come «Non mettermi le mani addosso» e «Abbassa la voce», cosa può essere se non uno scontro ad altissima temperatura emotiva?... Ronconi coglie il disagio. Sorride. «Chiariamoci subito: se il testo racconta il rosso e voi fate il rosso, che bisogno c'è di voi? Basta il rosso del testo. O

no? Allora consegniamo al pubblico il testo, se lo leggono a casa e buonanotte. Se invece il testo dice rosso, e voi fate nero o verde o bianco, ecco che il rosso si impasta con il vostro colore e viene fuori un'altra cosa, un altro colore, che si deve SOLO a voi e al vostro intervento. In altre parole: diventate essenziali». A questo punto, si gira verso di me, non ha finito: «E poi ho tutta la sensazione che questo dialogo tu non lo abbia scritto per raccontare che i due si odiano, ma per dire quanto si amano». Ci penso sopra. Non solo non ha torto: in fondo ha proprio ragione. Ed ecco che all'improvviso tutto torna. Anche stavolta ha vinto lui.

Capitolo Secondo. La pausa

Seduti su un abbagliante divano bianco nella casa di Santa Cristina, ci concediamo un momento di pausa durante il lavoro sul testo. È primavera, una primavera stranamente biancastra, parente cromatica del divano, e la temperatura non vuol saperne di ambire a più alte vette, per cui nel caminetto arde ancora un vivace fuoco novembrino. Mi sento stanchissimo, ho le tempie che mi scoppiano. Mi spaventa il solo pensiero dei 200 chilometri di strada che faranno da epilogo alla giornata. Per un attimo mi sfiora l'idea che anche Luca possa essere sfinito: lavoriamo da molte ore. Quindi tento una furbizia: ricordando che avevamo fissato di «sistemare le prime due ore» di spettacolo, butto là una domanda, con leggerezza «Non ti sembra che abbiamo messo a posto per lo meno tre ore?». Leggo nel suo sguardo un lampo di sorpresa: «Vuoi scherzare? Guarda che questa roba che hai scritto ha dei ritmi pazzeschi, ti inganna proprio sul tempo. Anzi, proviamo». Non capisco cosa sta accadendo: vedo Luca afferrare in modo convulso il copione, sceglie uno dei quadri, mi fa cenno con la mano di muovermi indicando l'orologio come se dovessi tenere il tempo, io mi affretto a non contraddirlo, apro il cronometro, ed esterrefatto assisto allo spettacolo di questo canuto prodigio – teatrale e biologico – che si lancia in una lettura a perdifiato di ben dodici pagine consecutive di teatro, tutte offerte senza un solo errore, senza una pausa, con ritmo infuriato, in una prova teatrale di sublime rara perfezione. Si arresta all'esatto terminare dell'ultima sillaba dell'ultimo vocabolo. Mi fissa come un ciclista che abbia finito la tappa del Giro e chieda il suo tempo con un

laconico «Quanto?». «Otto minuti». «Lo vedi? Che ti dicevo? Siamo indietro. Finita la pausa, dai, ricominciamo».

Capitolo Terzo. Un avverbio

Prove di *Lehman Trilogy*, parte seconda. Ronconi ascolta piuttosto interessato un frammento di dialogo fra la moglie di Philip Lehman e un'altra consorte del club dei finanzieri. La scena è recitata ottimamente, lo riconosce anche lui: continua ad annuire. Però... Però al termine della scena l'annuire si trasforma improvvisamente in un nefasto scuotere la testa: «Non ci liberiamo». E mentre più di una mente, nella stanza, riflette sulla forma di possessione demoniaca da cui dovremmo appunto essere collettivamente esorcizzati, è lui stesso a chiarire il concetto: «L'immaginario sociale ormai è del tutto cinematografico, o meglio: è cinetelevisivo. Perfino gli attori teatrali recitano con un'idea di se stessi che è una proiezione cinetelevisiva, non una proiezione teatrale. Ecco, questa scena che avete recitato deve andare non su uno schermo ma su un palcoscenico, per cui il passo deve essere tutta una cosa diversa: il linguaggio teatrale ha una sua sintassi, che parte dalla testa dell'attore e da dove lui si immagina di essere. Qui poi c'è il fatto che tutta l'opera sembra un misto di film diversi, da *Via col Vento* a Scorsese: noi dobbiamo liberarci sia di Rossella O'Hara che dei gangster di Scorsese, dobbiamo fare una cosa che sia possibile solo in teatro, unicamente in teatro». Di tutto questo discorso, che ho trascritto più o meno fedelmente, mi colpì il tono, l'accento che Luca mise – gloriosamente, con quel minimo di enfasi che lo rendeva a tratti sacerdotale – sull'avverbio «unicamente». Mi colpì, sì, eccome, quell'inflessione della voce. Perché significava qualcosa di enorme: significava che tutto aveva un significato esatto, in quella stanza, in quel momento, in quel lavoro, in quel teatro che diventava un monumento eterno proprio grazie a quell'avverbio «unicamente». Penso sia stato uno di quei frammenti assoluti in cui ho colto, per un istante, che la parola teatro sta spesso in bocca ai teatranti come il Mistero della Fede in bocca a un chierichetto.

Capitolo Quarto. La caramella

Nel ventre palpitante di una muta estate umbra, rumorosissima di insetti e di cicale, assaporo l'abbraccio dell'ombra post-prandiale, seduto con Luca fra i cimeli di tante avventure sceniche, ai piedi della maestosa scala che Gae Aulenti ha innalzato nel suo santuario. Finiamo a parlare di William Shakespeare, peraltro chissà come, essendo partiti dall'economista indiano Amartya Sen e da un libro sulla «botanica senziante». Ronconi sa essere sempre controcorrente, ormai dovrei saperlo eppure non smetto di meravigliarmi, ogni volta che a suo modo aggira l'ovvio e con un triplo salto carpiato atterra soavemente in piedi con aria distratta, come se fosse una posa del tutto naturale. «Noi amiamo Shakespeare e odiamo D'Annunzio, ma in realtà il nostro mondo è tantissimo D'Annunzio e quasi per nulla Shakespeare. Ci pensavo ieri sera: noi non sappiamo niente di Shakespeare, possiamo solo ricostruire certi nessi fra lui e la realtà, ma sono ipotesi. Ci manca la causa che innesta l'effetto, e quindi Shakespeare di fatto è come se fosse tutto finto. Aggiungici che copiava, a sua volta, da autori di cui nemmeno lui conosceva i nessi causa-effetto. Quindi noi copiamo la copia, che tristezza. Ci piace la confezione, ecco, ci piace come suona. Come i bambini che scelgono la caramella perché la carta luccica, solo per quello». Sugli scaffali incrocio un paio di *Romeo e Giulietta*. Ed ho la sensazione che le pagine d'un tratto siano incollate, sigillate, immerse nello zucchero candito. Accidenti, Luca, mi hai assassinato il Bardo, a sangue freddo.

Capitolo Quinto. La notte

Piccolo Teatro, anno 2001, una serata infinita di prove uniformata dal ronzio perenne dei proiettori. Proviamo un capolavoro di Marina Cvetaeva, e Luca sta cercando di armonizzare con gli allievi una complicata scena corale tutta incentrata sull'umiliazione di un gibboso Giacomo Casanova. A seguire, gli allievi vengono liberati, e le prove continuano con un inatteso duetto, scarno e lineare, geometrico, almeno quanto la scena precedente era pirotecnica e articolata. Ma qui è proprio l'atmosfera a non convincerlo. Le battute di per se stesse sono ben dette, certo: manca l'amalgama, il colore predominante. Io sono

seduto in uno dei posti più alti nel primo scranno che delimita il teatro Studio, oggi Melato. I proiettori filtrati da gelatine fredde «filtro 201» rendono gelido l'ambiente, e nel controluce ghiaccio conferiscono un profilo quasi leggendario alla chioma di un Ronconi carolingio, alpinista dei suoi stessi concetti. Poi la fulminazione, che lo folgora sulla via di Damasco mentre prende un sorso d'acqua in prima fila. «Ecco! Devi pensare alla notte. Hai fatto caso che le parole dette di notte suonano diverse che dette di giorno? Perché di giorno le parole sono legittime, di notte non lo sono, chiedono il permesso al silenzio, sono fuori luogo. Per fare questa scena, pensate che state parlando di notte, e che ogni sillaba deve essere autorizzata». Gli attori si guardano, poi iniziano. La scena decolla. Luca sorride.