

## PENSARE LA SCUOLA

Un'intervista a Luca Ronconi  
a cura di Barbara Calbiani (estratto)\*

**Calbiani:** Maestro, è noto il suo spiccato interesse professionale nei confronti della formazione dei giovani attori. Cosa la spinge a lavorare con loro?

**Ronconi:** È una cosa che mi è sempre stata naturale. Penso sia la curiosità: sono quarant'anni che insegno, prima all'Accademia, poi a Torino, poi qui... Mi è sempre interessato vedere come cambiano le nuove generazioni. Si dice: «I giovani», come se fossero sempre gli stessi, invece, non è affatto vero.

**C.:** Ha senso oggi (in un mondo dello spettacolo in continuo mutamento) una scuola di teatro? L'obiezione alla fondazione delle scuole di teatro è sempre stata che l'attore si forma in palcoscenico.

**R.:** In realtà è abbastanza vero che gli attori si formano in palcoscenico, ma bisogna vedere anche come ci arrivano, in che condizioni ci arrivano.

Il palcoscenico può formare o alterare.

Una scuola di teatro non è una scuola professionale che deve fornire personale al teatro così com'è. In qualche modo è giusto che segua progetti di teatro. Le scuole dovrebbero esserci e servire a coprire con complementarità tutte quante le diverse possibilità e, soprattutto, mettere i giovani attori in condizione di poter fare delle scelte, di potersi orientare. Non penso che una scuola possa fare tutto. Sarebbe come dire che esistono delle tecniche di recitazione: non esistono tecniche di recitazione! Una scuola di teatro serve innanzitutto a far capire a chi

---

\* La conversazione che segue è tratta da un'intervista condotta da Barbara Calbiani (collaboratrice della Scuola del Piccolo Teatro di Milano) il 10 dicembre del 2007. L'intervista venne registrata, insieme a quelle di tutti gli insegnanti della Scuola del Piccolo Teatro, per redigere la sua tesi di laurea.

vuol fare teatro se può farlo o se non può farlo. E se può farlo, che tipo di persona è, in che modo possa vivere e abitare nel mondo del teatro. Cercare di conoscersi praticamente. E non cercare di essere utilizzabile.

**C.:** Cosa ne pensa dell'idea, radicata tra molti maestri che hanno insegnato ai giovani, che l'attore prima che attore sia "uomo", cittadino, che debba svolgere una funzione etica, essere "impegnato nella società"?

**R.:** Io penso che non si possa acquisire una funzione etica per fare l'attore. Ce l'hai ed è quella. Io penso che sia opportuno averla. Ma non è sempre augurabile che diventi oggetto di rappresentazione.

**C.:** Quando è arrivato a Milano, come avrebbe voluto intervenire nel modificare/conservare la Scuola del Piccolo Teatro? E poi, come è intervenuto?

**R.:** Modificare no. Ma non posso non pensare di portare quello che è il mio modo: secondo me, per esempio, è importante essere un poco spiritosi. Uno spirito etico non deve diventare musoneria. Il senso dell'impegno artistico deve essere fortissimo, ma bisogna anche che sia un piacere e un divertimento.

**C.:** Alla Scuola del Piccolo gli allievi spesso prendono parte agli spettacoli della stagione: è un vantaggio oppure si rischia di distoglierli dallo studio "puro"?

**R.:** Non mi sembra. C'è una contraddizione tra il dire che s'impara in palcoscenico e poi parlare di "distrazione", quando questo accade.

**C.:** È dunque utile l'osmosi tra scuola e teatro?

**R.:** Secondo me sì. Secondo me, quanto prima gli allievi – non chiamiamoli allievi, ma "aspiranti attori" – si rendono conto di che cos'è realmente la giornata di un attore, quali sono le difficoltà, meglio è. Non è un problema di teoria, ma del pelago nel quale dovranno nuotare. Puoi vedere la scuola come un parcheggio, oppure come qualcosa che ti dia una bussola per orientarti negli anni successivi e generalmente nella tua vita professionale. Proprio perché di scuole ce n'è una pletora, di gente che studia per fare l'attore anche, è meglio che si rendano conto presto, al di là delle aspettative, delle velleità e delle aspirazioni, se hanno o non hanno la possibilità. Non dico come qualità, ma come tipo di resistenza. Prima se ne accorgono, meglio è.

**C.:** Pensa che sia un "dovere" di un teatro pubblico avere una scuola al suo interno? Serve a un teatro, una scuola?

**R.:** La scuola sarebbe indispensabile per un teatro che ha una linea artistica, stilistica, molto definita. Questo non capita in nessuno dei nostri teatri. Non si può generalizzare. Il Malyi Theatre di Lev Dodin, è giusto che abbia una scuola: in teatri come sono gli stabili in Italia, che non hanno oramai un'identità precisa, mi sembra che non sia un "dovere". Può essere un'opportunità, una cosa giusta, una necessità, ma non un "dovere".

**C.:** Quali differenze metodologiche strutturali ha trovato tra le diverse scuole in cui ha avuto modo di lavorare con gli allievi?

**R.:** Le differenze cambiano negli anni. Prendiamo il caso dell'Accademia di Roma, quando era presieduta e diretta da Silvio D'Amico (ti parlo dei primi anni '50); nei primi decenni aveva un obiettivo molto preciso. Era una scuola che mirava a contribuire a trasformare il teatro italiano, che poi è stato il teatro degli anni '50 e '60. La sua importanza è nell'essere riuscita a essere una scuola non di consenso, ma di rottura, e ha avuto vita importante nel teatro italiano. Nessuna scuola è più riuscita a fare questo. Anche negli anni '70, con l'esplosione che c'è stata, tanti dicevano: «Le scuole non servono» (le cose che si dicono adesso si dicevano anche trent'anni fa). Se le scuole servono o non servono, bisognerebbe chiederlo a chi frequenta le scuole, non a chi le dirige.

Si tratta di sapere se c'è una reale necessità di partecipare a una scuola o se la scuola sia soltanto l'anticamera della professione. Il vero tema è questo: sapere se può esistere una professionalità dell'attore oppure se è solamente un'attività libera: siamo ancora a quello, a una specie di incertezza tra queste due cose. Sono quarant'anni che ci siamo e non si può dire che in quarant'anni la situazione si sia chiarita o migliorata.

**C.:** Che tipo di attore esce dalla Scuola del Piccolo Teatro?

**R.:** Preferirei che la domanda fosse: «Che tipo di attore vorrei che uscisse...».

**C.:** Sì, poi c'è anche quella...

**R.:** E a quella non saprei rispondere! E: «Che tipo di attore esce» è ancora più difficile!

Indubbiamente trovo che sarebbe utile se da qualsiasi tipo di scuola uscissero degli attori che abbiano messo a fuoco un problema: fino a che punto la conoscenza dei propri mezzi è oggettiva? La conoscenza dei propri mezzi artistici e tecnici è in rapporto con la loro possibilità di applicazione, ossia con la capacità di oggettivare, di capire che tipo di teatro possono fare. Mi piacciono i giovani attori che escono dalla scuola avendo sviluppato uno spirito critico (non ideologico del tipo:

«Il teatro è questo, il teatro è quello»), che siano in grado di possedere in ogni circostanza uno spirito critico positivo e non necessariamente corrosivo, perciò determinato da una solida capacità di lettura. Lo spirito critico è l'obiettivo da rincorrere, sia rispetto a una lettura di se stessi, che del teatro e del mondo.

**C.:** Quando ha di fronte i candidati durante gli esami di ammissione, cosa la guida a capire se potranno o no essere allievi attori? L'istinto? L'esperienza?

**R.:** L'istinto ci vuole. L'esperienza poi ti dice se (esperienza di quarant'anni appunto) di questo istinto ti puoi fidare o no. Ho l'impressione di potermi fidare abbastanza del mio istinto. Anche perché è molto difficile che si fermi su delle preferenze. Ossia, torno a dire che quello che mi muove è la curiosità, e non invece vedere se gli attori corrispondano o non corrispondano a una certa idea di attore che già ho in testa. Quindi cerco di leggere che cosa possono nascondere e generalmente... Certo, ci sono anche delle perle che possono passare inosservate...

**C.:** In questa scuola c'è una netta prevalenza di insegnamenti tecnico-pratici, rispetto a insegnamenti più teorici e di cultura generale/teatrale: come mai?

**R.:** Faccio un caso personale. Io ho una gran memoria teatrale. Mi ricordo di spettacoli visti sessant'anni fa, perché andavo a teatro fin da ragazzino. Questa memoria, o ce l'hai oppure te la fai per sentito dire. In teatro una teoria valida dieci anni fa è obsoleta oggi. La storia del teatro è una storia di valori continuamente aboliti. Non esiste niente di permanente nel teatro. Quindi ne è utile la conoscenza, ma è rischioso pensare di mettere in pratica oggi delle teorie che si sono formate cinquant'anni o sessant'anni fa. Se hai uno spirito da studente universitario, per cui la storia è un deposito utile, benissimo, ma nel momento in cui la teoria diventa invece uno strumento che deve servirvi a esprimere qualcosa, comincia a essere pericoloso. Anche perché il mestiere dell'attore è un mestiere in cui le abitudini ti si attaccano. Se tu fai un teatro di un certo tipo per dieci anni, non te ne staccherai mai più. Questo fa sì che sia giusto conoscere. Ma non è utile all'attività. Esattamente come mettere in scena un'opera secondo le idee che ricavi da un altro e non invece secondo una lettura immediata che tu hai di un'opera. Ma l'esperienza teatrale è effimera per sua natura. Non c'è niente che mantenga il suo valore, cambiate le condizioni storiche. La capacità di trasformarsi è una delle prerogative migliori: rimanere attaccati alle proprie non è coerenza, ma sclerosi.

**C.:** Che differenza c'è (se c'è) tra il suo lavorare con gli allievi e con gli attori professionisti?

**R.:** Io non so se poi sono un insegnante. Io so che ogni allievo attore è un caso diverso e non posso non tener conto della loro acerbità, del loro grado di preparazione, del loro tipo di sensibilità o insensibilità, della loro attività o pigrizia, uno per uno, *uno per uno*. Io non ho un modello, mentre in generale l'insegnamento è avere un modello e cercare di proporlo. Il lavoro che faccio con gli allievi è abbastanza individuale, il che non può non contemplare delle reciproche preferenze, insofferenze, comprensioni, incomprensioni che spesso non sono neanche permanenti (è anche giusto che siano intermittenti); ma non posso pensare a qualcosa di normativo, «si fa così». È sulla base di un materiale, che può essere un testo, una scena, un personaggio, una novella, che cerco di portare gli attori a un grado di lettura il più possibile esaustivo di tutte le possibilità che ci sono, e metterli nella difficoltà di operare una scelta.

**C.:** Come affronta l'inevitabile deficit di “esperienza” (non solo professionale ma di vita) che può esserci nel bagaglio di un giovane attore?

**R.:** Non è un deficit di esperienza tecnica, infatti a quella credo poco. C'è, ahimè!, spesso una carenza di interessi veri.

**C.:** Come sceglie i testi su cui lavorare con gli allievi?

**R.:** Cerco durante i primi giorni di capire quale può essere un carattere del gruppo. Qualche volta si può decidere rapidamente, qualche volta è necessario più tempo. E scelgo testi che rispondano il più possibile alle particolarità. Cerco quel che li può aiutare di più.

**C.:** Che rapporto c'è tra il suo insegnamento di Interpretazione e quello di Teatralità di Enrico D'Amato<sup>1</sup>?

**R.:** Si chiamano Interpretazione e Teatralità, ma potrebbe anche essere il contrario. Non credo che, tutto sommato, vi sia contraddizione. Enrico lavora in territori abbastanza circoscritti (Shakespeare, Čechov, Alfieri, Molière). E io vedo per esempio agli esami di ammissione se c'è qualche incauto che senza saperlo (o, sapendolo, pensando di far bene) presenta una prova di concorso di un testo che lui conosce molto bene e la sua interpretazione non corrisponde a quella che En-

---

<sup>1</sup> Dal giorno della fondazione della Scuola e fino al gennaio dell'anno 2015, Enrico D'Amato è stato coordinatore didattico e insegnante di Teatralità.

rico ritiene giusta (e Enrico è molto acuto e molto intelligente in queste sue letture), lui dichiara subito: «Alceste non si fa così».

Io, viceversa, sono un estimatore dell'errore, perché mi piace, attraverso quell'errore, leggere qualcosa della persona. Credo ci sia un poco questa differenza di approccio. Io continuo a pensare che un personaggio si possa fare in centomila modi e quindi quello che io sollecito è il senso di responsabilità di una scelta e quindi il rischio di una scelta.

Secondo me la cosa importante è dare la possibilità di fare delle scelte e non invece cercare di realizzare il risultato di un modello. La gestione della propria libertà è la cosa più importante.

**C.:** Ma lei, sollecitando un ventaglio di possibilità interpretative, propone agli allievi anche ipotesi che consapevolmente ritiene “sbagliate”?

**R.:** No. È chiaro che per esempio adesso stiamo facendo dei pezzi di Ostrovskij e ci sono tre o quattro attori che fanno lo stesso personaggio, per esempio O e G. È impensabile dire la stessa cosa a O e a G. Io posso dire: «Qui, questa cosa è questo», ma come poi viene fatto è un altro problema. La prima cosa è di abituarsi a leggere, a fare... come dire... non un'analisi (che è un termine che odio) ma un elettrocardiogramma, un elettroencefalogramma giusto della situazione, della battuta, del personaggio. Una volta che hai fatto questo, la resa, il come, viene dopo. La differenza tra il “come” e il “cosa” è fondamentale, mentre la maggior parte dei ragazzi arriva subito al “come”. «Come si fa?». No. Prima devi sapere che *cosa* fai.

Se non sviluppi prima un pensiero, è come se, capitando in una città straniera, non capisci qual è la mappa: sbaglierai continuamente strada. Devi avere un senso di orientamento (la bussola!), poi percorri la strada come vuoi. E soprattutto bisogna sapere che l'esperienza è un rischio e non una garanzia. La cosa che non si può chiedere a una scuola è la garanzia: «Ho fatto questa scuola, mi sono garantito...». No, non è così.