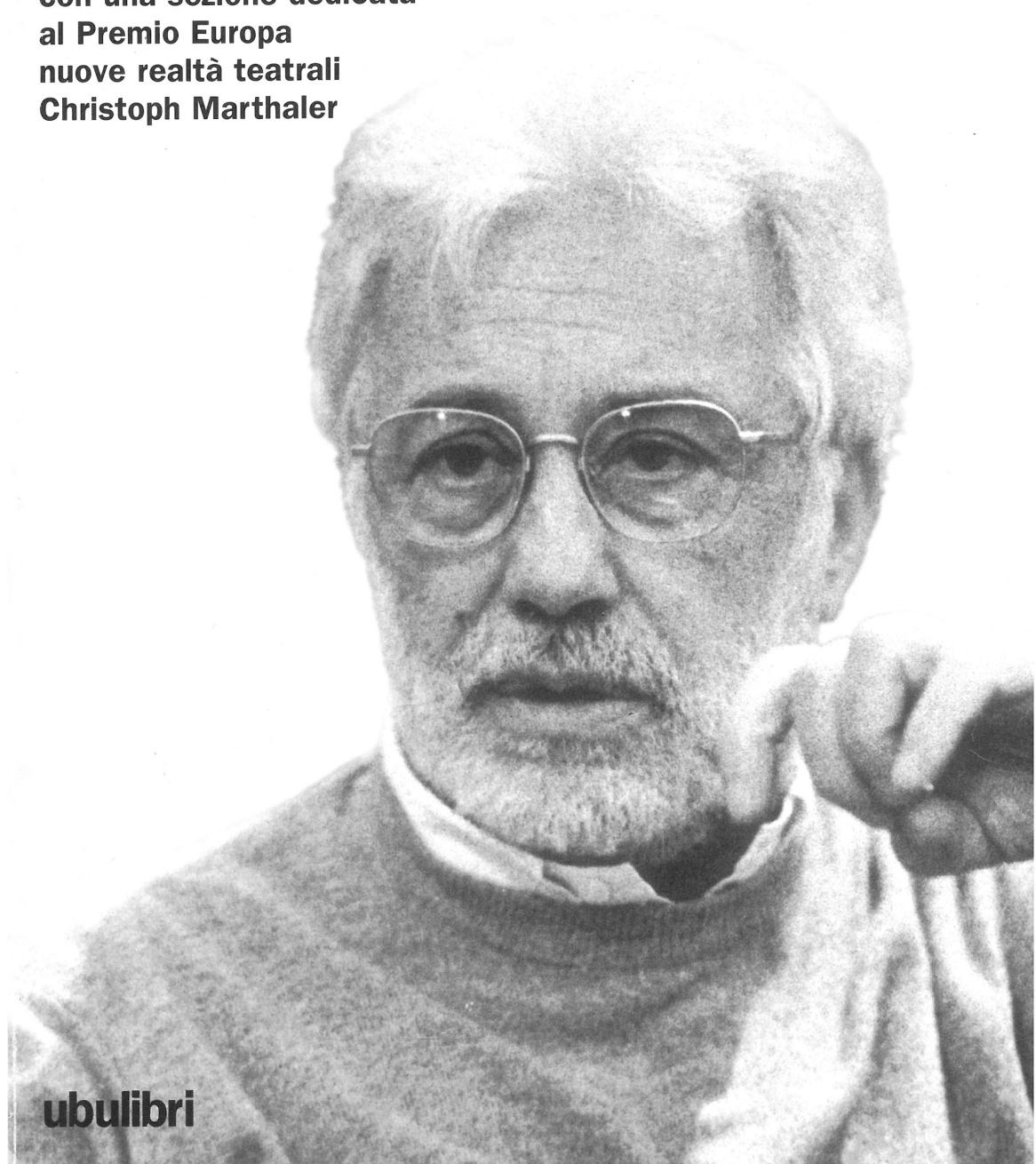


Luca Ronconi **la ricerca di un metodo**

**L'opera di un maestro raccontata
da lui stesso al VI Premio Europa
per il Teatro a Taormina Arte**

**con una sezione dedicata
al Premio Europa
nuove realtà teatrali
Christoph Marthaler**



I libri bianchi

Regione Sicilia
Assessorato Regionale del Turismo, delle Comunicazioni e dei Trasporti

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

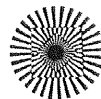
Unione Europea
Commissione Europea

Union des Théâtres de l'Europe

Cura redazionale di Andrea Nanni

Copertina di Alessandro Migliorato
Il ritratto di Luca Ronconi in copertina è di Marcello Norberth
Pierluigi Cerri A.D.
© 1999 by Ubulibri
via Ramazzini 8 - 20129 Milano

Comitato Taormina Arte



Luca Ronconi, la ricerca di un metodo

L'opera di un maestro
raccontata al Premio Europa per il Teatro

con una sezione dedicata a Christoph Marthaler
Premio Europa nuove realtà teatrali

a cura di Franco Quadri
in collaborazione con Alessandro Martinez

Spettacolo dal vivo: informazione, critica, istituzione
atti del convegno a cura di Georges Banu

Ubulibri

Gli altri volumi dedicati al Premio Europa per il Teatro

Gli anni di Peter Brook

Giorgio Strehler o la passione teatrale

Heiner Müller riscrivere il teatro

Robert Wilson o il teatro del tempo

Le traduzioni degli interventi di Petra Kohse, Christoph Marthaler, Torsten Mass e Ivan Nagel sono di Roberto Menin; quelle degli interventi di Lucien Attoun, Georges Banu, Claire Duhamel, Bernard Faivre d'Arcier, Colette Godard, Jack Lang, André Larquie, Eli Malka, Christoph Marthaler, Torsten Mass, Tatiana Proskournikova, Brigitte Salino e Petar Selem sono di Francesca Moccagatta; quelle degli interventi di Jovan Cirillov, Ian Herbert, Jeremy Kingston, Zeynep Oral, Robert Scanlan, Petar Selem e Margareta Sörenson sono di Luca Scarlini.

Sommario

- 9 Premessa al volume
- 11 Premessa al convegno
- Christoph Marthaler
- Premio Europa nuove realtà teatrali
- 17 Incontro con Christoph Marthaler
- Luca Ronconi
- Premio Europa per il Teatro
- 31 Alla ricerca di un metodo Ronconi
- 33 L'attore Ronconi
(Luigi Squarzina, Annamaria Guarnieri, Luca Ronconi,
Corrado Pani)
- 38 Gli anni più difficili e belli: l'organizzazione
(Paolo Radaelli, Luca Ronconi)
- 43 *L'Orlando furioso*
(Luca Ronconi, Paolo Radaelli, Mariangela Melato)
- 46 XX, prospettive per il futuro
(Colette Godard, Anna Nogara, Claire Duhamel)
- 52 La conquista del mondo comincia da Belgrado
(Mariangela Melato, Paolo Radaelli, Anna Nogara, Jovan Cirillov)
- 55 All'Accademia con due nuove generazioni
(Renzo Tian, Remo Girone, Mauro Avogadro, Luca Ronconi,
Paolo Terni)
- 61 *L'Oresteia*, l'ora zero del linguaggio
(Luca Ronconi, Marisa Fabbri, Mariangela Melato,
Judith Holzmeister)
- 68 Scenografie visionarie e virtuali
(Luciano Damiani, Luca Ronconi)
- 71 Il Laboratorio di Prato: la scintilla del metodo?
(Gae Aulenti, Luca Ronconi, Marisa Fabbri, Mauro Avogadro,

- Miriam Acevedo)
- 80 La televisione e la carrellata infinita
(Roberta Carlotto)
- 83 Luca all'opera
(Cesare Mazzonis, Mario Bortolotto, Paolo Terni)
- 90 Da Ibsen a O'Neill: un meccanismo circolare
(Maria Grazia Gregori)
- 97 Il metodo secondo un attore super-ronconiano
(Massimo Popolizio)
- 99 La "felix Austria" e *Gli ultimi giorni dell'umanità*
(Gianni Manzella, Cesare Annibaldi, Luca Ronconi)
- 104 Parentesi Cechov: *Le tre sorelle* e la simultaneità
(Maria Skornyakova)
- 107 Il romanzo o il metodo della terza via
(Renato Palazzi)
- 110 Il caso Baricco e il metodo del "non si può più fare"
(Alessandro Baricco, Luca Ronconi)
- 115 L'importanza del pubblico
(Gianfranco Capitta)
- 117 Il film-Ronconi: un pulp Ordet
(Enrico Ghezzi)
- 121 Il rapporto col testo come metodo
(Peter Kammerer)
- 124 Il segreto? Interpretare il personaggio
(Marisa Fabbri)
- 127 Premiazione
- 139 Spettacolo dal vivo: informazione, critica, istituzione
Interventi di Lucien Attoun, Georges Banu, Gisella Belgeri, Roberto Campagnano, Jovan Cirillov, Domenico Danzuso, Bernard Faivre d'Arcier, Luigi Filippi, Angelo Foletto, Ian Herbert, Jeremy Kingston, André Larquie, Gianni Manzella, Torsten Mass, Zeynep Oral, Paolo Petroni, Tatiana Proskournikova, Brigitte Salino, Robert Scanlan, Petar Selem, Margareta Sörenson, Lamberto Trezzini, Michele Trimarchi
- 186 Elenco dei partecipanti alla VI edizione del Premio Europa per il Teatro

Luca Ronconi, la ricerca di un metodo
con una sezione dedicata a Christoph Marthaler

La sesta edizione del Premio Europa per il Teatro ha avuto come protagonista Luca Ronconi, vincitore del prestigioso riconoscimento che oggi condivide con Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Giorgio Strehler, Heiner Müller e Robert Wilson.

Il Premio, assegnato dalla Giuria internazionale presieduta da Jack Lang, è stato motivato dal costante e innovativo contributo dato da Ronconi al teatro e dal vasto raggio d'azione del suo lavoro, che abbraccia la prosa, la lirica e la televisione.

Rappresentato nei teatri e in nuovi spazi, segnato dalla costruzione di complesse, meravigliose macchine sceniche, il teatro di Ronconi ha avuto fasi di lunghi laboratori, ha visto convertire attori già affermati a una diversa pratica della scena: rigorosa, interdisciplinare e totalizzante, ha consentito il confronto tra il vecchio e il nuovo, ha trovato un equilibrio non comune tra la libertà della sperimentazione e i vincoli del mondo istituzionale.

Tutto questo è quanto, in genere, conosciamo di Ronconi. Ma è la peculiarità della sua "mente teatrale" che — a distanza di anni dalle prime, divergenti, regie degli anni '60 — continua a sorprenderci: Ronconi non pone limiti alla rappresentabilità di un'opera e la sfida principale posta attraverso il suo lavoro sembra sia quella di riuscire a tradurre in teatro qualsiasi cosa gli interessi. A partire da questa rara capacità di "mettere in scena" (spesso, riduttivamente, si è parlato di teatro di regia), a Taormina, nei giorni del Premio Europa, si è andati alla ricerca di un "metodo Ronconi". Gli esiti sono documentati in questo volume, indispensabile a quanti vorranno orientarsi nel lavoro di Luca Ronconi, capire la mentalità che lo sostiene e coglierne il 'metodo'. In questo senso rimangono esemplari le prove aperte, proposte al pubblico del Premio Europa, di *Questa sera si recita a soggetto* con le quali Ronconi, in previsione della prima all'Expo di Lisbona, stava già sottoponendo il testo di Pirandello a un adeguato trattamento. Alle prove seguì la rappresentazione di un episodio da *Il grande inquisitore*, parte dello

spettacolo *I fratelli Karamazov* da Dostoevskij, e fu un'altra finestra aperta sul "metodo Ronconi".

Parallelamente al Premio Europa per il Teatro è stato assegnato a Christoph Marthaler il Premio Europa nuove realtà teatrali, giunto alla quarta edizione.

Attraverso i materiali relativi all'incontro che gli venne dedicato, il lettore potrà documentarsi anche sul teatro di Marthaler, regista e musicista svizzero considerato in questo momento l'esponente più interessante del nuovo teatro europeo.

Completano il volume gli atti del convegno *Spettacolo dal vivo: informazione, critica, istituzione* svolto in collaborazione con l'Association Internationale des Critiques des Théâtre e Federfestival, con il patrocinio dell'Agis e l'adesione dell'Eti.

Comitato Taormina Arte

Premessa al Convegno
per la sesta edizione del Premio Europa per il Teatro
Taormina, 17,18,19 aprile 1998

MARIO BOLOGNARI Ho l'onore e il piacere di porgere il benvenuto ai partecipanti alle tre giornate del Premio Europa per il Teatro, giunto con grande soddisfazione alla sua sesta edizione. È stata una storia molto travagliata ma siamo riusciti ad andare avanti fino a quest'anno. Come abbiamo auspicato anche in passato, dalla prossima edizione avremo una struttura più stabile che ci permetterà di assicurare al Premio Europa una cadenza fissa nel calendario internazionale delle manifestazioni culturali. Fin dalla prima edizione la città di Taormina ha fatto un investimento coraggioso cercando di attirare qui, al centro del Mediterraneo, una serie di manifestazioni capaci di conquistare l'attenzione di istituzioni internazionali che si occupano di teatro e di critica teatrale nel tentativo di rilanciare l'immagine culturale della Sicilia e di Taormina. Oggi ci troviamo ad avviare i lavori della sesta edizione confortati dalla consapevolezza di aver raggiunto un risultato importante, di essere riusciti a inviare un messaggio significativo per l'Europa. In questo senso devo ringraziare l'Union des Théâtres de l'Europe, l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, il Festival d'Avignon e l'Istituto Internazionale del Teatro del Mediterraneo, che guardano a questo appuntamento come a un loro appuntamento. A testimonianza di quest'attenzione Taormina ospita quest'anno anche l'Assemblea Generale dell'Union des Théâtres de l'Europe. Come avevamo sperato fin dall'inizio, gli ambienti culturali internazionali guardano al Premio Europa per il Teatro come a un momento di grande rilievo. Non mi resta che augurare a tutti buon lavoro. Passo la parola a Eli Malka, direttore dell'Union des Théâtres de l'Europe.

ELI MALKA L'Union des Théâtres de l'Europe si è associata altre volte al Premio Europa con il Comitato di Taormina Arte, e spero che a partire da questa edizione la collaborazione diventi regolare. Terremo qui a Taormina l'assemblea generale dell'Union des Théâtres de l'Europe e parleremo di molti argomenti, ma forse, per il pubblico, la cosa più interessante sarà sapere chi sarà eletto alla presidenza di quest'istituzio-

ne dopo la scomparsa di Giorgio Strehler, fondatore e primo presidente dell'Union. Sono ancora più contento di essere qui per il fatto che tra i sei che finora hanno ricevuto il Premio Europa ci sono tre membri dell'Union. Giorgio Strehler, Heiner Müller e adesso Luca Ronconi. Passo la parola a Georges Banu, presidente dell'Association Internationale des Critiques de Théâtre.

GEORGES BANU Oggi nel mondo si è imposta una regola, chiamata la regola del corto circuito. Il desiderio deve realizzarsi il più presto possibile. Quel che ci si augura la sera si vuol vedere realizzato l'indomani; la fonte stessa del desiderio, in fretta desiderato e in fretta realizzato, è anche in fretta dimenticato. All'opposto, il circuito lungo diventa desueto, fuori moda, dimenticato per la maggior parte del tempo. La collaborazione tra l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, che io rappresento, e il Premio Europa si colloca coraggiosamente nel circuito lungo. Questa collaborazione non ha nulla di episodico: continua, dura, s'inscrive nella doppia identità dei nostri due organismi. Il nostro legame non ha niente a che fare con una collaborazione formale, e questo ci rallegra perché insieme al teatro noi difendiamo, senza essere per questo necessariamente reazionari, gli antichi valori del circuito lungo. Sappiamo che la vita nasce perché il vulcano non è mai lontano dal teatro. I miei colleghi e io ci ralleghiamo di questa reciproca fedeltà e possiamo tranquillamente affermare che il divorzio non è previsto per domani. La nostra vocazione accompagna i fini di Taormina Arte per il Premio Europa: ci riuniamo qui per lavorare insieme e per salutare i maestri del vecchio teatro, della vecchia Europa, sulla terra della vecchia Sicilia. Insomma, partecipiamo insieme a una grande avventura, a una specie di resistenza che ci lega.

MARIO BOLOGNARI Bene, il nostro compito è terminato. Ripasso subito la parola a Georges Banu.

GEORGES BANU Presento brevemente il programma di questa edizione del Premio Europa per il Teatro. Oggi inizieremo l'incontro su *Spettacolo dal vivo: informazione, critica, istituzione*. Stasera Robert Wilson presenterà lo spettacolo *Der Ozeanflug* (Il volo oceanico), realizzato dal Berliner Ensemble in occasione del centenario della nascita di Brecht. Domani mattina continuerà l'incontro dedicato a informazione, critica e istituzione: è un incontro che non ha niente di ufficiale o di dogmatico ma vuole semplicemente porre dei problemi all'attenzione di tutti. Sempre nel corso della mattinata Christoph Marthaler, che ha ricevuto il Premio Europa nuove realtà teatrali, presenterà una serie di dimostrazioni dandoci l'opportunità di conoscere uno dei personaggi più attivi e innovatori del teatro contemporaneo. Domani pomeriggio comincerà l'incontro dedicato a Luca Ronconi, figura esemplare del teatro europeo da oltre venticinque anni. L'incontro è organizzato da Fran-

co Quadri, che su questo regista ha scritto un libro importante intitolato *Il rito perduto*. L'incontro proseguirà domenica con le testimonianze e gli interventi degli artisti che hanno collaborato con Ronconi. Per quanto riguarda la sezione "Ritorni", lo spettacolo di Robert Wilson sarà replicato domani sera, mentre domenica pomeriggio assisteremo a una prova di Luca Ronconi su *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello. Domenica sera ci saranno la cerimonia di consegna dei premi e lo spettacolo di Ronconi *Il grande inquisitore*. A tutto questo si aggiunge una serie di proiezioni video delle opere più importanti di Luca Ronconi.

Christoph Marthaler
Premio Europa nuove realtà teatrali

Incontro con Christoph Marthaler

PETRA KOHSE Benvenuti all'incontro su Christoph Marthaler, che sta diventando un incontro con il solo Marthaler. L'idea iniziale prevedeva una performance musicale, poi un incontro col regista, con un musicista, un attore, due drammaturghi e la scenografa Anna Viebrock, che però non sono potuti venire. Ma non vorrei parlarvi di quello che non vedrete. Vedremo, invece, due brevi spezzoni di un video dello spettacolo *Stunde Null oder Die Kunst des Servierens* (Ora Zero o L'arte di servire), realizzato allo Schauspielhaus di Amburgo nel '95. Il sottotitolo recita "Un esercizio per la classe dirigente". Lo spettacolo parla della Germania postbellica, mostrando come a quel tempo si reclutasse, prima timidamente poi con sempre maggior forza, una nuova classe dirigente politica. È uno show crudele ma anche indulgente su quel periodo storico. Non si tratta di un testo scritto ma di un collage di testi realizzato da Christoph Marthaler assieme alla scenografa Anna Viebrock e alla drammaturga Stefanie Karp. Prima di tutto vorrei chiedere al regista che genere di testi ha usato.

CHRISTOPH MARTHALER Si tratta di discorsi di politici tedeschi, scritti e tenuti in gran parte tra il '45 e oggi. Abbiamo lavorato su quei testi, inserendo anche dei brani tratti dalla letteratura postbellica, che testimonia la suscettibilità e il dolore, ma anche un certo autocompiacimento e i processi di rimozione, di chi scriveva. Il materiale è stato montato e combinato in modo quasi dadaista. Abbiamo anche notato come i discorsi tenuti a Est e a Ovest, negli anni '60 o '70, si somigliassero non solo nella struttura del discorso ma anche nei contenuti; insomma c'erano notevoli parallelismi. Abbiamo mischiato il tutto, realizzando così lo spettacolo. L'idea iniziale era puntare a una serata di clownerie, e credo che questo sia il risultato almeno al cinquanta per cento. Il problema, come al solito, era che nessuno credeva fosse possibile organizzare uno spettacolo simile in Germania su un tema così scottante, ma in fondo anche molto umoristico. Noi l'abbiamo fatto, e credo che sia stato importante.

(Proiezione di due spezzoni video dello spettacolo *Stunde Null* oder *Die Kunst des Servierens*)

PETRA KOHSE La ripresa video era molto scura, non si distinguevano bene gli spazi. Vorrei quindi chiedere anzitutto a Marthaler di descriverci lo spazio scenico realizzato da Anna Viebrock.

CHRISTOPH MARTHALER Non è facile descriverlo, perché come sempre si tratta di uno spazio che non rappresenta un luogo preciso, ma un insieme di luoghi. A prima vista sembra una realizzazione molto realistica, che rimanda a un contesto reale. Ma osservandolo attentamente si nota che è un insieme di luoghi ben diversi. Si ispira in parte a uno studio radiofonico di Berlino est. Per il resto è un conglomerato di spazi, sale, luoghi pubblici che abbiamo visto nei nostri viaggi di scoperta e d'ispirazione in diverse regioni e in diversi paesi. Anna fotografa molto: dalle foto nascono gli spunti, e da lì le sue realizzazioni sceniche. Ovviamente molti oggetti richiamano gli studi radiofonici, come dicevo, in uno stile anni '50, che ha dato un tono a tutta la scenografia. Nel video, ad esempio, non si poteva vedere bene la bella boiserie molto lavorata, che non è altro che la ricostruzione delle pareti in legno del foyer della Volksbühne di Berlino, dove è andato in scena lo spettacolo. Era importante ricordarlo. Ma si tratta anche di materiali riutilizzati che avevamo impiegato per *La tempesta* di Shakespeare. Anche questo è importante, perché interessa sicuramente tutti coloro che vogliono, o che devono, risparmiare. E anche importante ricordare che da quelle pareti spuntano tanti microfoni — nemmeno questo si vedeva nel video — perché ogni politico ha a disposizione un microfono con cui esercitarsi per il suo discorso. Ce n'è una fila intera alle pareti e, nella prima parte dello spettacolo, gli uomini politici si esercitano con la faccia rivolta al muro.

PETRA KOHSE All'inizio volevamo mostrare solo questa scena di esercitazione, senza il grande e impetuoso discorso fatto da Graham Valentine, che abbiamo inserito subito dopo. Marthaler si chiese allora come avrebbe reagito il pubblico, perché avrebbe potuto credere che si trattava solo di una trovata spiritosa, non di un fatto politico. A questo punto vorrei porre una domanda a Ivan Nagel. Che senso ha mostrare in modo così esplicito la dimensione assolutamente privata dei personaggi, com'è tipico di Marthaler, esibiti nei loro lati più miseri, infimi, piccoloborghesi? C'è anche un aspetto politico?

IVAN NAGEL Quello che ho sempre notato in Christoph Marthaler sono due facoltà ben distinte. La prima — non so nemmeno come definirla — è un modo differente di ragionare, come se la mente di certe persone funzionasse producendo combinazioni diverse. Ricordo che nelle sei settimane trascorse a Berlino est nell'epoca immediatamente

successiva alla riunificazione, lui riuscì a capire molto bene l'esperienza della povera gente, delle persone oppresse, la loro storia, l'odore di quella città, come se in effetti ci vivesse da sempre. Si tratta di un genere di intuizione particolare, che funziona anche con situazioni estremamente lontane, come poteva essere Berlino est per uno svizzero come Marthaler. Lo stesso vale per gli anni della ricostruzione, che lui non ha potuto vivere. La sua è un'intuizione direi quasi spettrale. Chi ha conosciuto in quegli anni persone come Heinrich von Brentano o Konrad Adenauer ha l'impressione durante lo spettacolo di vederne gli spettri in scena, e di cogliere anche l'immagine di quella strana entità che è l'Europa, in nome della quale siamo stati chiamati qui a discutere.

La seconda qualità di Marthaler — che non riesco a identificare con la chiarezza necessaria, perché mi sembra quasi un miracolo — è la capacità di colmare i vuoti della sua esperienza, per esempio trattando di Berlino est o degli anni della fondazione della Repubblica federale, lasciando agli attori uno spazio d'azione totale come non ho mai verificato nel lavoro di altri registi; e gli attori sono disposti a sacrificare se stessi a lui e al tema dello spettacolo, anche a lui come persona. Io ho trovato una grande apertura alla dimensione corporea nei suoi spettacoli, come faceva notare Petra Kohse, anche alle dimensioni umilianti del corporeo, che si palesa in spettacoli privi di costruzione teatrale. Nulla viene truccato o montato prima di trasformarsi in gesto; al contrario, gli attori sono straordinariamente disposti a offrire la dimensione più profonda della loro esistenza.

Per esempio, lo spettacolo *Murx den Europäer!* — ma il titolo, nella sua versione integrale, suona *Murx den Europäer! Murx ibn! Murx ibn! Murx ibn ab!* (Uccidi l'europeo! Uccidilo! Uccidilo! Fallo fuori!) — parla anzitutto della Ddr all'epoca della riunificazione e, retrospettivamente, della realtà che Marthaler stesso ha vissuto. Mi riferisco alla Ddr anche perché gli attori provenivano da lì, dalla Volksbühne. La disponibilità a esibire le loro ferite, le umiliazioni, le offese, ma anche le timide speranze, dimostrata da quegli attori tra i trenta e i settant'anni era straordinaria; e ovviamente ha anche una portata politica, perché dar voce alla realtà è proprio ciò che un teatro politico dovrebbe perseguire. Il teatro politico non dovrebbe insegnare o fare agit-prop, ma aprire sguardi su realtà sociali, umane e politiche di cui altrimenti non verremmo a conoscenza. Tutto questo si realizza nello spettacolo di Marthaler.

PETRA KOHSE Il politico nella dimensione del privato più intimo, che cosa ne pensa Jovan Cirillov?

JOVAN CIRILLOV Penso che non sia solo politico, non perché sia privato e individuale, ma perché è davvero universale. Penso che gli spettacoli di Marthaler — di cui ho visto tre lavori: *Murx den Europäer!*,

Stunde Null e *Casimiro e Carolina* di Odon von Horváth — siano interessanti per l'approccio antropologico all'umanità. Alcuni tedeschi si sono sentiti offesi quando hanno visto *Murx!* e *Stunde Null*, che parlano rispettivamente degli ultimi giorni del socialismo reale nella Ddr e del primo giorno della democrazia, ma non c'è alcuna offesa nei confronti dei tedeschi: si tratta di spettacoli antropologicamente universali. Il sottotitolo già citato di *Stunde Null* rimanda a una clownerie. Marthaler si rifà alla più antica tradizione europea per mostrare che tutta l'Europa e tutta l'umanità sono stupide: questo è l'aspetto antropologico. I clown sono tutti stupidi, chi più chi meno; c'è solo la possibilità che qualcuno sia meno stupido. Avendo diretto per trent'anni il Bitef, Festival di Belgrado sulle nuove tendenze, ho visto passare le novità più importanti in campo teatrale: dal Living Theatre a Luca Ronconi, dalla Fura dels Baus a Peter Brook senza dimenticare Pina Bausch e Eugenio Barba. Tra queste c'è anche Marthaler. Ci sono i geni e le persone di talento: queste ultime si distinguono dalla gente comune, mentre i geni sono quelli dopo i quali niente è più lo stesso. Per esempio, dopo Einstein e Martha Graham la fisica e la danza non sono state più le stesse. La cosa straordinaria è che a questa edizione del Premio Europa siano presenti tre persone dopo le quali l'arte e il teatro non sono più gli stessi: Luca Ronconi, Bob Wilson e Christoph Marthaler.

PETRA KOHSE In Germania non si riescono a trovare delle definizioni precise per questo genere di teatro, mancano i concetti per dire: "Il teatro di Marthaler è questo", cosa che crea non poche difficoltà per i giovani artisti che sono stati influenzati da Marthaler. Nelle critiche si legge sempre: "Questo è teatro alla Marthaler" formula che serve a bollare come epigoni. I concetti per definirlo devono ancora essere individuati. Ma restiamo sull'argomento citato anche dal titolo del premio, cioè le "nuove realtà teatrali", e sullo spettacolo realizzato alla Volksbühne. Heiner Göbbels, compositore e uomo di teatro, ha parlato rispetto a *Murx den Europäer!* di un rapporto estremamente democratico realizzato tra il pubblico e la scena, grazie alla totale autonomia della dimensione scenica. Nagel, pensa anche lei che questo spettacolo costituisca una realtà completamente chiusa in se stessa, con la quale lo spettatore è costretto a confrontarsi?

IVAN NAGEL No, io sono dell'idea che tutto ciò che avviene sulla scena appartiene, in modo visionario, allo spettatore stesso. Per esempio: tutti noi ridiamo nel vedere qualcuno che si mette le dita nel naso ingurgitando poi il contenuto, ma non stiamo ridendo di qualcosa di assolutamente estraneo, perché lo facciamo anche noi. In questo senso sono in disaccordo con Heiner Göbbels: nello spettacolo si verifica un tremendo affiatamento tra il pubblico e la scena. D'altra parte, dato che come spettatori siamo abituati a vedere ben altro, si produce anche estranei-

tà, un'estraneità necessaria per rendere tutto più trasparente. Se non avessimo l'impressione che sulla scena si produca qualcosa di diverso dalla nostra realtà, non lo guarderemmo neppure. Il compito del teatro è proprio quello di creare questa diversità, questa visibilità; ma l'aspetto scioccante del teatro di Marthaler è che mette in scena noi e i nostri vizi con un coraggio di cui non saremmo capaci: è questa la grande e proficua sorpresa.

Credo che la ripresa video appena vista sia addirittura fin troppo buona: genera troppa sicurezza, è carica di effetto, anche nei movimenti di macchina, cosa che non percepiamo mai seduti in platea. A teatro, invece, il nostro sguardo è irretito dalla scena: l'occhio si perde, con un effetto ricercato da Anna Viebrock, in un'immensa scatola riempita fino all'inverosimile di frammenti di ricordi, con un microfono, un tavolo e altri oggetti la cui concretezza non può mai essere messa in dubbio. Il risultato è uno spazio estraneo dove l'occhio vaga alla ricerca di ciò che invece la macchina da presa individua subito con sicurezza infallibile e carica d'effetto. L'arte di Marthaler non è sempre così fruibile e divertente: il tempo è rallentato, l'azione genera estraneità e in scena non succede nulla; un nulla in cui comunque qualcosa accade e ci tocca in modo imbarazzante, perché la nostra vita è così. In realtà, per mezz'ora, per un'ora, non succede davvero nulla sulla scena. Semplicemente vediamo gesti e parole che si ripetono senza senso. Insomma, seguire uno spettacolo di Marthaler non è un'esperienza semplice.

PETRA KOHSE Su questo aspetto del rallentamento, del frenare il tempo, vorrebbe dire qualcosa lei, Mass?

TORSTEN MASS Come uomo di teatro e organizzatore di festival potrei dire qualcosa sulla leggerezza dello sguardo, citando un solo esempio a testimonianza della genialità di Marthaler. Nell'organizzazione di un festival è sempre molto importante decidere lo spettacolo di apertura e quello di chiusura della manifestazione. L'apertura di un festival è in genere un momento ufficiale in cui è previsto, dopo lo spettacolo, un ricevimento. Dato che in questa occasione sono presenti gli sponsor ufficiali e politici, che in genere hanno pochissimo tempo, si presenta in genere una pièce breve e poi si passa al clou, il ricevimento dopo lo spettacolo. Con Cristoph Marthaler è successo il contrario ai Theatertreffen. L'anno scorso abbiamo aperto con *Casimiro e Carolina*, una pièce di oltre quattr'ore. Quest'anno inaugureremo ancora con Marthaler, e precisamente con uno spettacolo di tre ore e mezza, *The Unanswered Question*. Quando abbiamo messo a punto il programma, colleghi e collaboratori mi hanno dato del pazzo perché aprivo il festival con uno spettacolo di quella lunghezza, invece è stato un successo. È tipico del nostro tempo il fatto che non riusciamo più ad ascoltare, che non possiamo restare seduti a lungo in un luogo. Invece, le stesse incarnazioni di que-

ste abitudini contemporanee, ossia i politici e i padroni della finanza sono rimasti seduti, catturati dallo spettacolo e alla fine erano beati e contenti, e dicevano cose come: “A parte Wagner, che torno sempre a vedere, non avevo mai assistito a uno spettacolo teatrale così piacevole e interessante”.

PETRA KOHSE Sul tema del rallentamento del ritmo, citato anche nella motivazione del Premio dalla Giuria, è vero che Marthaler, nonostante qualcuno lo definisca addirittura l’inventore di un autentico tempo teatrale, non ha creato nulla di radicalmente nuovo, ma ha semplicemente riformulato una tradizione teatrale. Chiederei a Marthaler se vuol dire qualcosa in proposito, dato che in diverse interviste lui stesso ha affermato di avere dei predecessori in questo lavoro.

CHRISTOPH MARTHALER Credo di non potermi considerare un rinnovatore, ma semplicemente un uomo di teatro dedito all’osservazione delle cose; e non credo di essere neppure il primo in questo. Alcuni mi hanno definito l’inventore della lentezza, ma anche questo non è vero, perché nel mio periodo di studi a Parigi ho visto spettacoli — per esempio quelli di Bob Wilson — che duravano ventiquattr’ore e in cui in scena non succedeva quasi nulla. Quella lentezza io l’ho, se così si può dire, accelerata in modo estremo. È difficile per me dire che cosa sia nuovo o diverso in quello che faccio. Io realizzo semplicemente il mio teatro, tutto qui. Ma forse c’è un aspetto che si può sottolineare: non riesco a fare spettacoli agendo semplicemente all’interno di un teatro; il lavoro che faccio, si tratti di un progetto mio o di una pièce già esistente, è influenzato in modo determinante dai luoghi, dalla città in cui nasce e dalla gente che abita in quella città. Non sarei in grado di lavorare diversamente. Questo è il primo aspetto. Il secondo è forse l’elaborazione di tutto ciò che ho osservato: anche questo non è semplice. Non saprei dire con esattezza come avviene il processo elaborativo, so soltanto che ha un aspetto marcatamente musicale, anche perché la mia sola formazione è di tipo musicale. Io riesco a riflettere soltanto partendo da strutture musicali. Insomma, questa elaborazione mi permette di inserire nello spettacolo gli spunti tratti dalle continue osservazioni del mondo circostante, che vengono montate seguendo anche un principio coreografico, tutte cose già viste per esempio in Jacques Tati. Io ho mostrato alcune persone che tutte insieme si mettono le dita nel naso. Tutti in genere lo fanno, lo fanno in continuazione, e non c’è niente di male. Ma se d’un tratto vediamo un gruppo di automobilisti fermi in coda, o dei politici, che cominciano tutti in un preciso istante a mettersi le dita nel naso, questa è un’immagine estetica, una forma esplicita, o qualcosa del genere; diventa un fatto teatrale perché viene estremizzato. Chi può dire se tutto ciò sia realmente nuovo? Io, in verità, l’ho già visto fare da altri, non ho inventato nulla, certo non copio, ma non posso stabilire cosa sia nuovo.

Ivan Nagel l'ha già espresso molto bene. Non credo che oggi sia possibile inventare qualcosa di assolutamente nuovo, un nuovo teatro, una forma interamente nuova d'espressione. Semplicemente mi sembra di far parte di un grande gruppo di ricerca composto attualmente da persone straordinarie, e molto diverse fra loro. Alla Volksbühne attualmente c'è anche Frank Castorf, che lavora in modo molto diverso dal mio, ma opera benissimo. Può darsi che dopo il 2000 nasca una nuova forma teatrale che influenzerà radicalmente il proprio tempo. Io mi considero un testimone di un'epoca in trasformazione: noi viviamo in un limbo, in un tempo sospeso. Non sappiamo affatto dove ci porteranno le trasformazioni del presente, ma anche a teatro è sempre così, e l'aspetto emozionante del lavoro è proprio questo.

PETRA KOHSE In che senso si può dire che gli attori siano anche coautori di questi momenti di ricerca?

CHRISTOPH MARTHALER Non sono cresciuto nell'ambiente dei grandi teatri, in cui gli attori cominciano le prove alle dieci di mattina e alle tre del pomeriggio scappano via (a Zurigo anche alle due), perché hanno da fare qualcosa alla radio e sono sindacalmente molto organizzati. Questo genere di teatro l'ho conosciuto solo dall'esterno, e come musicista. Ho lavorato per quindici anni nella scena off, e da questo ambiente vengono attori come Graham Valentine, che non appartiene al mondo dei teatri pubblici. In questo senso è del tutto naturale che gli attori collaborino alla produzione, che diventa realmente un fatto collettivo. Tutti i nostri spettacoli non sarebbero pensabili senza il diretto apporto degli attori; non che tutto venga da loro, sarebbe sicuramente esagerato, ma senza gli attori non sarebbero concepibili. Del resto, l'attore è colui che fa concretamente tutto il lavoro sulla scena. Forse loro la penseranno diversamente, non possono dirlo perché non sono qui.

Molte idee nascono da discussioni comuni, fatte fuori dal teatro. Io detesto le discussioni che si svolgono durante le prove, preferisco uscire dal teatro. Molto nasce anche da un continuo scambio d'idee, o al contrario dal restare in ozio. Spesso ci ritroviamo in un locale, parliamo del più o del meno e d'un tratto si crea un gruppo, lievita una proposta, si mette in gioco un materiale per una scena, un'idea, e si prendono appunti, si lavora di fantasia. Alle volte ci diciamo tra noi di continuare a fantasticare con la nostra idea, di portarla avanti. Il discorso fatto da Graham Valentine è tratto da libri, antologie e dizionari che avevamo portato alle prove. Prendevamo qui e là dei brani, scoperti un po' a caso. È nato in modo un po' aleatorio, ma anche noi abbiamo lavorato a svilupparlo. Lui poi ha voluto rifletterci meglio e scrivere dei brani che sono stati inseriti nel copione. Io ho fatto qualche proposta e sono nate delle aggiunte. Sembra un collage, ma c'è anche un aspetto fortemente unificante. In fondo è l'attore a ritrovarsi cinque, cinquanta o cinque-

cento volte sulla scena, e per me è decisivo che lui si trovi bene, che abbia partecipato al processo creativo, e che voglia portarlo avanti. Io non potrei mai costringere un attore a esibirsi in tuta da ginnastica davanti al pubblico, cerco solo di stimolare la sua disponibilità a farlo. Per me il teatro è davvero un collettivo, un luogo in cui molte persone lavorano insieme. Non ho mai lavorato con una star, non so come si faccia ma credo che non potrei farlo. Comunque, per me tutti quelli con cui lavoro sono star.

PETRA KOHSE Ci sono domande dal pubblico?

QUALCUNO DEL PUBBLICO Lei ha recentemente messo in scena anche testi teatrali esistenti, come *Casimiro e Carolina* di von Horváth, *Le tre sorelle* di Cechov e ultimamente *Arsenico e vecchi merletti*. Qual è il suo metodo di lavoro con questi testi? In questo caso non si può certo lavorare d'improvvisazione e fare collage di interventi.

CHRISTOPH MARTHALER È possibile lavorare allo stesso modo anche con commedie già esistenti, e lo si fa continuamente. Sì certo, alle volte è difficile poi riconoscere il testo nello spettacolo che si vede, o se vogliamo, lo si riscopre facendo un percorso completamente diverso. Quanto a una pièce come *Casimiro e Carolina* devo dire che è scritta in modo molto brillante, e che la amo molto. Ho realizzato anche la musica per lo spettacolo, dato che ho lavorato a lungo come musicista di scena. È una commedia che mi ha seguito di progetto in progetto: ha un rapporto molto stretto con il mio lavoro, per questo non ho cambiato quasi nulla del testo. Comunque sia, il processo di costruzione dello spettacolo non era diverso dagli altri.

Quando si realizza un progetto interamente proprio si comincia da zero e si scrive un testo. La cosa può procedere molto velocemente, più velocemente che con un testo già esistente, che dev'essere analizzato ed elaborato. Con una pièce già esistente si fa un viaggio di scoperta diverso, si riscopre un testo che già c'è. Comunque sia, il processo è analogo, non si lavora come nella lirica, in cui fin dall'inizio il copione è fisso, viene mandato a memoria, ecc. Il copione nel teatro di prosa nasce sempre dalla lavorazione; in un certo senso si ricomincia sempre da zero. Io non ho mai fatto prove a tavolino, non abbiamo mai letto insieme il testo. Parto sempre dal presupposto che tutti l'abbiano letto, ci limitiamo a parlarne; all'inizio ci rifiutiamo anche di discuterne, perché preferiamo parlare d'altro. Cominciamo sempre da zero e scopriamo la materia della commedia molto lentamente. Poi, a un certo punto, bisogna pur salire su un palcoscenico e provare le parti, ed è sempre il momento più difficile. Cerchiamo sempre di rimandare quel momento, alle volte fino a ridosso della prima.

PETRA KOHSE Vorrei riferire solo un aneddoto. Christoph Marthaler ha realizzato una versione del *Faust* goethiano e della *Tempesta* di Sha-

kespeare con un grande attore come Joseph Bierbichler. Poi ha cominciato a lavorare a *Casimiro e Carolina* e allora io gli ho chiesto se procedeva allo stesso modo. Lui mi ha guardato molto sorpreso e ha risposto: "Nient'affatto, *Casimiro e Carolina* è un testo sacro". *Faust* non lo era? E neppure *La tempesta*?

CHRISTOPH MARTHALER Il *Faust* di Goethe non è una pièce nel vero senso del termine, è una raccolta di innumerevoli pièce e di opere letterarie, un immenso conglomerato. È l'opera di una vita intera, non può essere considerata una pièce.

QUALCUNO DEL PUBBLICO Lei prossimamente diventerà direttore di un teatro. In che modo crede che ciò possa influenzare il suo lavoro, il suo modo di produrre? Lascerà sempre spazio alle energie di tutti?

PETRA KOHSE Marthaler dirigerà a partire dal 2000 lo Schauspielhaus di Zurigo.

CHRISTOPH MARTHALER Ovviamente prima di accettare ci ho pensato a lungo. Passare a dirigere un teatro e non poter fare più quello che realizzavo prima come regista o come autore, sarebbe una punizione. Credo che lavorare per un certo periodo rimanendo principalmente legato a un unico luogo possa essere interessante, poi magari riprenderò a viaggiare come faccio ora. Non smetterò certo di lavorare anche in altre situazioni, e questo condiziona la scelta dei collaboratori che devono realizzare le attività. Anche la direzione di un teatro dev'essere un'opportunità per un lavoro collettivo, è molto importante. Non sarò certo io da solo a farlo. Quanto al modo in cui ciò può influenzarmi nella realizzazione degli spettacoli, non ho proprio idea. Se ci fossero delle conseguenze decisamente negative smetterei subito, è ovvio. Ma possono esserci anche ripercussioni positive. Dopo tanto nomadismo forse sarebbe importante incidere a fondo su una situazione precisa, anche perché ci sarebbe la possibilità di dare delle opportunità ad altre persone. Altri forse vorrebbero lavorare come faccio io ora, e sarebbe importante creare possibilità d'incontro e di produzione. A un certo punto si prova questa esigenza di non fare sempre le proprie cose, ma lasciarle fare ad altri. Se si fa troppo, ci si consuma, ci si spegne. Penso che sia proprio un istinto profondo quello di offrire ad altri le stesse opportunità ricevute personalmente. Io ovviamente avrei mille progetti da realizzare, tra l'altro vorrei insistere in modo estremo nella combinazione tra teatro e musica, fare in modo che nel teatro di prosa ci sia almeno un cinquanta per cento di musica. Ci sarebbero tante possibilità da realizzare. Spero comunque di riuscire a continuare anche la mia attività attuale.

PETRA KOHSE Marthaler in un certo senso ha già fatto opera di promozione lo scorso anno. Ricevendo assieme alla scenografa Anna Viebrock il premio Kortner, ha voluto devolvere la somma in denaro alle assistenti sue e di Anna Viebrock.

IVAN NAGEL Ho trovato incredibilmente imbarazzante il fatto che, all'improvviso, tutti i critici si siano messi a lodare Marthaler. Ma forse era solo un tentativo di giustificarsi. I grandi artefici del teatro che abbiamo conosciuto nella nostra vita esibivano sempre, fin dall'inizio, una sorta di marchio della genialità. Con Marthaler invece è andata diversamente e i critici, esagerando nelle lodi, forse volevano notare proprio questo. Il nostro compito era dunque mostrare come il lavoro di Marthaler fosse restio a categorie come quelle del genio.

Ieri abbiamo visto *Der Ozeanflug* di Bob Wilson. A me ha fatto la stessa impressione di tanti anni fa, quando decisi di portare in Germania *Einstein on the Beach*. Bastavano tre minuti di quello spettacolo, tre minuti in cui magari non succedeva assolutamente niente sulla scena, per capire che si trattava di una produzione geniale. Magari invece di tre erano trenta minuti, carichi di un'incredibile tensione che un altro regista avrebbe condensato in soli tre minuti. Comunque era chiaro che quello spettacolo aveva un marchio speciale, qualcosa che potremmo definire uno stile. Anche Marthaler, va da sé, ha qualcosa d'indecifrabile, di profondo, di assolutamente inusuale, che nessuno prima di lui ha realizzato, ma uno stile specifico non ce l'ha: questa è una grande qualità della sua opera. Dire che le scenografie di Anna Viebrock, fatte di tante differenti realtà frammentarie raccolte in immensi spazi vuoti, siano riconducibili a uno stile preciso sarebbe azzardato e non vero. Eppure, nonostante il difficile approccio alla sua opera e un metodo di lavoro per nulla diretto, anzi frutto di molte intermediazioni, assistevamo a qualcosa di radicalmente nuovo che non aveva la potenza sconvolgente di *Einstein on the Beach* o di altri spettacoli di Wilson, ma si presentava in modo mediato.

Marthaler parlava prima dell'importanza di osservare: una sorta di cocciuta ricerca e di godimento delle situazioni che circondano un progetto, dalle quali nasce la sua arte fatta di incredibili *détours*, di deviazioni e aggiramenti strappati alla realtà e catturati dall'osservazione. Quando definivamo 'geniale' questo procedimento aggiungevamo 'nonostante tutto geniale', perché Marthaler non vuole fare il genio, non si presenta come l'inventore di uno stile. È un caso piuttosto raro, e lui stesso in fondo ha sfiorato l'argomento, quando diceva che oggi è impossibile inventare qualcosa di radicalmente nuovo. Viviamo davvero in un tempo sospeso, un tempo intermedio, ma che questo tempo sospeso possa essere rappresentato in modo così fertile e inquietante lo dobbiamo proprio a Marthaler.

PETRA KOHSE Mi sembra un'ottima osservazione conclusiva. Ma ho visto Cirillov scuotere la testa...

JOVAN CIRILLOV Viviamo sempre in un tempo sospeso. Abbiamo di fronte un grande regista, cosciente del fatto che viviamo e moriremo in

un tempo sospeso passando da una tristezza all'altra, da un'infelicità all'altra.

CHRISTOPH MARTHALER Forse, dopo questo tempo sospeso arriverà veramente un tempo definitivo, chissà. Volevo solo aggiungere che è un peccato non aver potuto presentare qui uno spettacolo, ma spero che sarà possibile in futuro. Sarebbe stato più proficuo, e meno astratto, parlare di uno spettacolo visto, non di spezzoni di video che dicono ben poco. Discutere sulla scorta di un esempio concreto è tutt'altra cosa. Sarebbe bello allora rivedersi qui, tra un anno, due, tre — io ho sempre molto tempo — per un'occasione simile.

Luca Ronconi
Premio Europa per il Teatro

Alla ricerca di un metodo Ronconi

In quarantacinque anni di carriera teatrale e trentacinque di regia, Luca Ronconi ha diretto oltre centotrenta spettacoli: commedie, tragedie, drammi, opere liriche e letterarie, testi di ogni epoca e stile, classici e novità, lavori di repertorio e riesumazioni, in diversissimi spazi, lingue e paesi, dentro e fuori i teatri, adattando romanzi e montando laboratori o corsi di formazione, mobilitando uno stuolo di attori e di tecnici, stimolando alla collaborazione intellettuali e artisti di altre discipline, in un'attività monumentale e variegata difficilmente afferrabile nella sua globalità. Ma nella molteplicità di queste opere che hanno inciso nella nostra memoria un panorama straordinariamente colorato di immagini, un interminabile concerto di suoni, parole e gesti, nella continua evoluzione di un creatore teso ogni volta a superare il passato smentendo ogni possibilità di catalogare la sua pulsione verso nuovi modi di comunicare, si può individuare quel metodo che una coerenza d'interprete rigoroso e perfezionista ci fa supporre e una pratica instancabilmente proiettata a reinventarsi vorrebbe negare?

Attori accorsi in folla, non solo italiani, dai collaboratori antichi fino ai più recenti, a freschi allievi, scenografi, architetti, musicisti, coreografi, costumisti, organizzatori, light designer, tecnici, colleghi, registi, scrittori, traduttori, drammaturghi, critici, intellettuali, compagni d'avventura, sono convenuti a Taormina per festeggiare un maestro e un amico, ma anche per rispondere a questa domanda, ripercorrendo con lui il labirinto di anni di creazioni, rinviando giornate di prove, confessandoci le loro emozioni, rimuginando scoperte e problemi, frugando episodi segreti o progetti smarriti per via, rivolgendo al maestro le proprie domande, alla ricerca di una chiave per trovare una base di unicità a un modo di lavoro al di là delle barriere del tempo.

Il dibattito del convegno dedicato Alla ricerca di un metodo Ronconi, organizzato in due giornate, si è svolto praticamente come un continuum con i partecipanti quasi ininterrottamente presenti al completo, e tale va considerato nella lettura, anche se per ragioni di comodità nell'identificazione dei temi discussi, è stato suddiviso in successivi spezzoni separati.

L'attore Ronconi

(Luigi Squarzina, Annamaria Guarnieri, Luca Ronconi, Corrado Pani)

FRANCO QUADRI Diamo inizio a questa kermesse per festeggiare Luca Ronconi. Del resto quella di organizzare delle giornate di studio riguardanti i premiati è un'abitudine del Premio Europa per il Teatro. In particolare, negli ultimi due anni ci sono stati incontri molto colloquiali con Heiner Müller, accompagnato da una schiera di amici arrivati da tutto il mondo, e con Bob Wilson, che addirittura recitava e giocava sulla scena. In quest'occasione cercheremo di seguire un itinerario teso a definire, in ordine cronologico, lo sviluppo di un "metodo Ronconi". Naturalmente il discorso non sarà esaustivo rispetto alla vita artistica di Luca, troppo complessa per essere qui esaminata in tutti i suoi avvenimenti. Sarebbe anche noioso mettersi a enumerare tutte le tappe di una carriera cominciata come attore e proseguita dedicandosi alla regia con una di quelle sorprese che hanno caratterizzato un percorso peraltro assolutamente coerente. Ronconi debutta negli anni '60 firmando regie assolutamente controcorrente: un Goldoni del tutto realistico (*La buona moglie*) e un testo elisabettiano (*I lunatici* di Thomas Middleton e William Rowley) reinventato in una messinscena in cui si avvertivano echi del *Marat-Sade* e del teatro della crudeltà praticato in quegli anni da Peter Brook, anche se, in effetti, quella regia sviluppava un discorso molto personale. Poi veniva un *Riccardo III* di Shakespeare con una scenografia importante per il tipo di ostacolo che costituiva alla recitazione e per il fatto di non cercare di sanare i conflitti interni al testo, ma di esasperarli in modo da lasciare lo spettatore arbitro di una drammaturgia in qualche modo aperta. Il discorso si spostava sugli autori italiani con un'edizione molto importante e molto discussa del *Candelaio* di Giordano Bruno — attraversato da un tema molto attuale in quel '68 — in cui si mischiavano attori professionisti e persone prese dalla strada.

Gli anni '70 si aprono con *La tragedia del vendicatore* di Cyril Tourneur interpretata da un cast di sole donne. Allora s'intendeva affibbiare a Luca l'etichetta di regista della follia. Al centro di questa follia stava il suo *Orlando furioso*, che si riappropriava di un pezzo del nostro Uma-

nesimo proponendolo nelle piazze con un'assoluta immediatezza di rapporti tra attori e pubblico in una vera e propria festa. Da lì in poi la storia di Ronconi si fa internazionale e si sviluppa incamerando progressivamente tutto quello che ha appreso per strada, ma cimentandosi ogni volta con altri generi, con altre tematiche, con altri discorsi scenici. Il rapporto con la scena risulta fondamentale, nutrito da un'indagine sulla recitazione che a sua volta esplora sempre nuove vie. Così arriviamo a oggi: alla nuova drammaturgia, a testi contemporanei, al racconto riguadagnato, al romanzo.

Ma adesso ricominciamo dall'inizio. Dicevamo che Luca ha cominciato da attore. A questo proposito abbiamo il testo di un intervento di Luigi Squarzina, con cui Ronconi ha debuttato come attore in *Tre quarti di luna*. Squarzina non ha potuto essere qui. Legge il suo intervento Davide Dell'Osso, attore che recita in *Questa sera si recita a soggetto* di Ronconi.

LUIGI SQUARZINA Ci sono già due versioni del mio incontro con Luca. Ricordo di averlo adocchiato nella Biblioteca del Burcardo nell'estate-autunno del '51 e di avere subito visto in lui Mauro, il seminarista del mio *Tre quarti di luna*, che sarebbe andato in prova di lì a qualche mese, dopo l'*Amleto* che io e Gassman stavamo preparando. Leggeva, assorto. "Fai l'Accademia?". "Sì". Luca invece ha avuto occasione di scrivere che ci trovavamo alla Biblioteca Nazionale, nella vecchia sede del Collegio Romano, il cui giardinetto e il resto siamo in molti a rimpiangere; secondo lui quando lo interpellai dicendogli: "Sono un regista", lui lì per lì non mi disse che faceva l'Accademia, lo confessò solo dopo un provino positivo a casa mia. La leggenda in futuro inventerà altre sedi e altre versioni. Allievo attore comunque (e certo è che ci volle l'autorizzazione di Silvio d'Amico), Luca contribuì da coprotagonista al successo di *Tre quarti di luna*, dove Vittorio era uno strepitoso preside gentiluomo, e lui alla fine lo pugnava alle spalle. L'immagine è immortalata nel manifesto di una mostra fotografica e, col senno di poi, è diventata simbolica. Io e Vittorio non avevamo trent'anni, Luca non ne aveva venti, quindi credo stessimo dando il meglio di noi.

Tenni poi Luca con me in una serie di spettacoli. Nel '55 fu ancora coprotagonista, un ragazzo incompreso tra gli sportivoni di un college americano, con Tieri, Olga Villi e Garrani, in *Tè e simpatia*, dove feci debuttare anche Corrado Pani. Nel '57 ottenni che lo scritturassero al Piccolo quando Strehler mise in scena genialmente *Tre quarti di luna* con Carraro: per me Mauro non poteva essere nessun altro attore; la sua intensità e la sua interiorità in crisi erano eccezionali. A via Rovello ci tornò poi nel '60 in veste di romano antico, un giovanissimo idealista accalappiato dall'amante di Catilina, quando Grassi mi chiamò a mettere in scena *La congiura*, il dramma di Giorgio Prosperi su Catilina. Prima,

nel '54, lo avevo voluto nel *Lorenzaccio*, lo spettacolo che varò la Compagnia dei Giovani (i quali poi fecero benissimo a meno di me; De Lullo e Valli si ricordarono di Luca per il loro *Diario di Anna Frank*).

Luca mi era in qualche senso indispensabile, anche se non riuscivo sempre a inserirlo nei miei spettacoli di regista free lance. Nel '58 venne a San Miniato in *J.B.*, il Giobbe moderno di Archibald MacLeish, con la Villi, Franco Parenti, Sanipoli e Corrado Pani. Si arriva al gennaio '59, all'avventura della mia *Romagnola*. Luca in divisa di marò era Gavinana, una specie di teorico del fascismo repubblicano, a fianco di Franco Parenti; Gavinana afferma di aver scritto un dramma politico nel quale il popolo di una città assediata depone il re e decide di combattere fino in fondo. Anche Ronconi ha scritto una commedia (almeno una): *Guerra ed estate*. Credo di essere tra i pochi a conoscerla e a possederne il copione. È una bella storia di due sorelle, di amori incrociati e insoddisfacenti, fra le illusioni e le stragi del '44 e le delusioni e i compromessi del dopoguerra. Al tempo della *Romagnola* non lo sapevo; me la diede, se non sbaglio, nell'estate successiva; mi piacque molto; lui poi non me ne chiese più nulla, probabilmente capiva che allora non ero in grado di proporre niente a nessuno. Dopo *La romagnola* fui per un anno all'ostracismo, solo qualche amico mi faceva lavorare, come Benedetto Marzullo, il grande grecista con cui poi fondammo il Dams, che in quel settembre riuscì a far dirigere da me all'Olimpico la sua traduzione del *Misantropo* di Menandro in prima mondiale; e lì scriverai Luca. Le immagini finali che ho di lui come attore oscillano fra la calzamaglia campestre di Corrado Cagli per *Il misantropo* e il pallio romano di Luciano Damiani per *La congiura*.

Ho detto che Luca 'non mi chiese nulla'. Il nostro rapporto era così, brusco e concreto, eravamo uno più timido dell'altro, anche se io per necessità di cose dovevo proiettarmi all'esterno. Non mi aveva mai chiesto di farmi da assistente, e quello del resto era un periodo in cui un teatrante fuori dal sistema come me non aveva certo tempo per dei discorsi di metodo, ma non rimasi affatto sorpreso dal suo felice passaggio alla regia. Andai a vedere *I lunatici* a Milano, alcune scene le ricordo ancora, e gli dissi che era giusto che facesse il regista. Non che ormai avesse bisogno di sentirselo dire, forse ero io che avevo bisogno di dirglielo. Provavo una qualche tenerezza, una qualche fierezza, forse anche lui, ma non ci esprimevmo.

FRANCO QUADRI Nell'intervento di Squarzina viene elencato gran parte del teatro fatto da Luca come attore. A molti di quegli spettacoli ha partecipato anche Annamaria Guarnieri.

ANNAMARIA GUARNIERI Sì, a tre o quattro: *Il diario di Anna Frank*, *Lorenzaccio*, *Il sogno di una notte di mezza estate* a Ostia Antica e poi in tournée per l'Italia con Umberto Orsini.

FRANCO QUADRI Com'era come compagno di scena, come attore?

ANNAMARIA GUARNIERI Birichino, molto birichino.

FRANCO QUADRI Inventava scherzi lì per lì?

ANNAMARIA GUARNIERI Aveva sempre uno sguardo malandrino: si rideva e si sorrideva parecchio, fuori scena e a volte anche in scena... In realtà era tremendo, veramente tremendo: un vero mascalzone.

LUCA RONCONI Si può anche dire: una volta Annamaria e io — c'era anche Umberto Orsini, mi sembra — siamo scappati di scena dal tanto ridere; ci hanno anche stigmatizzato sui giornali, hanno detto che era uno scandalo. Insomma, io ridevo sempre.

ANNAMARIA GUARNIERI È onesto e, anche se è diventato un maestro, è rimasto una persona con cui si può ancora ridere. Non è poco, credetemi.

FRANCO QUADRI Bene, grazie.

ANNAMARIA GUARNIERI Prego. Ho gelato la platea.

FRANCO QUADRI Sarà il caso che Luca ci dica qualcosa su tutte queste sue interpretazioni e sul perché a un certo momento ha deciso di passare alla regia.

LUCA RONCONI Intanto, riguardo all'incontro con Luigi Squarzina, ci sono due versioni: quella vera è la mia. Io me lo ricordo meglio di lui com'è andata.

FRANCO QUADRI È come interpretare una pièce in due modi diversi: tu e Squarzina seguireste sempre due strade differenti, o no?

LUCA RONCONI Che posso dire di quei *Tre quarti di luna*? Andò bene, fu un successo, me la cavai. In fondo avevo ancora vent'anni ed era il primo spettacolo che facevo: insomma, non andò poi così male. Facevo ancora l'Accademia quando debuttai, frequentavo il terzo anno. Quello che mi ricordo meglio è che, subito dopo la prima, ho detto: "No, il palcoscenico non fa per me, non posso fare l'attore, non mi ci sento a mio agio. Questo disagio di stare in palcoscenico — che provo anche in questo momento — me lo sono portato appresso per tutto il periodo in cui ho recitato, circa dieci anni. Comunque, se ho smesso di fare l'attore e ho cominciato a fare il regista, il responsabile è Corrado Pani. Eravamo una specie di coppietta fissa, diciamo la verità. Lui era il bello e io il brutto, lui era lo sportivo e io ero quello timido. Quando gli fu proposto di formare una compagnia mi ha chiesto...

CORRADO PANI Era durante il *J.B.*

LUCA RONCONI Sì, esatto.

CORRADO PANI Eravamo a San Miniato a fare *J.B.* di MacLeish con Squarzina. Non mi ricordo neanche com'era la commedia, comunque non ci avevo capito niente. Luca mi spiegò tutto. Facevamo la parte di due messi: io ero il cattivo e lui il buono. Io ero sempre vestito da reporter o da soldato, lui, invece, da intellettuale. Comunque, m'inse-

gnò la parte ed ebbi un bel successo. Già quando avevamo fatto *Sogno di notte di mezza estate* — non è quello a cui si riferiva Annamaria, lo spettacolo di cui parlo era veramente orrendo, una guittata terribile — Luca era sempre lì che mi diceva: “Ma questa battuta non è così, ma questo non lo fare così...”. Insomma già faceva il regista. Forse si divertiva a lavorare con me perché faceva sempre il maestrino. Poi facemmo *La buona moglie* di Goldoni con Gianmaria Volonté, Carla Gravina e Ilaria Occhini, diretti da lui. Anche Luca ha dovuto recitare per una questione di soldi. Faceva un Arlecchino terribile, non gliene importava niente, detestava tutti, forse anche me che l’ho costretto a fare Arlecchino. Poi non ci siamo più visti.

FRANCO QUADRI Faceva anche delle porcherie in scena, no?

CORRADO PANI No, quello che ha raccontato Annamaria con me non l’ha mai fatto. Forse sapeva che se mi avesse fatto degli scherzi io sarei arrivato a dei livelli incredibili, comunque con me è stato sempre molto serio, neanche mi guardava. Da allora non ci siamo più visti fino a quattro o cinque anni fa, quando mi ha chiesto di fare il fool nel *Re Lear*. Ci siamo lasciati che eravamo ragazzi e ci siamo ritrovati da vecchi. In ogni caso, che Luca fosse un regista si capiva subito, non ci voleva un genio per rendersene conto, era talmente evidente; continuava a dirmi: “O Dio, comincio una battuta e so già come la finirò”. Che cosa gli si poteva dire? Succede a tutti. Si comincia una battuta e già finirla è un’avventura. Un attore di solito si diverte, lui invece soffriva. Così ha cominciato a fare il regista. Ha avuto subito successo perché *La buona moglie* era uno spettacolo splendido. Nonostante questo fallimmo subito. Per me fu uno choc: io andai a lavorare nei teatri stabili, Luca rimase fermo, Volonté si mise a fare cinema... Io poi andai con Strehler a fare *Le baruffe chiozzotte*. Se non avessimo fallito immediatamente forse la storia sarebbe stata diversa.

Gli anni più difficili e belli: l'organizzazione
(Paolo Radaelli, Luca Ronconi)

PAOLO RADAELLI Il fallimento della *Buona moglie* fu causato da un disastro di scenografia. Lo ricordo perché la creatività di Luca è sempre stata molto legata allo spazio, solo che a volte i suoi spazi erano costruzioni che pesavano tonnellate. Quanto al fatto di non aver più lavorato con Corrado, il problema erano i soldi. Luca avrebbe voluto lavorare ancora con lui, ma il nostro riferimento era la cosiddetta paga sindacale, mentre Corrado era abituato alle paghe dei teatri stabili. Gira anche la voce che la mamma avesse perso un paio d'orecchini per provvedere a quelle paghe piccole piccole... Qualche giorno fa ho sentito Lalla Romano che diceva: "Non mi piacciono i ricordi, sono pettegolezzi". Insomma, non è semplice raccontare qualcosa d'interessante senza scadere nell'aneddoto. Io sono entrato nella vita professionale di Luca proprio nel passaggio dall'attore al regista. Confermo quello che dice Corrado. Quando ci siamo conosciuti io venivo da Milano, Luca era di Roma. La differenza era molto, molto più forte di oggi. Intanto per andare da Roma a Milano si faceva la Futa oppure il Furlo e si viaggiava una giornata intera. In teatro c'erano Strehler e Visconti, un teatro impegnato e uno estetizzante. Da una parte Brecht e tutta la letteratura mitteleuropea della famosa collezione Rosa & Ballo di Paolo Grassi, dall'altra Miller e gli americani, un capitalismo da sprezzare. L'allievo della Scuola del Piccolo la vedeva così.

Con Luca mi si sono aperti altri orizzonti, era il completamento di una formazione culturale in corso d'opera. La frequentazione tra noi due ha compreso musica, arti figurative, teatro, cinema, tutto lo scibile umano, la vita. Da lui ho imparato moltissimo. Qualcosa però gli ho pur dato io. La lunga frequentazione con Luca mi ha portato poco a poco negli anni a una totale identità di vedute con lui.

Luca mi costringeva a sentire la musica da camera. Una volta gli ho detto: "Fammi cominciare almeno con un ottetto. Poi arriverò anche alla sonata". Io invece venivo da una fraterna amicizia con Balestrini, il Giamaica, Piero Manzoni, musica moderna, Hindemith, Britten, la

Scuola di Vienna, Prokofiev, Henze, Maderna, la Messa Luba per *I lunatici*, Chopin mai, rigorosamente pittura 'informale', l'albero di Mondrian la mia icona.

E intanto cresceva, maturava la possibilità e l'opportunità che lui lasciasse la carriera di attore per dedicarsi alla regia. Quello che colpiva di più era la sua lucidità d'analisi di uno spettacolo, di un testo o di una situazione. Con la carenza di registi che c'era — e che c'è ancora oggi — era naturale pensare di affidare a Luca una regia. Poi c'era l'amicizia con Gianmaria, con Corrado, con Ilaria Occhini e con quello che impropriamente era stato definito il gruppo dei nuovi giovani. Se è vero che Corrado lo ha sostenuto molto perché facesse la prima regia del Goldoni, è anche vero che a parlare con Volonté sono andato io, a Napoli, dove lavorava con Giuliana Calandra. Di quel viaggio è rimasta una traccia visibile e tangibile in mio figlio Tomaso, nato esattamente nove mesi dopo. La prima proposta era *La cimice* di Majakovskij, poi — per motivi di censura — diventata *La buona moglie* di Goldoni.

Poi abbiamo fatto la *Comedia degli Straccioni* di Annibal Caro. Rivoltando la scena della *Comedia degli Straccioni* siamo riusciti a fare *I lunatici*. Le difficoltà economiche, che all'inizio sono naturali, nel nostro caso erano rese particolarmente gravose da questa fantasia creativa che domandava delle scenografie abbastanza complesse. Se era vero che con Luca m'intendevo con un'occhiata, è anche vero che sul lavoro erano ricorrenti delle liti pazzesche. Avevo coniato il nomignolo 'Arcibaldo e Petronilla'. Questo soprattutto durante l'*Orlando*. In quello spettacolo eravamo una compagnia indipendente composta da una sessantina di persone, ci s'arrangiava come si poteva. Erano anni in cui lo spirito dell'autogestione era sicuramente più sentito e forse non era ancora tanto forte il senso di un lavoro quasi burocratico che sento oggi.

FRANCO QUADRI Com'è nato l'*Orlando* dal punto di vista organizzativo?

PAOLO RADAELLI Non si può dire che sia nato casualmente ma neanche che sia stato progettato in modo diverso dagli altri spettacoli. Come ho appena detto, in quegli anni sessanta persone erano capaci di muoversi con uno spirito quasi di autogestione e di spostarsi per tutta l'Europa. Attenzione dalle istituzioni italiane ne abbiamo avuta sempre poca: tanto ostracismo da parte dell'Agis di Scarpellini e Franco Bruno e scarso interesse da parte del Ministero dello Spettacolo, a parte Franz De Biase, persona molto capace e intelligente che ricordo ancora con grande simpatia. Fino al Laboratorio di Prato — forse l'unico momento di lavoro caratterizzato da un minimo di continuità — si allestiva uno spettacolo e poi si passavano due anni a leccarsi le ferite; poi si allestiva un altro spettacolo e così via. Così è stato con *I lunatici* e con l'*Orlando*.

Faccio un intarsio — lo chiamo intarsio perché ha riguardato più me

che la carriera di Luca — a proposito dell'*Orlando* a New York. Luca non ci voleva andare, io sì, anche perché il contratto prevedeva un rientro economico dopo un'esposizione sicuramente gravosa, alla fine di un anno che fra le altre cose aveva sostenuto anche *La tragedia del vendicatore*, che era stata una vera tragedia. A New York ho respinto tre raccomandate nelle quali mi si comunicava che le repliche dello spettacolo erano da considerarsi concluse e che dovevamo partire con il primo aereo per l'Italia. Sono riuscito dopo la prima raccomandata, ricevuta l'indomani del debutto, a convincerli di farci restare ancora una settimana. Alla fine della seconda settimana e al recapito della seconda raccomandata sono riuscito, non ricordo proprio come, a convincerli a farci restare ancora una terza settimana. Siccome gli incassi cominciavano a essere buoni, ma non abbastanza per fermare la terza raccomandata, mi sono comunque inventato qualcosa per tentare una quarta, ultima settimana. Una pagina intera del "New York Times" divisa in due: da una parte tutte le dichiarazioni di chi aveva trovato geniale lo spettacolo, dall'altra parte tutte le stroncature, compresa una dichiarazione di Menotti: "Non avevo amato lo spettacolo a Spoleto, continua a non piacermi!". Se fossimo riusciti a toccare un certo incasso settimanale saremmo rimasti i tre mesi previsti dal contratto. Per una piccolissima differenza in meno dovuta alla flessione dell'ultima replica la nostra presenza a New York si era conclusa. In un mese, però, e non in soli tre giorni.

Comunque l'*Orlando* ci aveva aperto le porte delle coproduzioni con i festival. Per l'*Oresteia* ci siamo costituiti in cooperativa: Tuscolano, per via di un vecchio cinema vicino a Cinecittà che Luca aveva affittato. XX avrebbe dovuto essere prodotto dal Centre du Midi di Antoine Bourseiller con il Théâtre des Nations, ma quando abbiamo quantificato il progetto hanno risposto che era oltre le loro possibilità e quindi rinunciavano. Siamo tornati dalla riunione di Parigi evidentemente avviliti. La notte mi sono rivoltato nel letto e la mattina dopo ho telefonato a Luca per dirgli che ritenevo di aver risolto il problema: lo producevamo noi, lasciando ai partner francesi alcuni capitoli di spesa: realizzazione scene e costumi, spese generali, troupe, tecnica e altro. Ho chiamato Giacomo all'Odéon e gli ho chiesto se potevamo vederci, perché ero in grado di prospettargli la combinazione produttiva che soddisfaceva tutti. Mi ha risposto che lo riteneva improbabile, ma che, siccome gli avrebbe fatto un gran piacere salvare il progetto, era pronto a ricevermi anche subito. Sono tornato a Parigi e da lì sono rientrato con l'assenso dei francesi. Così è andata per XX.

Idem per *Utopia*. L'avrebbe dovuta produrre Peter Diamand per il Festival d'Edinburgo in collaborazione con il Bitef di Belgrado, Berlino e Parigi. Questa coproduzione l'aveva combinata Ninon Karlweis, agente teatrale che non si limitava alla distribuzione degli spettacoli ma era

capace di realizzare coproduzioni anche, per esempio, per Bob Wilson. Con noi, quando Luca era direttore per il teatro e la musica alla Biennale di Venezia, ha combinato *Einstein on the Beach*. Anche in questo caso però quando hanno quantificato il progetto hanno detto di no. Ormai, invece di tornare a casa a ripensarci, ho proposto subito di produrlo noi, con la conferma da parte loro delle quote di partecipazione. E così è nata *Utopia*, che però mi sono rifiutato di fare quando ho scoperto, a un mese dall'inizio delle prove, che bisognava mettere un aereo nella pancia di un altro aereo. Mi spiego: Upupa (Anita Laurenzi) avrebbe avuto in scena un piccolo aereo da turismo. Damiani cercava di tranquillizzarmi con l'argomento che si poteva comprare con poco, trecentomila lire. "Ho capito Luciano, ma poi mi costa altrettanto per ogni trasporto". Edinburgo, Berlino, Parigi. "Ma lo facciamo smontabile". "Ho capito. Si possono smontare le ali e il timone, ma non diventerà mai un pieghevole". Produttivamente era, a mio giudizio, un'insensatezza. Ho curato che lo spettacolo si facesse lo stesso e poi ho ringraziato Dio di non esserci in mezzo. C'entravano anche i Festival dell'Unità per l'Italia. A Firenze, dove avrebbe dovuto debuttare, saltò tutto per un temporale, fu una vera Caporetto.

Parlavo dell'identità di vedute tra me e Luca che mi ha permesso di realizzare gli spettacoli che lui voleva fare nel modo più vicino alle sue intenzioni. *I lunatici* l'abbiamo tradotto insieme, poi abbiamo cominciato subito a differenziare le nostre competenze per diventare sempre più complementari.

La realizzazione di uno spettacolo comprende anche i collaboratori. Per l'*Orlando* gli ho presentato Edoardo Sanguineti (io venivo dal "Verri" di Anceschi), per il *Riccardo III* Mario Ceroli. Altri collaboratori preziosi: Enrico Job (*Riccardo III* e *Candelaio* per i costumi, l'*Oresteia* per scene e costumi), Karl Lagerfeld (per i costumi di *Al pappagallo verde* e dei *Racconti di Hoffman*). Mentre era alla Scala a fare una strepitosa *Walkiria* gli ho suggerito Gae Aulenti come scenografa per un piccolo spettacolo musicale per la Rai a Napoli. Un'occasione per conoscerla, per qualcosa a venire. Gae ha poi avuto un grosso peso nel lavoro di Luca, soprattutto a Prato.

Con l'*Oresteia* si erano già delineati spazi complementari fra noi due. Mi occupavo della parte amministrativa e organizzativa. Che Cassandra fosse avvolta nelle bende l'ho visto solo in prova. Solo un paio d'anni prima avevo fatto i costumi del *Candelaio* con Job uno per uno. Erano costumi così belli che avrebbero meritato una conservazione eterna. L'*Oresteia* e *Riccardo III* sono stati, dal punto di vista visivo, gli spettacoli più belli di Ronconi e, nella mia memoria, i più belli ch'io ricordi.

Su quali erano i rapporti di collaborazione tra noi due ai tempi dell'*Oresteia* posso fare un esempio: mentre stavamo partendo in aereo

per Parigi, dove andavamo per concludere la coproduzione, Luca mi ha chiesto: “Secondo te si può fare uno spettacolo con la terra, il sale, la farina e il miele?”. “Bello!”, gli ho risposto, e ho aperto il giornale. Quello spettacolo porterà tonnellate di ferro in giro per l’Europa, ai festival di Belgrado, Venezia, Parigi. Tonnellate di ferro finite miseramente abbandonate al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dove l’*Oresteia* avrebbe dovuto essere presentata dal Teatro di Roma diretto da Franco Enriquez. Non debuttò mai, per motivi di agibilità.

Romolo Valli ci propose di riprendere lo spettacolo a Spoleto. Luca in quel periodo era a Vienna. Quando è arrivato a Spoleto per cominciare le prove ha trovato tutto pronto, funzionante. Quel marchingegno che aveva fatto franare la hall del Casinò di Venezia — lo chiamavamo “Camillo, il mostro tranquillo” — funzionava grazie a due tecnici meravigliosi: Vestri e Morozzi. In quell’occasione Luca ha conosciuto Sergio Rossi, con il quale ha poi lavorato tutta la vita. Le luci dell’*Oresteia* erano di Vittorio Storaro. Inutili. Comunque, alla fine della prova generale — andata alla perfezione — Romolo Valli ha detto: “Non per niente, per carità! Lo spettacolo è meraviglioso, ma si era detto che durava sei ore, invece siamo a sette. Non dovevate tagliare qualcosa?”. Non l’avesse mai detto! “Non ho aggiunto niente, non ho riaperto tagli, piuttosto saranno i vostri orologi a essere sbagliati!”. Per la ripresa di Spoleto ho potuto fare il programma di sala con delle meravigliose fotografie di Marcello Norberth con la terra, il sale, la farina e il miele.

Quella è stata la mia vita, sicuramente una gran parte visto che si tratta di una ventina d’anni. Oggi sento la mia vita professionale alle spalle. Per Luca è diverso. Probabilmente ho ancora la colpevole tentazione d’intervenire su un possibile migliore funzionamento della macchina produttiva del teatro. Quindi strutture, sale prove, finanziamenti privati, forme giuridiche per una gestione più agile. Lo spettacolo, l’evento, non m’interessano più, anche perché non li so più fare. Il gusto, grazie a Dio, cambia. Tant’è vero che quando eravamo giovani — a venticinque anni — giudicavamo i sessantenni obsoleti.

La futura possibilità di sopravvivenza e mantenimento di elevati livelli qualitativi è ancorata al coinvolgimento di nuove forze, pubbliche e private, che apportino denaro, capacità ed esperienza imprenditoriale, beni e servizi gratuiti al Teatro. Un’incentivazione fiscale in questo momento sarebbe un segnale forte, quanto mai tempestivo. Sono convinto che i prossimi anni vedranno un boom del patrimonio culturale. Nella sua veste di direttore, ma soprattutto per una grande e meritata autorevolezza, una rilettura non solo di testi, ma di alcune rotelle che diano più “cavalli” al motore del teatro che sta perdendo colpi, sarebbe molto opportuna. Allora, a un nostro passato molto corposo, potremmo metterci un presente.

L'Orlando furioso

(Luca Ronconi, Paolo Radaelli, Mariangela Melato)

FRANCO QUADRI Ora forse è il caso che Luca ci dica qualcosa sull'*Orlando* rivedendolo oggi...

PAOLO RADAELLI Era il 4 luglio del '69.

FRANCO QUADRI ...trent'anni anni dopo...

LUCA RONCONI Sono quasi trent'anni, mamma mia!

FRANCO QUADRI ...trent'anni dopo e tenendo conto dell'esperienza degli *Ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus.

LUCA RONCONI Com'è nato l'*Orlando*? Stavamo facendo *I lunatici* nel cortile del Palazzo d'Urbino — è un ricordo, non è un pettegolezzo — e ho detto a Paolo: “Chissà come sarebbe bello fare una festa rinascimentale in un ambiente come questo”. Paolo rispose: “Certo, ci si potrebbe anche pensare”. E io: “Probabilmente l'*Orlando furioso* sarebbe un buon materiale per inventare uno spettacolo”. Paolo propose di sentire Edoardo Sanguineti per una rielaborazione. Sanguineti accettò, preparò una rielaborazione che lasciava il poema com'era limitandosi a spostare alcuni versi dalla terza alla prima persona. Com'è successo quasi sempre, e come continua a succedere, siamo partiti con un progetto abbastanza impreciso, prevedendo, senza troppa consapevolezza, che cosa avrebbe dovuto venirne fuori, lasciando che fosse la materia stessa a determinare la direzione che avrebbe dovuto prendere.

PAOLO RADAELLI La scelta di Sanguineti non è avvenuta a caso. Era uscito un suo romanzo intitolato *Il gioco dell'oca*, un romanzo che si poteva leggere saltando da un capitolo all'altro. Da questo è nata l'idea di uno spettacolo che nessuno avrebbe potuto vedere per intero.

LUCA RONCONI Allora come adesso m'interessava, mi appassionava e m'incuriosiva l'idea di uno spettacolo infinito nel tempo, nello spazio o comunque nella percezione dello spettatore, uno spettacolo a cui poter partecipare in modo frammentario, discontinuo, lasciando allo spettatore qualsiasi tipo di libertà. L'*Orlando furioso* era questo. Poi, per pura coincidenza storica, nello stesso periodo si scendeva in piazza, si facevano manifestazioni... ma è stata una pura coincidenza.

PAOLO RADAELLI No, no, non era una coincidenza.

LUCA RONCONI Era una coincidenza, abbi pazienza, per me era una coincidenza.

PAOLO RADAELLI Allora è stato detto che si era rotto il palcoscenico.

LUCA RONCONI Comunque ci siamo divertiti pazzamente.

MARIANGELA MELATO Io ho avuto la fortuna di partecipare all'*Orlando*. È stato un capitolo assolutamente unico e irripetibile per tutti quelli che vi hanno preso parte. Ne siamo stati consci fin da allora. Oggi ci ritroviamo come reduci del Vietnam, accomunati da un'esperienza straordinaria. In realtà, allora non ci rendevamo ben conto di quello che stavamo facendo. Alla prima a Spoleto noi stessi siamo stati sorpresi dalla piega che prendevano le cose. C'erano pezzi fatti magari per chi arrivava in ritardo che diventavano protagonisti della storia. Per la prima volta in Europa era il pubblico che sceglieva e determinava il successo di una storia piuttosto che un'altra, di un episodio piuttosto che un altro. La famosa contemporaneità d'azione alle prove ci sembrava un gioco, talvolta un gioco molto incasinato. Ci chiedevamo: "Sentiranno te, sentiranno me, non sentiranno niente, non andremo mai in scena". Poi, la sera della prima, tutte le storie, tutte le situazioni si sono improvvisamente riannodate. Tranne qualcuno che correva impazzito per paura d'essere ferito ai calcagni e qualcuno che brontolava perché era costretto a stare in piedi, a parte questo sgomento iniziale, tutto è andato in ordine come per miracolo. Lo spettacolo aveva un suo ordine nel caos totale: era meraviglioso.

FRANCO QUADRI Gli spettatori andavano tutti dove non ci si sarebbe aspettato che andassero.

LUCA RONCONI Questo succedeva per una ragione molto semplice: la simultaneità delle azioni nell'*Orlando furioso* corrispondeva non tanto a una necessità drammaturgica tesa a presentare gli episodi in ordine di successione, quanto a quella che è la vera mappa o pianta del poema, in cui Orlando cerca Angelica mentre Bradamante cerca Ruggero e così via. Se qualcuno facesse — com'è stato fatto — una mappa spazio-temporale delle vicende dell'*Orlando furioso* e la fotografasse dall'alto, avrebbe esattamente la messa in spazio che avevamo realizzato.

FRANCO QUADRI Chi ha fatto questa mappa?

LUCA RONCONI Ci sono delle foto scattate dall'alto, quando abbiamo fatto lo spettacolo a Parigi, da cui risulta chiarissimo qual è l'impianto dello spettacolo. Certo, c'è voluta una buona dose di coraggio per rompere certe convenzioni e abitudini teatrali, ma in realtà l'invenzione della simultaneità l'aveva già fatta Ariosto.

FRANCO QUADRI Negli *Ultimi giorni dell'umanità* — spettacolo che ricorda l'*Orlando*, anche se evidentemente il testo di partenza è un altro — quest'effetto di libertà del pubblico non era così forte: i percorsi era-

no calcolati nella molteplicità delle azioni, era tutto molto più surgelato.

LUCA RONCONI Questo succede perché gli episodi degli *Ultimi giorni dell'umanità* si sviluppano intorno a un unico centro. Al centro del testo di Kraus c'è una città, poi ci sono i fronti ai confini dell'impero, ma tra i cittadini-spettatori e i fronti tutt'intorno c'è il tramite della stampa. Inoltre, gli avvenimenti che si succedono sul fronte occidentale non sono meno atroci di quelli che si svolgono sul fronte orientale mentre gli episodi dell'*Orlando furioso* sono tutti differenti uno dall'altro. Da una parte, per esempio, ci sono degli episodi magici mentre dall'altra ci sono delle avventure erotiche. Mentre nell'*Orlando* veniva esaltata la possibilità di scelta, negli *Ultimi giorni dell'umanità* viene sottolineato un condizionamento molto forte. È diversa la struttura del testo.

FRANCO QUADRI L'*Orlando*, com'è stato detto ripetutamente, è andato all'estero. Tra l'altro ha avuto le critiche migliori proprio all'estero.

PAOLO RADAELLI È merito di Jovan Cirillov, che è venuto a vedere lo spettacolo a Spoleto e l'ha voluto al Bitef. L'anno dopo è stata fatta una tournée all'estero.

XX, prospettive per il futuro
(Colette Godard, Anna Nogara, Claire Duhamel)

FRANCO QUADRI A Parigi il successo dell'*Orlando* fu tale da far nascere un altro spettacolo: XX. Questo atelier sperimentale internazionale, di cui ora non si sa più niente, è fondamentale nella carriera di Ronconi. Doveva parlarcene Colette Godard che l'ha seguito, come ha seguito in quegli anni il lavoro di Luca, ma, dato che non può essere qui per ragioni di salute, ci ha mandato un pezzo che legge la sua collega Brigitte Salino.

COLETTE GODARD In Francia la scoperta di Luca Ronconi è avvenuta nel '71 a partire dallo stupore provocato dall'*Orlando furioso*, spettacolo presentato nel "ventre di Parigi", in un padiglione Baltard poco prima della sua demolizione, mentre le Halles stavano cambiando sede per lasciare posto al Centre Georges Pompidou e al centro commerciale del Forum des Halles.

L'*Orlando* è arrivato come un fuoco d'artificio in un anno particolarmente felice che aveva già rivelato Bob Wilson e *The Deafman Glance* al Festival di Nancy, mentre al Théâtre de la Cité Internationale era nato il mito di Jérôme Savary e del suo Grand Magic Circus con *Zarzan, il fratello poco amato di Tarzan* e il Théâtre du Soleil era tornato da Milano dove aveva creato 1789 per installarsi nella sua Cartoucherie. 1971, un anno cerniera che sembrava segnare l'arrivo di un teatro in rottura con le regole della narrazione e della relazione scena-sala. Un teatro d'immagini, del sogno, della festa. La festa, categoria in cui Luca Ronconi è stato classificato nella misura in cui *Orlando furioso* metteva in movimento gli spettatori insieme agli attori in uno spazio in trasformazione e offriva le azioni simultanee del gioco, di un barocco fiammeggiante.

Lo spettacolo era stato invitato dal Théâtre des Nations, che ha chiesto a Ronconi una creazione per la stagione successiva, ed ecco XX, a partire da un testo, da una proposta di Rodolfo Wilcock, produzione del Centre Dramatique du Sud-Est, allora diretto da Antoine Bourseiller. L'idea di base dello spettacolo era quella di riunire una distribuzione franco-italiana e, a partire da lì, di mostrare gli slittamenti della comu-

nicazione individuale e istituzionale. Luca Ronconi diceva di essere stato colpito dal modo in cui certe persone ricevono la massa di immagini riversata dalla televisione senza fare alcuna distinzione tra pubblicità, fiction, varietà, informazioni... Dio solo sa se succede ancora oggi nonostante le prove di falsificazione d'immagini e la diffidenza che si è diffusa: "passare in televisione" è sufficiente per far esistere qualcuno o qualcosa. La denuncia della televisione adesso è diventata moneta corrente, e Luca Ronconi ne è stato un precursore. Ma questo non è essenziale. XX non parlava né di televisione, né d'immagini falsificate, ma d'inganni e di manipolazione.

Lo spettacolo raccontava un colpo di stato fomentato di nascosto mentre l'attenzione della gente veniva attirata altrove. La scena era una casa di venti stanze costruite nella sala dell'Odéon svuotata dalle poltrone. In gruppi di venti, gli spettatori venivano guidati da una stanza all'altra. Assistevano a una scena che era evidentemente cominciata prima del loro arrivo e che continuava dopo che loro erano usciti. Si può dire che erano mischiati, perché ogni tanto gli attori si rivolgevano a loro, senza che peraltro potessero rispondere, perché non conoscevano lo svolgimento e la fine della storia. E intanto dalla stanza arrivavano gli echi di dispute, di liti forse, in ogni caso qualcosa d'inquietante che la scena a cui assistevano sembrava voler soffocare in ogni modo. Ma poi, quando si veniva portati nella stanza accanto, ci si trovava nella stessa situazione, si provava la stessa sensazione che l'importante stesse avvenendo altrove e che venisse nascosto.

Così, sbattuti da una stanza all'altra, incrociando altri gruppi dal viso altrettanto teso, tutti gli spettatori si ritrovavano alla fine sul balcone della casa. Questa era sparita lasciando una *no man's land*, una specie di cortile interno dove una regina e i suoi sbirri annunciavano la riuscita del golpe.

Dopo l'*Orlando furioso* questo spettacolo rappresentava una svolta forte e l'accoglienza fu incerta. La maggior parte degli spettatori erano spiazzati, il che era proprio l'effetto voluto. Soprattutto non avevano nessun riferimento. Non gli era mai stato mostrato in modo così evidente come si potesse essere presi in trappola in perfetta buona fede. E se pensiamo che nel '71 la pubblicità filmata, con i suoi trucchi e i falsi reportage, non era ancora considerata arte, non aveva ancora invaso i grandi e i piccoli schermi, che i videogiochi non esistevano, che le immagini elettroniche erano allo stadio di ricerca e il mondo virtuale ai primi balbettii, possiamo vedere fino a che punto XX suonasse come un avvertimento.

XX parlava di disinformazione. Anche prima dell'avvento della televisione, i tempi di conflitto ne hanno sempre abbondantemente abusato. Per restare al Novecento, possiamo ricordare le canzoni patriottiche del-

la prima guerra mondiale o gli slogan feroci della seconda... È quasi normale, bisogna tenere alto il morale delle truppe e rassicurare i civili: meno si sa, meglio si sta, la situazione è salda... Possiamo anche ricordare che i nazisti hanno dato fuoco al Reichstag e hanno attribuito l'incendio ai comunisti. E se anche non hanno inventato la propaganda — mezze verità e mezze menzogne — l'hanno sistematizzata, modernizzata, utilizzata con un talento indiscutibile.

XX raccontava tutto questo: le false apparenze, le sbandate, i percorsi labirintici in cui si perdono le verità. XX raccontava, mostrava, metteva il pubblico in una scena labirintica dove lo spazio subiva incessanti metamorfosi, in modo tale che non si sapeva più dove si era, e se quello che si vedeva e si sentiva era quello che stava realmente accadendo. In qualche modo si trattava di una specie di illusione teatrale che riproduceva esattamente la realtà.

FRANCO QUADRI In una delle camerette di XX c'era Anna Nogara, che ora ci racconta la sua esperienza con Ronconi.

ANNA NOGARA Visto che non sono capace di parlare a braccio ho preparato un compito scritto. Comunque, anch'io ho recitato con Ronconi nella preistoria in *Io sono una macchina fotografica* di Van Druten con la regia di Michelangelo Antonioni. Ma ecco il mio testo.

Nu descendant un escalier, di Marcel Duchamp. Per chi non se lo ricorda o non lo conosce, il quadro rappresenta un manichino umano che scende una scala a chiocciola in cinque stadi successivi, come inscatolati uno sull'altro. La figura in movimento comprende, anzi forma, i gradini. Così mi sono sempre parsi la preparazione e forse anche il risultato ultimo del lavoro di Luca Ronconi per l'*Orestea*: lo studio sulla parola, sulla genesi della parola, sull'inizio della parola teatrale; la tensione del corpo del manichino che sintetizza lo sforzo verbale e lo sforzo dell'eroe tragico che non si esprime nella sua interezza per esprimere invece l'universale. Tutto questo visto da un regista di oggi che sa dimostrare anche l'assenza del destino e la coscienza del dramma nella frammentarietà dell'individuo. Se la tragedia greca è il mondo compiuto mentre l'eroe moderno è il mondo incompiuto, il lavoro di Ronconi mostrava, per me, come il mondo incompiuto può essere portato a compimento, facendo paradossalmente il cammino al contrario.

Posso dire questo oggi. È passato molto tempo da quando ho partecipato a quell'avventura e la distanza mi aiuta. Allora capivo pochissimo di quanto Ronconi dicesse, di quanto con la sua straordinaria intuizione cercasse di imprimerci, sperando forse in risposte creative da parte nostra. Mi ricordo che una volta, mentre provavo il ruolo di Atena e Ronconi mi suggeriva movimenti e intonazioni, sono stata presa da un grande sconforto perché ripeteva le cose a pappagallosenza capirne il senso. Lui poi mi ha disegnato una sequenza delle azioni come un fumetto e li

per lì mi è parso tutto chiaro, si fa per dire. Ronconi legge i testi individuando con estrema chiarezza la struttura portante che lo interessa. Lo svolgimento della storia nei suoi anfratti, nello sviluppo dei sentimenti e persino nei suoi colori, mi sembra che non lo riguardi affatto. Anche del cibo dice che gli piace la consistenza. Per questo, secondo me, lavorando con Ronconi bisogna capire se non si ama essere troppo passivi, essere solo degli esecutori, molto più che con altri registi, con i quali s'instaura un rapporto di natura diversa. Ma questo modo di lavorare non significa affatto pedanteria, al contrario. Spesso Ronconi risolve con grande semplicità e leggerezza, offre soluzioni ironiche a situazioni inizialmente complicate.

Ho partecipato a parecchi spettacoli di Ronconi in anni lontani e sono molto grata di aver lavorato con lui proprio allora, quando si faceva davvero una ricerca di grandissimo interesse e straordinariamente formativa per gli attori. Si passava per esempio dalla recitazione esplicitamente melodrammatica e ironica di *Orlando furioso* all'espressività quasi cinematografica di XX. La preparazione di XX mi sarebbe stata molto utile anni dopo in alcuni spettacoli che ho fatto da sola. Recitavamo *Orlando* a New York e di giorno provavamo XX in albergo. All'inizio eravamo davvero senza rete. Lavoravamo su brani di testo apparentemente senza né capo né coda, anticipando in questo una drammaturgia che ha preso piede molti anni dopo, soprattutto in Germania. Ronconi chiedeva di coinvolgere il più possibile gli spettatori e al tempo stesso di allontanarli, di metterli in situazioni di pericolo, di farli sentire minacciati, spinti a darsi e ritirarsi. Mi ricordo che provavo una scena di suicidio, prima col tubo del gas in bocca, poi sparandomi alla tempia e Ronconi mi spiegava che dovevo far capire la traiettoria della pallottola lungo la fronte. Insomma era la disperazione, l'incapacità, l'imbarazzo e soprattutto la coscienza di non capire. Mi viene in mente un aneddoto raccontato da Gadda su Talleyrand: "Talleyrand credeva ciecamente nella Bibbia, in primo luogo perché era vescovo di Atun e poi perché non aveva mai capito niente".

Una volta entrati nella scenografia — una casa a due piani con venti stanze piazzata in mezzo alla platea dell'Odéon di Parigi — tutto sembrava avere più senso, ma era sempre difficilissimo. In ogni stanza c'erano un attore e venti spettatori in piedi a stretto contatto. Per fortuna non dovevo più suicidarmi ma fare una puttana che, parlando in francese con un coltello in mano, provocava fisicamente e verbalmente gli spettatori, senza però permettere che allungassero le mani. Il testo era piuttosto greve. Finalmente mi divertivo moltissimo (ero anche privilegiata rispetto ad altri attori che avevano testi più oscuri). Dopo sette minuti un fischio annunciava la fine della prima sequenza, che veniva ripetuta altre due volte in altri spazi analoghi prima che una parete si solle-

vasse per raddoppiare lo spazio e gli attori, e così via fino a lasciare un unico luogo aperto con più azioni simultanee. Una sera mentre ripetevole per la terza volta la mia puttana, verso la fine del mio pezzo, dopo aver provocato pesantemente uno spettatore, una signorina — forse la fidanzata — mi prese per il polso e con forza mi disse: “Ma cosa vuole da noi? Lei ci prende per il culo”, cercando di bloccarmi l’uscita. Paralizzata dalla paura e dall’imbarazzo ho cominciato a chiamare: “Luca, Luca!” come una bambina. Luca è arrivato e la signorina in questione, più imbarazzata di me, ha mollato la presa e io sono fuggita. Insomma, il pubblico era spiazzato, forse frustrato, e così doveva essere. Facevamo del sano terrorismo culturale che negli anni ’70 non era fine a se stesso, non era un vuoto vaneggiamento intellettuale, e per noi era molto utile. Da quelle insicurezze, da quelle camminate sul filo, da quei rapporti ravvicinati ma lontanissimi, abbiamo imparato molto, moltissimo. Parlo sempre per me, naturalmente. Ronconi aveva la capacità e la forza inventiva di ricominciare ogni volta daccapo con qualcosa di completamente diverso di spettacolo in spettacolo. Spero che fossimo noi attori a costituire quel collante che gli permetteva di rigenerarsi completamente. Oggi si parla molto di globalizzazione della cultura, pur nella necessità di mantenere integre le proprie radici, in un discorso europeo che unisca fantasia, lingue, finanze, ecc. Ronconi tutto questo lo ha fatto in anni passati. E poiché difficilmente si ripete, troverà tutto ciò troppo di moda per ripeterlo adesso. Io spero di no, sarebbe un vero peccato.

MARIANGELA MELATO Come sei preparata!

ANNA NOGARA Sì, sono preparata.

FRANCO QUADRI È una ragazza seria e ha detto delle belle cose. Grazie.

Una figura importante per l’organizzazione delle trasferte parigine di Ronconi è Claire Duhamel.

CLAIRE DUHAMEL Ho avuto la fortuna di partecipare alla produzione di XX e dell’*Oresteia*. La prima volta che ho sentito parlare di Luca Ronconi è stato quando Patrice Chéreau mi ha detto: “Sono stato a Spoleto a montare *L’italiana in Algeri* e ho visto l’*Orlando furioso*: penso di dover abbandonare il teatro, era troppo bello”. Quando abbiamo saputo che *Orlando furioso* veniva a Parigi, Antoine Bourseiller, con cui lavoravo in quel momento, mi ha detto: vai subito a Parigi a vedere lo spettacolo e se è davvero bello prendilo immediatamente. Così sono andata a Parigi e ho chiesto a Luca se voleva fare una nuova creazione per il Centro drammatico diretto da Antoine Bourseiller. Luca mi ha spiegato come si sarebbe svolto il suo spettacolo. Mi ha fatto dei disegni, ha preso una scatola di cerini, non capivo bene cosa voleva dire. Quando siamo arrivati all’Odéon, dove lo spettacolo fu proposto visto che in quel momento mancava il direttore artistico, al posto dell’orchestra c’era un edi-

ficio di legno diviso in venti stanze e con le serrande chiuse. In queste venti stanze entravano venti persone e ognuno vedeva delle scene che non avevano legame l'una con l'altra. Poi i muri divisorii venivano tolti uno dopo l'altro e, poco a poco, l'edificio non era più che un grande atrio da cui sorgeva una dittatura. Era una forma di teatro che univa un aspetto fisico a un aspetto morale: si trattava dell'ascesa del fascismo, del pericolo, sempre presente, che il fascismo esploda senza che ce ne accorgiamo. Poi siamo andati da Barrault, che era stato nominato direttore del Théâtre des Nations, perché Luca e io avevamo avuto l'idea di formare una troupe franco-italiana (nella troupe di XX c'erano metà attori francesi e metà italiani) e lui ha detto: "Sono completamente d'accordo ma per ora non posso farlo; quindi, se siete d'accordo, lavorerò con Claire e poi vi ritroverete". Infatti ci siamo ritrovati, perché Barrault ha chiesto a Luca l'*Oresteia*. Non sapevamo dove farla, perché anche stavolta la scenografia era complessa, ma alla fine Barrault ha ottenuto l'anfiteatro della Sorbona. L'équipe tecnica italiana non era abbastanza numerosa, quindi abbiamo dovuto reclutare dei macchinisti a Parigi. Il fatto è che in quel periodo non c'era molta disoccupazione e i macchinisti che trovavamo all'ufficio di collocamento non erano degli specialisti, quindi tutto diventava complicato. Perdipiù non volevano lavorare dopo la mezzanotte. E le difficoltà sono continuate. Luca voleva un agnellino sgozzato: doveva essere morto ma vero; abbiamo girato tutti i macellai delle Halles senza riuscire a trovarlo. Alla fine siamo stati costretti ad abbandonare le ricerche e a usare un agnellino di pezza. Poi c'era la statua d'Ifigenia fatta di pane a grandezza naturale. Abbiamo dovuto cercare in tutta Parigi per trovare un panettiere che avesse un forno abbastanza grande per cuocere un'Ifigenia al giorno. Credo di dovere a Luca i miei primi capelli bianchi. Naturalmente lo spettacolo era magnifico. La grande scala coperta di terra era senza ringhiera, quindi Clitemnestra scendeva con evidente difficoltà perché non poteva appoggiarsi da nessuna parte. Il pubblico era così contento che batteva anche i piedi. E dato che non eravamo sicuri del peso che poteva sopportare il pavimento della Sorbona, dovevo scendere nel sottosuolo con il direttore di scena per far sostenere le travi. Comunque, sono ricordi bellissimi sia per l'amicizia di Luca sia per la qualità del suo lavoro: quello che sa dirci è assolutamente raro.

La conquista del mondo comincia da Belgrado
(Mariangela Melato, Paolo Radaelli, Anna Nogara, Jovan Cirillov)

FRANCO QUADRI Abbiamo già toccato un po' l'*Oresteia*, ma prima di parlarne più diffusamente vorrei soffermarmi sulla recita dell'*Orlando* a Belgrado: era la prima trasferta, una grande emozione per tutti, venti minuti di applausi, la gente che non se ne voleva più andare... Ci fu anche una festa al Consolato italiano su cui non è il caso di...

MARIANGELA MELATO Indimenticabile e irraccontabile.

FRANCO QUADRI Non ricordo se fu in quell'occasione che foste sequestrati e picchiati...

MARIANGELA MELATO No, no. Sono due episodi diversi: una volta ci hanno cacciati e una volta ci hanno menati.

FRANCO QUADRI Ma quando è successo?

MARIANGELA MELATO A Belgrado siamo stati invitati all'ambasciata italiana e poi ci hanno sbattuti fuori. Ci hanno cacciati affamati strapandoci i panini dalle dita.

FRANCO QUADRI Perché una interprete dello spettacolo si era sfogata contro il Ministero italiano che non aveva dato dei fondi.

MARIANGELA MELATO L'altro episodio non lo ricordo: c'era da essere picchiati ma io ero scappata prima.

PAOLO RADAELLI È stata picchiata Anna Nogara.

FRANCO QUADRI Ma dov'è successo?

ANNA NOGARA A Dubrovnik. Dovevamo prendere l'aereo ma avevano venduto molti più biglietti di quanti posti ci fossero. Luca era al check in a cercare di far imbarcare tutti. Insomma, molti di noi non sarebbero potuti partire. Abbiamo cercato lo stesso d'invasare la pista...

FRANCO QUADRI Avete bloccato l'ingresso e avete detto: "Se noi non partiamo non parte nessuno".

ANNA NOGARA Insomma, i facchini dell'aeroporto, che erano giganteschi, hanno cominciato a picchiare, hanno picchiato indiscriminatamente uomini e donne. La gente si nascondeva sotto i tavolini. È stata una cosa spaventosa.

FRANCO QUADRI Comunque, nonostante questi episodi guerreschi, a

Belgrado nasceva il nuovo kolossal di Ronconi, l'*Orestea*, che avrebbe avuto una vita molto travagliata. Lo spettacolo nasceva con la produzione del Bitef, meritatorio festival delle nuove tendenze che faceva da ponte tra Oriente e Occidente, diretto da Jovan Cirillov.

JOVAN CIRILLOV Voglio tornare per un attimo all'*Orlando furioso*. Dato che John Kennedy, quando andò a Parigi per la prima volta disse: "Io sono l'uomo che ha portato Jacqueline Kennedy a Parigi", allora io sono l'uomo che ha portato Ronconi per la prima volta a un festival internazionale. Ho visto lo spettacolo all'inizio di luglio del '69 a Spoleto. Non mi ricordo chi mi propose di venire a Spoleto. Mi sembra che fosse un giovane critico, un critico italiano, che si chiamava e si chiama ancora oggi Franco Quadri. Mi disse che *dovevo* vedere questo *Orlando furioso*.

FRANCO QUADRI Credo che ci siamo incontrati per la prima volta proprio a Spoleto.

JOVAN CIRILLOV A Spoleto. L'atmosfera era davvero eccezionale: il grande poeta jugoslavo Vasco Popa era a casa di Gian Carlo Menotti, c'era anche la figlia di Stephen Spender, c'erano Ezra Pound e Olga Rudge. È in quest'atmosfera internazionale che è nato l'*Orlando furioso*. Per capire in quale contesto fosse presentato il giovane Luca Ronconi al Bitef ricordo che quello era l'unico festival europeo in cui passavano il Bread and Puppet di Peter Schumann, *Dyonisus 69* di Richard Schechner, Josef Szajna con *Majakovskij*, il giovanissimo Peter Zadek, un primissimo spettacolo di Eugenio Barba, la leggendaria prima di *Saved* di Edward Bond, ecc. *Orlando furioso* fu un grande successo e molti direttori di festival internazionali lo videro in quell'occasione nel Palazzo dello sport di Belgrado. Così nacque la carriera internazionale dell'*Orlando furioso*.

Nel '72 il Bitef coproduceva con Jean-Louis Barrault e la Cooperativa Tuscolano l'*Orestea*. Era un lavoro molto difficile, specialmente per i nostri tecnici e Radaelli aveva molti problemi da risolvere: far lavorare insieme tecnici che non parlavano la stessa lingua, ecc. Comunque, venne tutto costruito in tempo nel Filmskijgrad Atelier di Belgrado. A quel tempo Luca aveva già scritto esplicitamente che rappresentare l'intera trilogia in una serata era scoprire con mezzi teatrali l'evoluzione sociale e culturale dei conflitti di due diverse culture: greci e troiani. La sua idea era che il testo di Eschilo non fosse un monolite, ma un prisma in cui sono riflessi molti aspetti. Quell'anno il Bitef ospitava anche *Yerma* di Rodrigo Garcia, *Miniature* di Merce Cunningham e John Cage, *Moby Dick* di Mario Ricci, *Torquato Tasso* di Peter Stein, Peter Brook con la sua leggendaria versione del *Sogno di una notte di mezz'estate*.

L'ultima spettacolo di Luca che ho visto è stato *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* al Teatro Argentina a Roma. Era la prova gene-

rare. Quando ho iniziato a vedere teatro italiano negli anni '50 tutti gli spettacoli cominciavano con almeno mezz'ora di ritardo sull'orario annunciato. La prova generale del *Pasticciaccio* — c'erano solo Luca e i suoi assistenti — è iniziata precisamente nel momento in cui era stata annunciata. Era davvero sbalorditivo. Non è un aneddoto, questa precisione è davvero peculiare di Luca, che in tal senso è diverso da molti altri grandi registi.

All'Accademia con due nuove generazioni
(Renzo Tian, Remo Girone, Mauro Avogadro, Luca Ronconi, Paolo Terni)

FRANCO QUADRI Tra XX e l'*Oresteia* Ronconi comincia a insegnare all'Accademia d'Arte Drammatica e a fare degli spettacoli molto particolari con gli allievi. Renzo Tian, che ha chiamato Ronconi all'Accademia, mi sembra la persona ideale per prendere in esame quest'esperienza.

RENZO TIAN Il mio primo incontro con uno spettacolo di Luca Ronconi risale a *I lunatici*. L'ho visto in un cinema-teatro di Terni: fu una rivelazione. Dirigevo l'Accademia da un paio d'anni. Quando ci arrivai l'Accademia era una specie di luogo di ritrovo per attori anziani che passavano il tempo a raccontare le loro memorie senza preoccuparsi d'insegnare. Cercai di ringiovanire questa situazione. In un primo momento sembrava che volessi assassinare i nonni. Ci furono anche reazioni molto violente: sembrava che avessi pugnalato alle spalle persone che avrebbero dovuto trascorrere lì ancora chissà quanto tempo.

Dalla visione dei *Lunatici*, dalla conoscenza di Ronconi e dal desiderio di ringiovanire questa situazione dell'Accademia, nacque l'idea di invitare Luca a insegnare. Era il '66 o il '67. Mi resi subito conto come nel lavoro di Luca il momento della formazione dell'attore non solo non fosse disgiunto da quello della messinscena dello spettacolo, ma addirittura vi coincidesse. In quegli anni non capitava spesso. Le prime volte che vidi Luca al lavoro con gli attori ebbi anche un'altra rivelazione: nonostante sembrasse così schivo e introverso, Luca si trasformava letteralmente nel rapporto con i giovani attori. Aveva una straordinaria capacità maieutica, riusciva a estrarre da ognuno tutto quello che c'era da estrarre, cercava di rivelare a ciascuno le possibilità, le attitudini e gli indirizzi su cui poteva lavorare. L'arrivo di Luca in Accademia suscitò delle difficoltà burocratiche con il Ministero della Pubblica Istruzione perché lo statuto — che risale al '37 — prevede che le lezioni di recitazione si svolgano in un certo numero di ore distribuite nell'arco della settimana. Luca, per ragioni di lavoro, non poteva rispettare quell'orario così le ore venivano raggruppate in modo da conciliarsi con gli altri impegni. Questo provocò non un'incriminazione ma quasi un richiamo ufficiale da

parte del Ministero. Mi dissero che questa era una violazione del regolamento dell'Accademia e che bisognava rimediare in qualche modo. Risposi che, anche se era una violazione, era indispensabile e che se non era possibile continuare con questa violazione avrei lasciato la direzione dell'Accademia.

Il frutto più significativo di quest'incontro straordinario con gli allievi attori dell'Accademia fu *La centaura* di Giovan Battista Andreini. Si tratta di un testo che l'Enciclopedia dello Spettacolo definisce artificioso, bizzarro, stravagante e naturalmente impossibile da rappresentare. Ronconi lo mise in scena con un folto gruppo di allievi, una ventina probabilmente. C'erano anche Remo Girone e Mauro Avogadro. *La centaura* fu rappresentata — anche questa era una novità — non nel teatrino di via Vittoria, ma allo Studio 8 di Cinecittà, consentendo a Luca di proporre al pubblico un meccanismo non complicato ma molto suggestivo intorno a questa favola dell'Andreini. Quando si discuteva su questo testo, anche dopo la rappresentazione, Luca disse e scrisse che in fondo questa *Centaura* non era più strana del *Sogno di una notte di mezza estate*, che era una favola complicata ma piena di slanci e d'immaginazione. Ricordo che disse che se il testo sembrava complicato, stravagante e bizzarro, era perché c'eravamo disabituati all'immaginazione, alla ricerca fantastica. Ed è proprio su questa strada della ricerca fantastica e dell'immaginazione che con *La centaura* — di cui ho un ricordo visivo molto preciso — si concretò l'unicità del lavoro svolto da Luca con i giovani allievi.

Non so se esista un "metodo Ronconi", forse non esiste. Il metodo adoperato con gli allievi dell'Accademia era sicuramente quello di una ricerca paziente e accurata delle possibilità che giacevano in ciascuno degli attori con cui Luca lavorava. Dell'efficacia di questo metodo e degli orizzonti che questo sistema di lavoro poteva aprire, ebbi conferma in un altro spettacolo di Ronconi che mi è molto caro e nel quale c'erano degli ex allievi dell'Accademia: *La torre* di Hofmannsthal. Ricordo di aver assistito ad alcune prove in cui Luca lavorava sulla battuta che apre il testo. La prima battuta della *Torre* è semplicissima. Un caporale chiama una recluta: "Recluta! Qui!". Su questa battuta ho visto Luca lavorare pazientemente e accuratamente per più di venti minuti. Perché? Perché le due parole dovevano, oltre ad avere un'intonazione particolare, essere distanziate fra di loro e legate a un movimento che l'attore che faceva la parte della recluta compiva per venire di fronte al caporale e mettersi sull'attenti. Credo che questo sia un esempio di metodo, un metodo che non consiste nel dire all'attore: "Fai così finché non viene come dico io", ma nello spiegare come dietro a quelle due parole ci sia l'inizio di una partitura che andava scandita in un certo modo per precise ragioni drammaturgiche. Di questo potrà parlare meglio chi ha studiato con

Luca. Tra tutti i passaggi che ci sono stati all'interno dell'Accademia, quello di Luca ha lasciato una traccia profonda perché molti hanno cominciato a capire che questo diverso metodo di lavoro consentiva agli allievi attori una possibilità di esprimersi molto maggiore della semplice esecuzione di precetti, buoni o cattivi che fossero.

FRANCO QUADRI Di quella *Centauro* sono presenti due interpreti: Mauro Avogadro e Remo Girone.

REMO GIRONE Io e Mauro eravamo al primo anno d'Accademia. In realtà il saggio si faceva con gli allievi del terzo anno — Anna Bonaiuto, Piero Di Iorio, Gabriella Zamparini e altri attori allievi che erano due anni avanti a noi — ma, dato che non bastavano, venne chiamato anche qualcuno del primo anno. Tra questi c'eravamo anche io e Mauro. Quando siamo arrivato al terzo anno abbiamo insistito perché Ronconi tornasse a fare un altro saggio. Naturalmente la nostra insistenza non aveva un gran peso, ma abbiamo avuto fortuna: Luca è tornato e abbiamo montato *Una partita a scacchi* di Thomas Middleton. Poi ho lasciato l'Accademia senza averla finita e sono andato a far parte del coro dell'*Oresteia*. *Una partita a scacchi* è stato ripreso in forma, diciamo, professionale e alcuni degli attori che l'avevano fatto in Accademia sono diventati professionisti con quello spettacolo. Questo è tutto.

MAURO AVOGADRO Come ricordava Remo, il primo incontro con Ronconi fu in occasione della *Centauro*. Avevo un lungo monologo, lo lessi di fronte a Ronconi e lui mi disse: "Non è male, ma come parli?". Questa domanda avrebbe dovuto farmi scappare a gambe levate, invece capii che dovevo riorganizzare il mio concetto di recitazione. Quando sento parlare di un "metodo Ronconi", mi viene da pensare che la caratteristica di Luca è proprio di non avere un metodo. Ricordando sia i primi due saggi fatti come allievo sia i tanti spettacoli successivi, la grande novità di Ronconi — oltre alla sua straordinaria capacità d'insegnare — è quella di puntare sulla formazione di un attore consapevole, un attore che affronti un testo o una scrittura scenica come qualcosa di necessario e non di genericamente esibizionistico. Il lavoro con Ronconi non è mai teso a risolvere una singola parte all'interno di un testo — questa è una conseguenza, a volte naturale a volte meno — ma a rendere ogni attore perfettamente consapevole di com'è scritto un testo, di com'è strutturato e di quale trasposizione scenica si possa immaginare. Il tentativo è quello di instillare nell'attore la consapevolezza di stare dentro uno spettacolo in modo da tenerne le fila come il regista. Ronconi lavora per far nascere degli attori che, invece di cercare una soluzione da sfruttare per tutta la carriera, sappiano mettersi in discussione, decidere quale dei propri mezzi e dei propri pensieri utilizzare per entrare come tassello preciso e consapevole all'interno di una specifica messinscena. Per anni chi ha lavorato con Luca è stato accusato di

essere solo una pedina all'interno di un disegno registico, invece la richiesta principale di Ronconi è che un attore sia consapevole di quello che fa per far crescere lo spettacolo e non per mettersi in mostra. Nella maggior parte dei casi le messinscene di Ronconi sono state definite delle grandi invenzioni scenografiche, mentre il più delle volte sono proprio le esigenze degli attori a far scaturire una richiesta scenografica. Non mi è mai successo di essere messo in un luogo inadatto per quello che, a tavolino prima e nella trasposizione scenica poi, era ritenuto necessario. Ci tengo a dirlo, anche se adesso si parla molto meno del lavoro di Ronconi in questi termini, perché abbiamo passato vent'anni in cui siamo stati considerati delle pedine inconsapevoli, mentre l'attenzione di Ronconi era rivolta a creare attori che fossero estremamente consapevoli di quello che facevano.

REMO GIRONE Tra *La centaura* — che era divertentissimo — e *Una partita a scacchi* io e Mauro eravamo andati a fare un provino con Strehler per una sostituzione nel *Re Lear*. Ci avevano presi, ma sapendo che Ronconi sarebbe tornato in Accademia, ci siamo dati malati.

MAURO AVOGADRO Non ci hanno mai più chiamati.

REMO GIRONE Veramente io ho detto che mi stavano chiamando per il militare. Poi abbiamo fatto *Una partita a scacchi*. In realtà io sono molto conosciuto per quello che ho fatto in televisione, ma il mio debutto televisivo è stato con *Bettina*, la versione per la televisione della *Buona moglie* di Goldoni con la regia di Luca.

LUCA RONCONI Due parole a proposito della mia esperienza d'insegnante. Renzo Tian diceva di avermi sentito insistere venti minuti su una battuta durante le prove. Questo mi è capitato allora e continua a capitarmi. I giovani, allievi o attori, che lavorano con me sanno che un mio presupposto è che non c'è una legittimità naturale del parlare o dell'agire in palcoscenico. Non è perché una battuta è stata scritta, che è legittimo ripeterla. Ogni battuta e ogni gesto devono in qualche modo essere rilegittimati. Questa necessità di rilegittimare parola, gesto e azione è alla base del nostro lavoro. Dico 'del nostro lavoro' perché quando s'insegna s'impara moltissimo. E io ho imparato molto dal rapporto con i giovani attori.

FRANCO QUADRI In Accademia c'era anche Paolo Terni, testimone e compagno di quest'avventura.

PAOLO TERNI Luca è riapparso in Accademia in un secondo momento quando stavo lavorando lì da poco con Aldo Trionfo. La sua disponibilità a entrare in Accademia è stata entusiasmante. Ricordo che quando vi entrammo io e Trionfo rimanemmo sorpresi, quasi sgomenti di fronte alle infinite aree di totale ignoranza che circolavano nelle giovani generazioni di allora, ma anche in alcuni nostri colleghi. La prima cosa che ho fatto è stato partecipare alla giuria dell'esame di diploma di regia

di un allievo che aveva portato il *Woyzeck* di Büchner. Con molta solennità, Ruggero Jacobbi che era ancora il direttore, mi dette la parola. Io ero terrorizzato e, cercando di mettere l'allievo a suo agio, gli chiesi di parlare del *Wozzeck* di Berg. Pensavo fosse evidente che dal *Wozzeck* si potessero trarre indicazioni utili per una messinscena, invece ci fu un silenzio attonito e un mio collega mi diede una gomitata bisbigliando: "Ma non sanno niente, non chiedere queste cose". Da questo episodio scoprimmo l'assoluta irrilevanza dell'ascolto come funzione strutturale del testo, nessuno si poneva il problema del significato del suono al di là del senso sintattico e grammaticale delle parole. Circolavano anche fantasmi terrificanti legati all'innovazione variamente rubricata intorno agli anni '60-'70. Sostanzialmente dominava una specie di grande nostalgia per un mondo assente: da una parte la Commedia dell'Arte, dall'altra l'immedesimazione stanislavskiana. Tutto ciò in un'area di cultura media dove la lettura era un fenomeno attivato da epigoni di rarissima frequentazione con il libro stesso.

Quando Luca rientrò in Accademia — eravamo nell'83 — fu chiaro che finalmente qualcuno pensava seriamente a un dato che sfuggiva alla maggior parte degli intellettuali di allora: che il teatro non era un'appendice stampata in forma di dialogo della letteratura, ma un progetto messo in una terza o quarta dimensione di quel misterioso fantasma che è la lingua parlata. Tutto il gioco di relazioni tra lingua scritta e lingua parlata è uno dei campi in cui ho trovato la continua sollecitazione di Luca Ronconi assolutamente preziosa. L'artificio di questa lingua complessa, mai pienamente rispondente all'urgenza significativa, era un fatto vissuto sulla propria pelle. Anche Trionfo condivideva questa strana esperienza di essere una sorta di sradicato rispetto al parlato italiano. Luca aveva una capacità strepitosa di rubricare i parlati, di dar loro un senso di identità; riusciva a rivelare quanto di armonico, di risonante, c'era in qualsiasi intonazione creando una galleria di personaggi titolari di quelle intonazioni. In particolare ci divertivamo a imitare varie categorie di persone della Roma degli anni '50.

Ma, al di là di questo, con Luca si è ricomposto un quadro teorico e pratico relativo al significato dell'agire teatrale che rimane tutt'oggi assolutamente fondamentale per l'Accademia. La prima sollecitazione, legata alla dimostrazione dell'esistenza di un doppio criterio d'interpretazione del testo attraverso ciò che è scritto e ciò che è parlato, ha portato immediatamente a un lavoro di approfondimento del significato sonoro della lingua e di riflessione sul suono e sulla musica. Prima ancora di rientrare in Accademia, Luca aveva messo in scena *Il sogno* di Strindberg nel teatrino di via Vittoria riuscendo a mobilitare i ragazzi, a fargli ritrovare il significato di quello che stavano facendo. Con Luca gli allievi capiscono che non sono tenuti ad abitare fantasmi più o meno soggettivi

legati alla loro identità privata, ma a individuare organismi strutturalmente pertinenti alla realizzazione di un testo: questo infonde sicurezza e alimenta la capacità di crescita. Sul piano strettamente musicale, il più carente di tutti, si è rivelato estremamente importante il lavoro fatto con Ronconi e con Marisa Fabbri sull'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi, utilizzato come testo da recitare. Questo ci ha portato a un seminario d'approfondimento sul "recitar cantando", seminario che è diventato un'acquisizione permanente del metodo di formazione dell'attore in Accademia. L'attenzione al suono della parola, al valore dell'intonazione, alla musicalità del testo, al rapporto tra intonazione e armonia, tutto questo è un dato oggettivo della pertinenza musicale dell'insegnamento di Luca.

L'intervento di Luca — quelle due o tre settimane di lavoro che svolge ogni anno con gruppi selezionati di attori — ha un valore assolutamente risolutivo, rimette in chiaro tutto quello che è stato fatto, lo ricomponе, dà senso alla formazione e crea veramente i presupposti per un attore intelligente. L'importante, in fondo, è sapere che cosa si sta facendo e perché. Tutto sommato, è tutto qui. Senza entrare nel merito del metodo in senso tecnico, quello che mi ha più impressionato è questo immediato recupero di senso. L'attore sente perché è lì e perché dice quello che dice. Il ruolo di Luca è maieutico e profondamente culturale in senso ideologico. Grazie al suo lavoro in Accademia siamo riusciti a capire che cosa significhi fare teatro e quanto siano persistenti, odiose e incurabili certe distorsioni presenti nel mondo culturale italiano a proposito del fare teatro. Il teatro, per molti, è ancora qualcosa che non ha nulla a che vedere con l'identità oggettiva di questo linguaggio. Luca ha sostenuto, difeso e ampliato il concetto di teatro e consentito ai giovani di schierarsi. Non a caso, subito dopo il suo reingresso in Accademia, abbiamo avuto una serie di nuove leve: da Massimo Popolizio, che si è diplomato nell'84 insieme a Luca Zingaretti con *Santa Giovanna* di George Bernard Shaw, fino a Galatea Ranzi e via dicendo. Non starò a fare l'elenco dei nomi, sono tutti ben presenti ai frequentatori di teatro. Credo che se non fosse stato per l'intervento di Luca in Accademia, l'esperienza d'insegnamento che avevo cominciato sarebbe cessata immediatamente. Invece, con la sua grande carica ci ha aiutati a ridefinire il senso del nostro lavoro. È questa, forse, la cosa più preziosa che Luca Ronconi ci ha dato.

L'*Oresteia*, l'ora zero del linguaggio
(Luca Ronconi, Marisa Fabbri, Mariangela Melato, Judith Holzmeister)

FRANCO QUADRI Prima della generazione di Popolizio altre due generazioni di allievi dell'Accademia si erano affacciate al teatro attraverso Luca. La prima — quella di Giancarlo Prati — compare già nell'*Orlando*, la seconda è appunto quella di Avogadro, Girone e Gabriella Zamparini, che dalla *Centauro* sono passati direttamente nel coro dell'*Oresteia*. Quest'ultimo è uno spettacolo che apre un discorso importante. In quel momento non è solo Ronconi a misurarsi con il teatro greco per confrontarsi con il senso del teatro, con il teatro delle origini, con la necessità di questo tipo di espressione; c'è un'intera generazione registica che segue lo stesso percorso: Peter Stein vara l'*Antikenprojekt* a Berlino in coppia con Klaus Michael Grüber che dirige *Le Baccanti*, Peter Brook a Shiraz riparte per uno spettacolo sperimentale da Eschilo e Andreij Serban realizza la sua trilogia greco-latina. Insomma è un dilagare di proposte sulla grecità di carattere radicale, sofferto e rigenerante, proposte in cui il lavoro sull'attore e sullo spazio sono importantissimi. L'approccio di Ronconi all'*Oresteia* è di tipo antropologico. Le tre parti della trilogia vengono nettamente separate. *Agamennone* — caratterizzato da tempi fortemente dilatati — si situa in una sorta di momento mitologico corrispondente al passaggio di poteri dall'uomo alla donna; *Le Coefore* propongono, invece, un confronto borghese ambientato in un'epoca più vicina alla nostra; *Le Eumenidi* appaiono, infine, in chiave quasi futuribile con un sospetto di finale socialdemocratico. Comunque non c'è alcun tentativo di attualizzazione nella lettura di Ronconi. La chiave dello spettacolo è il coro, suddiviso in rappresentanti di diverse epoche che si confrontano tra loro e che si misurano con una tradizione perduta che cercano di recuperare. Tutto questo avviene in uno spazio che conteneva sia la scena che il pubblico. La scena era mobile e disposta su più piani, sia verticalmente — c'erano due ascensori e un grande piano-altalena su cui all'inizio la scolta spiava l'accendersi dei fuochi che annunciavano la caduta di Troia — sia orizzontalmente, non solo per l'altalenare del piano già citato ma anche per la presen-

za di due porte laterali dietro le quali si apriva il teatro di Atene e delle Eumenidi. In questo contesto la recitazione assumeva un peso enorme a cominciare dal coro, diviso in gruppi disposti su due piani. Ogni gruppo svolgeva azioni diverse che il pubblico non poteva seguire tutte contemporaneamente. Questo è il principio — già applicato nell'*Orlando* e in *XX* — per cui uno spettacolo non deve arrivare allo spettatore necessariamente nella sua totalità. Il coro partiva da un'azione ritmata per sviluppare visioni molto figurative (specialmente i primi due cori dell'*Agamennone*), dando anche luogo alla nascita di alcuni personaggi, e conquistava il suo linguaggio così come nel suo balbettio cercava una tradizione. Dall'altra parte della scena sbucava in alto, affacciato su una scala, il grande personaggio di Clitemnestra. La sua apparizione era annunciata da una cascata di terra: una visione emozionalmente fortissima che esprimeva perfettamente quello a cui il testo voleva risalire. Con Clitemnestra — interpretata da Marisa Fabbri — nasceva un nuovo linguaggio, un linguaggio che era continua interrogazione rispetto a quello che il personaggio diceva, un inesausto confrontarsi con la parola — balbettata, tentata, provata — che, a poco a poco, riusciva a comporsi in un discorso fino al manifestarsi musicale della Cassandra di Mariangela Melato. L'*Oresteia*, oltre a essere stato un punto di partenza e di rigenerazione (e, secondo me, anche la base del Laboratorio di Prato) ha anche causato a Ronconi, date le continue proibizioni in cui incorreva in Italia, un esilio provvisorio. Per tre anni Luca se n'è poi rimasto a Vienna dove ha allestito un'altra *Oresteia* sul palcoscenico del Burgtheater con le scene di Luciano Damiani e ha diretto *Le Baccanti* — che avrebbe affrontato ancora al Laboratorio di Prato in forma assolutamente diversa — come un viaggio di Penteo, re del teatro, attraverso i secoli. Sempre a Vienna ha allestito *Gli uccelli* di Aristofane che avrebbe poi ripreso parzialmente in *Utopia*, spettacolo basato su sette pièce di Aristofane. Più tardi avrebbe allestito *Pluto* a Epidauro e infine *Medea*, prima a Zurigo e poi in Italia in modi abbastanza diversi. Questo per sottolineare l'importanza del nucleo greco nel suo lavoro.

LUCA RONCONI — Mi è successo pochissime volte di tornare su testi che avevo già messo in scena. Mi è successo solo in quel periodo e solo con i testi greci. Molto spesso la scelta di tornare su un testo nasce dall'insoddisfazione per i risultati ottenuti. Non si tratta del fatto che uno spettacolo sia venuto bene o male quanto della necessità di dire qualcos'altro su quell'argomento. Per esempio, *Le Baccanti* che abbiamo fatto al Laboratorio di Prato nascevano dall'insoddisfazione per *Le Baccanti* di Vienna: si è cercato di andare più a fondo in quel mistero insondabile che è il nucleo centrale del testo di Euripide. L'*Oresteia* che abbiamo fatto in Italia, non so per gli attori, ma per me è stata un'esperienza tremenda, quasi distruttiva. Quel cercare di andare così a fondo in cose che

non conosciamo più, quasi toccare con mano la difficoltà, l'impossibilità o l'illegittimità di fare teatro nel momento in cui ci si confronta con quel tipo di testi, non poteva non lasciarmi con la necessità di provare a ricompattare quei materiali. A Vienna ho cercato di recuperare e di sanare quella ferita e quella frantumazione che lo spettacolo italiano, sicuramente molto più ricco ed emozionante, aveva prodotto.

FRANCO QUADRI Vorremmo sentire Clitemnestra.

MARISA FABBRI Ho scritto un elenco dei titoli degli spettacoli a cui ho avuto la fortuna di partecipare come funzione, personaggio-funzione, con la regia di Luca Ronconi. Nei *Lunatici* facevo il re Vermadero, nell'*Oresteia* Clitemnestra, nelle *Baccanti* Penteo, Dioniso, Tiresia, Cadmo, il coro tebano e quello asiatico, nell'*Uccellino azzurro* La Luce e La Notte, nel *John Gabriel Borkmann* per la televisione Ella, negli *Spettri* la signora Alving, in *Ignorabimus* Ludwig Adrian Brodersen, ottantenne ammalato di cancro, nei *Dialoghi delle carmelitane* la priora, nelle *Tre sorelle* Olga, nell'*Uomo difficile* la sorella del protagonista, negli *Ultimi giorni dell'umanità* una reazionaria pazzesca, in *Affabulazione* un Tiresia visto da Pasolini, in *Sturm und Drang* una signora trapiantata dall'Europa nella Nuova America, nel *Lutto si addice ad Elettra* la memoria di Oreste... Si potrebbe dire che sono un contenitore-attrice, pieno di contenuti ronconiani. Per la verità, un contenitore con un terzo strehleriano-brechtiano e due terzi ronconiani, anzi: due ottavi strehleriani e sei ottavi ronconiani. È la mia fortuna, il mio privilegio. Per me hanno anche coniato l'aggettivo "ronconiana". Pensavano di farmi un dispetto, in realtà mi hanno fatto un piacere enorme: almeno così è stato evidente che avevo capito qualcosa di qualcuno che per me è l'ideale del teatro contemporaneo. Io non sono un'attrice che ama il suo mestiere per esibirsi, ma che l'adopera come un percorso di conoscenza. Per me Luca è stato questo. Mi sono sempre fidata di lui, fin da quando mi ha proposto di fare la parte del re nei *Lunatici*, forse perché, da buona fiorentina — noi fiorentini abbiamo certamente una cattiveria molto acuta, ma anche un'attenzione altrettanto acuta, un buon udito e un buon occhio — ho capito che Luca incarnava il senso del teatro contemporaneo, della necessità di fare teatro per la generazione che aveva vent'anni a metà degli anni '50.

Continuavamo a trovarci davanti moduli recitativi e di rappresentazione che appartenevano al passato anche se il mondo era cambiato. Mi tornava sempre in mente una frase che avevo letto da adolescente quando andavo al liceo. Friedrich Dürrenmatt chiese a Brecht, che dopo il ritorno dall'esilio americano fondava a Berlino est il suo Berliner Ensemble, se credeva che il teatro fosse ancora necessario dopo la seconda guerra mondiale. Brecht rispose: "Sì, a patto che si mostri che il mondo può cambiare". Si trattava di uno slogan. Anche ai tempi

dell'*Oresteia* c'erano dei grandi slogan sulla partecipazione attiva del pubblico, ma ci si fermava lì. Luca è riuscito a concretizzare questa necessità storica, culturale, filosofica. Quello che lo rende diverso da tutti gli altri — almeno da quelli che conosco, che ho visto e con i quali ho recitato — è la sua capacità di penetrare profondamente in una scrittura drammaturgica e di metterla in relazione con tutte le discipline del sapere umano. Inoltre ha un gran rispetto sia per l'autore che per il pubblico. Così mi sono trovata coinvolta in spettacoli che contemplavano non più una rappresentazione ma un evento che conglobava lo spazio dell'azione allo spazio dell'ascolto. Già col re dei *Lunatici*, poi con la Clitemnestra dell'*Oresteia* e infine nelle *Baccanti* avevo cominciato a essere un riflettente dell'autore — e in questo caso per autore intendo lo scrittore e il regista — e un riflettente anche del ricevente — ovvero il tempo in cui vivo — con tutte le distanze e le vicinanze del caso rispetto a quello che stavo leggendo: forse è qualcosa che non si capirà mai, qualcosa che deve ancora essere capito. Questa oggettivazione diventava poi soggettivazione nella misura in cui interveniva l'attore. Una volta, durante il Laboratorio di Prato, Luca ci ha detto: "Voi siete diventati attori, scritture viventi". Io mi sono molto inorgoglita a sentirmi dire che ero scrittura vivente. Credo che il centro del lavoro di Ronconi vada proprio al cuore del teatro come alta disciplina di comunicazione, di collaborazione, di comprensione, di analisi. Ho toccato cime altissime di gioia e cime abissali di disperazione. Quando mi diceva: "Va bene" andavo al cinema felice. Quando mi diceva: "È inerte, rovinoso", andava molto meno bene. Ma questo mi ha aiutato a sentire che non faccio un mestiere imbecille, ma un mestiere necessario, che contribuisce ad affilare gli strumenti intellettivi, quelli tecnici e di coscienza.

Sono una creatura del dopoguerra e come tale guardavo al Piccolo Teatro di Milano, dovevo consumare questo rapporto teorico prima con Giorgio Strehler. Quando Strehler mi chiamò avevo già lavorato con Luca nei *Lunatici*; poi sono tornata col permesso di Strehler a fare *Riccardo III* con Vittorio Gassman e la regia di Ronconi. Dopo ho continuato, come avevo promesso, a lavorare con Strehler fino a *I giganti della montagna*. Poi Luca mi ha proposto di fare l'*Oresteia*. Intanto aveva fatto l'*Orlando furioso* con Mariangela, la Nogara e tutti gli altri. Mi dispiacque molto di non esserci (poi lui gentilmente mi fece doppiare la vecchina dell'acqua nell'edizione cinematografica). Comunque, quando mi propose l'*Oresteia* mi chiesi immediatamente perché uno che aveva rotto tutti gli argini del teatro che ci portavamo dietro da altri secoli, soprattutto dall'Ottocento e dal primo Novecento, si rivolgesse alla tragedia greca. Il mio lavoro con Ronconi è costellato di domande alle quali, piano piano, sono riuscita a rispondere almeno in parte. Alla prima prova, in un cinema alla periferia di Roma, si presentò con i tre copioni

dell'*Oresteia*: quello dell'*Agamennone* era alto qualcosa come diciotto centimetri, quello dello *Coefore* dodici e quello delle *Eumenidi* solo sette. Sulla prima pagina c'era scritto: "SCOLTA Attendo dagli dèi la liberazione da questo fardello". Poi tutta una pagina bianca. Quando arrivo alla prima battuta di Clitemnestra trovo una pagina in cui è scritto "Messaggera felice, come dice il proverbio, l'aurora spunta". Basta, non c'era altro. Allora mi resi conto che in ogni pagina c'erano poche righe e cominciai a chiedermi perché avesse diviso il testo in quel modo. Mi detti tante risposte, forse nessuna era giusta. Alla fine me ne venne in mente una da attrice: mi pongo davanti a ciascuna di queste pagine — pensai — come se queste parole fossero la prima e l'ultima cosa che devo dire. Così cominciai — con la tecnica di cui disponevo — a recitare ogni frase come se fosse un assoluto, poi le feci sentire a Luca e lui mi disse: "Va bene, ora ricucile". Questo fu molto difficile. Comunque si cominciava a capire che qualcosa era cambiato totalmente. Ancora non capivamo bene, forse non l'abbiamo ancora capito. Il fatto è che Luca è in continuo movimento. Ha ragione quando dice che procede per scarti. Tutto ciò che non ha ancora un centro preciso viene rimesso in discussione attraverso un altro autore.

FRANCO QUADRI La parola a Cassandra.

MARIANGELA MELATO Quello che mi ricordo meglio del lavoro sull'*Oresteia* è la fatica di trovare quello che Luca aveva espresso così bene. Prima Marisa ha detto che la nostra recitazione era costellata di punti interrogativi: per quanto mi riguarda questo è particolarmente vero. Luca voleva una Cassandra che — a differenza delle altre Cassandre, che in genere entrano in scena e predicono il futuro perché quello è il loro mestiere — presagisse il futuro in maniera inconsapevole, senza essere sicura che quello che vedeva sarebbe realmente accaduto. È stato un inferno. In realtà, poi, la costruzione dei personaggi viene schematizzata, fissata come una partitura musicale. Luca procede spesso in questo modo. Se ci mettessimo a cantare potremmo contare su un repertorio di battute impostate come canzoni: qui la nota su, qui la nota giù, i ritmi, i tempi, ecc. Una volta siamo stati sorpresi a fare una cosa del genere dal direttore di un teatro nella platea vuota: sembravamo due pazzi. Quello che si arriva a costruire insieme è una gabbia meravigliosa che dà una sicurezza strepitosa. Un'altra cosa che io ho provato solo con lui è che quando Luca dice: "Va bene" è fatta. Non c'è pubblico, non c'è applauso, non c'è critica che tenga di fronte alla soddisfazione di piacere a lui. Tornando all'*Oresteia*, ricordo soprattutto la fatica di capire il senso di quello che dicevamo, ma anche delle emozioni indimenticabili: la mia entrata non era male, apparivo da una botola, ma l'ingresso di Clitemnestra, con la terra che cadeva lungo la scala, è una delle immagini più belle che io abbia mai visto in teatro. Facendo Cassandra ho capito

molte cose di cui non parlerò perché voglio mantenere i miei segreti, ma anche perché non è così semplice spiegare che cosa fa Ronconi. Non so se si tratta di un metodo, di una tecnica: è in gioco una complessità di cose. Forse ciascuno di noi che facciamo questo mestiere di travaso, di rapporto, di riporto e di spiegazione tra l'autore e il regista recepisce gli aspetti che più gli sono congeniali o che gli vengono meglio, ma c'è sempre una parte ancora da scoprire quando si lavora con Luca. Lavorando su Cassandra ho capito che con certe note si può aggiungere disperazione a quello che tu senti, che un fatto vocale può raggiungere l'emozione tanto quanto un pianto diretto. Da Luca ho imparato a esprimere l'assoluto, la grandezza delle cose in un fiato piccolo, ho imparato e continuo a imparare solo da lui. Poi, certe cose rimangono misteriose. Per esempio, quando invocavo Apollo usavo una nota altissima, che adesso non riuscirei più a fare. Perché?

LUCA RONCONI Perché era l'ultima a cui vocalmente si poteva arrivare, non c'è nessun altro motivo.

MARIANGELA MELATO Era meraviglioso. Non sapevo perché lo facevo, ma capivo che era necessario. Mi sono sgarrata la voce tutte le sere: era un attacco talmente alto, inconsulto e faticoso; era una nota che suscitava, in me per prima, un dolore acuto, lucidissimo, del quale ero perfettamente consapevole. Cassandra era in bilico tra due mondi spaccati (tra l'altro avevo anche la preoccupazione di non traballare quando uscivo dalla botola). E tutto questo come si spiega? Con la magia, con il fascino, con il fatto che anche se non capisci, senti che c'è qualcosa di misterioso al quale ti vuoi donare, che vuoi sposare in pieno. Lavorare con Luca non è facile, ma è meraviglioso. È uno dei pochi che mi hanno fatto piangere, insieme a qualche fidanzato.

LUCA RONCONI A proposito dell'*Oresteia* e delle *Baccanti*, ci sono qui le due attrici che hanno interpretato sia Clitemnestra che Agave in Italia e al Burgtheater di Vienna.

FRANCO QUADRI Come Marisa Fabbri in Italia, Judith Holzmeister è stata Agave e Clitemnestra al Burgtheater di Vienna. Adesso sentiremo dalla sua voce il racconto di queste sue interpretazioni e del suo rapporto con Luca.

JUDITH HOLZMEISTER Sono arrivata qui direttamente da Micene, ed è impossibile trovarsi a Micene e non pensare all'*Oresteia*. Ed è altrettanto impossibile pensare all'*Oresteia* senza riferirsi a Luca Ronconi. La fantasia, la profonda conoscenza del testo e un'immane sensibilità musicale hanno trasformato ciò che comunemente si chiama lavoro in un piacere illuminante. Penso ora a una delle prove, in cui indossavo uno splendido costume di Damiani, impreziosito da un colletto in rame, grandioso, anche se un po' scomodo. Ricordo quando stavo su un podio mobile dietro la scena, che poi veniva spostato in avanti. Il podio,

alto tre metri, terminava con una scalinata. Mentre veniva spinto avrei dovuto pronunciare una lunga battuta di Clitemnestra, il 'cammino di fuoco', con sedici nomi greci, senza gettare nemmeno un'occhiata agli scalini. A quel punto della preparazione non dovevo ancora pronunciare la battuta e tenevo sempre con me una traduzione scolastica che mi ero procurata; stavo ferma, in piedi, un po' barcollavo per le vertigini, ma non facevo alcun movimento con la testa, e avevo addosso quel colletto. Ero molto agitata. Da sotto, un tecnico di scena con dei grandi occhi neri mi guarda e dice: "Non avrebbe preferito fare un pesce?". Ho risposto: "No, sono un'attrice, farò — spero — Clitemnestra e lavoro con Luca Ronconi: non voglio essere un pesce". Mi è rimasto in mente così: "Non voglio essere un pesce, voglio essere Judith che, insieme a Ronconi, fa un viaggio a ritroso nell'antichità più profonda". Quando si alleva un bambino si possono fare due errori, dare troppa o troppo poca libertà. Lo stesso può accadere a un attore, e Luca Ronconi lo sa bene. Lui lascia sempre libertà all'attore, anche nel pronunciare le battute, ma lo tiene sempre stretto, con delicatezza, ma stretto. È così che possiamo scendere nei più profondi sotterranei delle nostre sensazioni, e lasciarci trasportare fin dentro l'inferno, perché sappiamo che Luca Ronconi ci riporterà su. È così che riusciamo a capire la morte e la vita.

Scenografie visionarie e virtuali
(Luciano Damiani, Luca Ronconi)

FRANCO QUADRI Il racconto di torture di Judith Holzmeister mi ha fatto pensare a certe messinscene beckettiane con attori inchiodati con la bocca tenuta ferma: è un tipo di legame a cui non avevo mai pensato. Rimaniamo comunque a Vienna. Luciano Damiani — già ricordato per questa scena e per le sue macchine di tortura — lavorava per la prima volta con Luca proprio in occasione dell'*Oresteia* del Burgtheater. Da lì nasceva un fruttuosa collaborazione destinata a svilupparsi in *Utopia* e in importanti allestimenti scaligeri.

LUCIANO DAMIANI Uno scenografo, per poter progettare la parte visiva e architettonica di uno spettacolo, è costretto a studiare il testo per arrivare a un'idea di sintesi di quello che intende fare: pescando nel suo patrimonio artistico e culturale cerca i dati necessari a fissare sulla carta un'immagine che possa contenere le esigenze drammaturgiche di un testo teatrale; e dev'essere un'immagine inedita ma rintracciabile nella sua storia. Prima Marisa Fabbri ha parlato del suo lavoro con Luca Ronconi e con Giorgio Strehler. Io credo d'essere il solo scenografo in Italia che ha avuto l'opportunità di lavorare sia con Strehler che con Ronconi.

Il metodo di Strehler era quello dell'analisi logica del testo e presupponeva una realizzazione molto simile a quella di un pittore figurativo. Non dava altre indicazioni se non logiche. Leggeva il testo, a volte lo commentava, a volte leggeva solo le didascalie. M'invitava a non seguire le didascalie, suggeriva immagini letterarie, poetiche, come: "Questo testo sa di mani di lavandaie intrise di varechina". Immagini magari stimolanti, ma che non contenevano alcuna indicazione specifica per la scenografia. Quella la dovevo proporre io cercando di conciliare le esigenze del testo, la mia storia e anche l'immagine poetica suggerita da Giorgio. Alla proposta facevano seguito un'attenta analisi critica, l'appropriazione e la volontà di realizzare la scena secondo il mio progetto, di cui veniva pretesa una perfetta esecuzione.

Il metodo di Luca era completamente diverso. La capacità di sintesi di Luca mi permetteva con una sola battuta di visualizzare la scena, mi

faceva risparmiare un lavoro incredibile, cosa che non avveniva nel caso di Strehler. Per il *Macbeth*, in una seduta che non è durata più di dieci minuti, Luca mi disse: "C'è un muro che divide il reale dal fantastico e un tavolo perfora questo muro e passa dal reale al fantastico". La scenografia era fatta: era quel muro con il tavolo che passava da una parte all'altra. Io non dovevo far altro che realizzare il muro e il tavolo. Nel *Don Carlos* successe una cosa ancora più semplice. In quel caso Luca mi disse soltanto: "Il *Don Carlos* è una processione". Non era necessario dire altro: fu una processione. Comunque nacque molto facilmente. Per me era una gioia lavorare così: risparmiavo un sacco di tempo e di fatica. Naturalmente c'era un rischio da correre quando proponevi qualcosa, ma ho lavorato bene e mi sono sfogato a lavorare con le mani. Chiaramente non poteva durare. Luca era alla ricerca di una sua strada, l'ha trovata e ha anche rifatto gli spettacoli nei quali avevamo lavorato insieme. Per esempio ha rifatto l'*Oresteia* che avevamo realizzato a Vienna.

LUCA RONCONI No, l'*Oresteia* l'avevo fatta prima.

LUCIANO DAMIANI Prima?

LUCA RONCONI Certo, l'*Oresteia* di Vienna ha seguito quella italiana.

LUCIANO DAMIANI Allora mi sono sbagliato, sto riscrivendo la storia a modo mio.

LUCA RONCONI Luciano, l'abbiamo fatta dopo.

LUCIANO DAMIANI Non ricordo né l'una né l'altra.

LUCA RONCONI Diciamo una parola su uno spettacolo che non siamo riusciti a realizzare. Ti ricordi che volevamo fare *La vita è sogno* di Calderón de la Barca?

LUCIANO DAMIANI Sono parecchi gli spettacoli che non abbiamo realizzato, sicuramente i più belli.

LUCA RONCONI Sarebbe stato davvero bello. *La vita è sogno* riguarda anche il Laboratorio di Prato. Ha la fama di un testo che porta male, infatti non siamo mai riusciti a farlo da nessuna parte. Ti ricordi che volevamo farlo all'aperto, volevamo costruire un teatro in mezzo alla campagna. Ti ricordi? Volevamo farlo a giugno in un campo di grano.

LUCIANO DAMIANI Certo, è un bellissimo ricordo. Naturalmente avremmo mandato in rovina tre teatri stabili. Comunque era molto bello. L'avremmo fatto in mezzo al grano, che in quel periodo non c'è e quindi avremmo dovuto realizzarlo noi. E in mezzo al campo di grano c'erano dei binari...

LUCA RONCONI Binari che avrebbero dovuto essere interrati in autunno prima della semina.

LUCIANO DAMIANI Avevamo anche pensato di costruire un vero e proprio teatro semicircolare a piani sovrapposti, una cosa enorme che è rimasta sulla carta. Se vuoi farlo, è lì. Comunque, tornando alla mia

storia, la vicenda legata al Piccolo Teatro mi ha permesso di dare sfogo alla mia creatività, anche se in parte sconosciuta. Il metodo di Luca, invece, era riposante e mi permetteva di dare sfogo alla mia capacità di lavorare con le mani. Più che un metodo, credo che siano la sua forza creativa e il suo talento a renderlo altruista e riconoscente.

Il Laboratorio di Prato: la scintilla del metodo?

(Gae Aulenti, Luca Ronconi, Marisa Fabbri, Mauro Avogadro, Miriam Acevedo)

FRANCO QUADRI Visto che abbiamo parlato della *Vita è sogno*, affrontiamo il capitolo del Laboratorio di Prato, che è nato proprio intorno a questo testo ma in cui sono state messe in scena solo altre opere collegate al capolavoro di Calderón. Il Laboratorio di Prato, che ha fatto seguito al debutto di Ronconi come pubblico organizzatore alla Biennale di Venezia, ha impiegato una serie cospicua di forze in un progetto pilotato da Luca e da Gae Aulenti.

GAE AULENTI Odiavamo la parola 'laboratorio': abbiamo insistito per cambiarla ma le istituzioni in quel periodo amavano molto questo termine. Credo che quell'esperienza si possa raccontare in due modi: uno paradossale e l'altro che riguarda l'opera d'arte. Di paradossale c'era il servizio che il Laboratorio doveva fare alle istituzioni che lo finanziavano rispetto al territorio (parola dannata che non aveva niente di concreto né di concettuale e che, invece, possedeva delle ragioni sociologiche che impedivano assolutamente ogni possibilità d'espressione all'interno del lavoro che dovevamo fare). Le istituzioni credevano che si dovesse preparare il pubblico a una partecipazione teatrale per uno spettacolo da inventare. Devo dire che Luca è sempre stato un po' tangente a questa cosa. Formammo dei gruppi di attori per analizzare i versi della *Vita è sogno*. Avevamo chiamato Umberto Eco che aveva dato un'indicazione per lo spettacolo finale, che doveva chiamarsi *Il segno della croce*. C'era Luigi Nono che preparava il suo *Prometeo* su testo di Cacciari, poi completato per altre strade con la direzione di Abbado. C'era Dacia Maraini che interveniva sul linguaggio. Tutto questo costituiva, appunto, quello che ho chiamato il paradosso del Laboratorio.

Prato era invasa da giovani attori, ma anche da giovani studenti della Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze con sottobraccio libri di Foucault e di Barthes. La pretesa delle istituzioni era che noi insegnassimo non solo teatro ma anche quale avrebbe dovuto essere la partecipazione del pubblico allo spettacolo finale. Era esilarante perché si vedevano dei giovani architetti presentare la mano e, con una voce

che imitava la meravigliosa Miriam Acevedo, dire: “La mia mano”. Così si cominciava ad analizzare il sistema dello scheletro, il sistema linfatico, il sangue, ecc., per poi ricomporre l’oggetto. Uno degli esempi più facili era quello dell’arancia: scomponiamo un’arancia — tutti gli spicchi — e poi la ricomponiamo. Un giorno si stava citando il Cipolla quando entrò l’assessore alla cultura di Prato, una signora simpaticissima e intelligente che immaginò — come scoprimmo dopo — che avessimo fatto un grosso passo avanti, che fossimo arrivati, da un organismo semplice come l’arancia, a decostruire un sistema più complesso come la cipolla. Invece Cipolla era un geografo di Yale che aveva tradotto un libro che parlava del sistema del territorio di Prato attraverso alcuni testi di viaggiatori del Seicento illustrando il sistema delle acque e quello delle pievi. Questo risultò assolutamente insostenibile: la direzione decise di eliminare il Gruppo Spazio (altra parola odiosa). Ci fu un’assemblea in cui scoppiò la ribellione: il Gruppo Spazio voleva continuare a lavorare al Laboratorio. L’entusiasmo generale si trasmetteva attraverso queste discipline diverse e incantava le persone. In maniera perversa ma determinata, al Gruppo Spazio fu affidato il compito di scrivere tutto il testo del *Calderon* di Pasolini sulla scenografia che si stava preparando per il Teatro Metastasio. C’erano tre muri di cemento sui quali erano riprodotte le linee essenziali delle *Meninas* di Velázquez (il quadro analizzato da Foucault in cui il pittore sta contemporaneamente dentro e fuori dall’opera). Per punizione, al Gruppo Spazio fu affidato il compito di scrivere a mano su questo cemento tutto il testo del *Calderon*. Qui finisce la parte paradossale.

Per la parte che, invece, riguarda il teatro prenderò come esempio *La torre* di Hofmannsthal, momento di grande teatro (che era poi quello che dovevamo fare). Non per dire che Ronconi è il regista dello spazio ma, secondo me, Luca è uno dei più grandi critici d’architettura contemporanea. Dico questo sulla base di ragioni precise e non per motivi di carattere affettivo. Per *La torre* si decise di ricostruire dentro il Fabbricone una sala della reggia di Würzburg, architettura precedente al secolo in cui è stato scritto il testo. Il pubblico vedeva la costruzione di questa grande sala (quaranta metri per venti) rendendosi conto immediatamente di trovarsi di fronte a un falso. Le forme della scenografia non esistono se non c’è un’azione teatrale che le fa vivere, che le rende funzionali a qualcosa. Vedere delle scenografie quando non c’è un’azione teatrale è molto deludente, anzi irritante. Man mano che procedevano le prove con gli attori si cominciava a leggere che cos’era questa sala nella sua realtà concreta. Per esempio — cito solo alcuni momenti fondamentali per capire come Luca sia davvero un critico d’architettura — Sigismondo entrava nella sala, in cui il pubblico era disposto lungo il perimetro, attraverso la diagonale per poi fermarsi nel centro: ecco

una lettura del perimetro, delle diagonali e del centro della sala. Seconda scena: il pubblico viene messo al centro, la scena viene preparata a due metri e mezzo d'altezza costringendo gli spettatori a guardare in alto. Ecco la lettura dell'altezza della perpendicolare della sala. Si cambia: una vera rete attraversa la sala sottolineando la finzione della scenografia in quanto tutto si concentra al di qua e al di là di questa rete reale. Scena della reggia: uno specchio riflette il soffitto affrescato. Ecco che la lettura scopre il baricentro geometrico dello spazio. Ancora: le passerelle che attraversano la sala con un sistema principale e un sistema secondario che definiscono porte, finestre e aperture e quindi il rapporto tra dentro e fuori. E poi il pubblico che nella scena finale si trova stretto tra due muri che finalmente si distruggono e si ha di nuovo il ritorno della scena finta rispetto al vero dello spettacolo. Questa capacità di lettura dello spazio — o meglio, del luogo in cui avviene l'azione — è una caratteristica di Luca. Per questo tipo di lavoro la parola 'messinscena' mi sembra molto più appropriata rispetto a 'regia'.

LUCA RONCONI A proposito del Laboratorio di Prato vorrei dire che è stata, per tutti noi che vi abbiamo partecipato, un'esperienza fondamentale nella nostra attività artistica. In rapporto allo spazio per esempio, per me è stato importante conquistare la consapevolezza di qualcosa che forse era già presente sia in relazione all'aspetto spaziale che al discorso sul testo. A Prato mi sono convinto che ogni testo teatrale — al di là della struttura drammaturgica convenzionale, legata alle condizioni di rappresentazione dell'epoca in cui è stato scritto — possiede un suo unico spazio ideale. Il fatto che *Otello* e *Amleto* siano due drammi elisabettiani ci spinge a pensare che richiedano lo stesso spazio di rappresentazione, mentre si può arrivare a pensare che la loro pianta, la loro mappa, sia in realtà profondamente diversa. Per quanto riguarda *La torre* di Hofmannsthal, si tratta di una riscrittura di un testo precedente, cioè *La vita è sogno*: una riscrittura in cui proposizioni derivanti da altri testi, per esempio dai vangeli, vengono ricodificate in un altro sistema. Questo impone a chi le recita di ripercorrere tutto il viaggio che queste parole hanno fatto, di andare a ricercare nella superficie e nella profondità di queste parole. Ecco perché, soprattutto a livello dello spazio e della scrittura di una battuta, il Laboratorio di Prato è stato così importante.

FRANCO QUADRI Forse bisogna chiarire il contesto generale dell'attività del Laboratorio di Prato, altrimenti, parlando di una singola pièce, è difficile ricostruire il disegno complessivo di quest'esperienza. Inizialmente ho citato *La vita è sogno* perché era il paradigma su cui si basava tutto il Laboratorio. Della *Vita è sogno* sono stati studiati i centodue versi iniziali ed è stata disegnata idealmente la possibilità che la pièce di Calderón fosse messa in scena in tre giornate, in tre spazi diversi, con

attori che assumessero funzioni diverse. Questo è rimasto il disegno di base, mentre l'attenzione concreta è andata alla messinscena di due testi derivati da *La vita è sogno*: *La torre* di Hofmannsthal e *Calderon* di Pasolini. Entrambi avevano sia un'ambientazione che un'interpretazione completamente diverse in base al tipo di lettura e ai riferimenti presenti nei testi...

GAE AULENTI *La vita è sogno* era stata immaginata in un cementificio di Prato che aveva uno scivolo pauroso dove doveva franare tutto il discorso. Non mi permetterò mai di parlare di teatro: posso parlare solo di architettura, che è il mio mestiere. Mi scuso se non racconto i centodue versi e lo schema della messinscena, ma si tratta di cose annunciate ma non ancora diventate concrete, depositate in un luogo specifico. Certamente ci fu un lungo peregrinare da un luogo all'altro, una conquista...

FRANCO QUADRI ...anche interpretativa del testo, con quella demistificazione metafisica che prevedeva la moltiplicazione di Rosaura in otto immagini.

GAE AULENTI Da un punto di vista urbanistico eravamo sia dentro che fuori le mura di Prato. Il cementificio, il Fabbricone e l'orfanotrofio in cui Marisa Fabbri lavorava per *Le Baccanti* erano fuori dalle mura, mentre la banca, in cui aveva sede la segreteria e lavoravamo tutti i giorni, e il Teatro Metastasio erano all'interno. Ma raccontare tutto questo senza che ci sia stato un deposito vero, un vero spettacolo, mi sembra un po' velleitario. Quindi tutto risulta legato ai singoli episodi. Capisco che oggi il Laboratorio di Prato sia importante come primo luogo stabile di ricerca, ma la fatica che abbiamo fatto per conquistare i due anni che ci erano stati promessi e poi il terzo... Eravamo allo sbando. Bisogna riconoscere che il rapporto con le istituzioni non era affatto idilliaco. Così, per me, rimangono *Le Baccanti*, *Calderon* di Pasolini e *La torre* di Hofmannsthal.

FRANCO QUADRI Sì, ma rimangono anche dei semi che sono stati gettati in questi spettacoli. Credo che rispetto a un "metodo Ronconi" sia importantissimo leggere e interpretare oggi questi semi.

MARISA FABBRI Quello è stato il momento dell'epifania di quell'ideale di teatro contemporaneo di cui parlavo prima. Ha ragione Gae quando dice che è stata un'esperienza a termine, ma in realtà il Laboratorio di Prato ha segnato l'epifania — intesa proprio come apparizione della divinità — della grande concezione di teatro contemporaneo che Luca aveva in mente. I segni erano già stati attraversati ma lì proruppe — lo dico a titolo personale, forse molti non sono d'accordo — il modello di un teatro pubblico in cui tutta la città partecipa con le sue architetture e la sua storia. A Prato viene istituzionalizzato un tipo di teatrante — adopero questo termine pirandelliano — che non partecipa soltanto alla messinscena del testo in cui è coinvolto, ma lavora con tutti i gruppi di

studio, con tutti i giovani. Non a caso oggi Luca, al Teatro di Roma, lavora con allievi che ha formato nella Scuola del Teatro Stabile di Torino e all'Accademia di Roma continuando questo laboratorio ideale. La parola 'laboratorio' non piace, ma per me significa elaborazione. Quello di Prato è stato un punto altissimo, in cui il linguaggio che avevamo cominciato a sperimentare nei *Lunatici* diventava sempre più consapevole e trovava una collocazione all'interno di un'istituzionalità del teatro pubblico. Un linguaggio che rimane, ancora oggi, da applicare. Io ho avuto un privilegio che quasi nessun altro ha avuto. A nessun attore è mai stato chiesto di assumere un'intera tragedia su di sé. Luca mi disse di leggere *Le Baccanti* nella traduzione di Sanguineti, mi lasciò due o tre giorni di tempo e poi mi chiese: "Come ti pare?". Io risposi: "Una meraviglia, ma che difficoltà! Che parte farò?". E lui: "Tutte". Come tutte? Che cosa voleva dire? Da allora, ogni volta che affronto un nuovo personaggio, una nuova funzione, mi pongo questa domanda: "Chi parla?". Mi ricordo che Luca mi aveva segnato su un foglio una freccia che dalla mia bocca andava in platea e un'altra che dalla platea tornava verso di me: sentivo che questo era un rovesciamento totale del fare l'attore. Era un percorso che avevo già cominciato, pieno di difficoltà inattese, ma capivo che era quella la direzione in cui dovevo andare.

MAURO AVOGADRO Solo qualche nota sullo specifico del lavoro dell'attore all'interno del Laboratorio. Sono d'accordo con Ronconi quando dice che per ognuno di noi i tre anni di Prato sono stati fondamentali: credo che nessuno di noi avrebbe lavorato in seguito in un certo modo senza quell'esperienza. Per quello che riguarda il lavoro dell'attore, immaginate quale ricchezza interpretativa si può raggiungere quando di un testo si conoscono tutti i meccanismi e si realizzano insieme le varie collaborazioni che porteranno all'esito finale. Ricordo come un'esperienza unica — io lavoravo nel *Calderon*, nella *Torre* e poi seguivo saltuariamente il lavoro di Marisa sulle *Baccanti* — una sorta di paradiso terrestre, il fatto che quando trovavamo delle difficoltà, e ne trovavamo molte, potevamo dire: "Non so come risolvere questo problema". E Luca: "Neanch'io, andiamo a casa, ci pensiamo domani". Questo non per dire che potevamo permetterci di lavorare poco, si lavorava moltissimo. Il fatto è che c'era il tempo fisiologico naturale per poter arrivare a un certo tipo di maturazione e soprattutto a quel tipo di attore contemporaneo finalmente consapevole dello spettacolo che sta facendo e non solo dei propri mezzi meravigliosamente esibizionistici. Non so esprimere la gioia che ho provato in quei tre anni nel fare *Calderon* e *La torre* con una simile consapevolezza. Per esempio, nella *Torre* facevo il servo Anton. Il materiale verbale che il personaggio di Anton ha all'interno dei cinque atti è molto poco, ma è il tramite tra l'azione scenica e lo spettatore. Per far sì che lo spettatore leggesse una realtà alta attraverso la let-

tura abbassata e semplificata messa in atto dallo spirito semplice di Anton, per far scaturire questo meccanismo nello spettatore ero costretto ad avere un'attenzione scenica più forte quando stavo zitto che non quando parlavo, perché era attraverso me che in, certe situazioni, si capiva cosa accadeva agli altri personaggi. È stato molto faticoso ma ha dimostrato che un attore oggi può essere un tramite consapevole tra testo e platea, e non solo un interprete abbandonato a un istinto che, se non fa centro, è spesso una catastrofe.

MIRIAM ACEVEDO Il mio rapporto con Luca è stato molto particolare per il fatto che sono cubana. Provengo da un'altra cultura, con altre radici e un'altra esperienza teatrale. Ho cominciato a fare teatro molto giovane. Ho lavorato anche negli Stati Uniti con dei registi dell'Actor's Studio, dove, però, non ho provato l'illuminazione che Luca ha dato alla mia carriera, alla mia esperienza d'attrice. Ho incontrato Ronconi nel '71, ma devo tornare indietro al '67 quando sono uscita da Cuba in tournée con *La notte degli assassini* di José Triana. Siamo andati a Liegi, a Parigi e a Venezia, dove Franco Quadri, col suo sguardo d'aquila, ci individuò e ci organizzò una tournée nelle principali città italiane. Così siamo venuti a Roma, al Teatro dei Satiri. Tra il pubblico c'erano Ronconi e un attore cubano già famoso in Italia, Tomas Milian, che con grande entusiasmo confessò che avrebbe lasciato il cinema per recitare con noi. Ma questo entusiasmo appartiene sicuramente alla nostra radice cubana. Luca lo incontrai nella sua casa di Roma nel '71. Ci mise in contatto una comune amica francese, Huguette Faget, a cui Luca aveva espresso il desiderio di lavorare con me. Quando c'incontrammo Luca mi disse qualcosa che, nel tempo, ha acquisito sempre più valore: "Questo vostro lavoro è molto bello: è un tipo di teatro che mi piacerebbe fare". Questo lo porto nel cuore (e lo porta nel cuore anche lui, che oggi è orgoglioso di sentire queste cose).

Luca mi offrì di lavorare nell'*Orestea*, esperienza fondamentale su un testo che rimandava a epoche precedenti, al mito, alla fonte del mistero ultimo. Vedevo come Luca si addentrava nell'universo *Orestea* cercando affannosamente la strada da intraprendere con la consapevolezza di camminare su un terreno già calpestato da secoli di civiltà, di giocare con elementi fondamentali come il fuoco, l'aria, la terra e l'acqua, d'interrogarsi sulla natura del teatro. Si doveva andare all'inizio del linguaggio, raccontare non personaggi o situazioni ma la storia di una civiltà. Il filosofo Gregory Bateson ha affermato che ogni storia è un'aggregazione di interrelazioni disseminate nel tempo, un sistema di interrelazioni che compone ed esprime l'universo. Quello che succede in una storia, quello che contiene di vero non è la trama, non sono i personaggi, ma le interrelazioni esistenti fra di loro. In quest'universo della trilogia di Eschilo vista attraverso Ronconi, feci un esperimento di cui forse pochi si sono

resi conto. A Luca venne in mente che potevo cantare i versi di Eschilo. Così composi e cantai la musica di tutto lo spettacolo ispirandomi a una forma ritmica popolare afro-cubana, il guacancò, con cui si raccontano cronache passate e presenti al ritmo della tumbadora. Così Eschilo conobbe il guacancò e io tradussi le sue vicende in musica nera.

Devo parlare anche dell'*Orlando furioso* televisivo, in cui Luca mi fece interpretare una guardiana cattiva. Durante le riprese alle Terme di Caracalla mi venne il fuoco di Sant'Antonio. Cercavo di fare in modo che il dolore lancinante non interferisse con l'andamento delle riprese. Qualche tratto psicologico inconscio affiorò stanislavskianamente e la mia partecipazione s'immerse nel flusso dell'eterno divenire dell'*Orlando*. Il virus dell'herpes zoster sarebbe stato sicuramente più consono alla follia di Orlando.

Quando partecipai a *Utopia*, a parte il ruolo che già mi aveva assegnato, Luca mi propose, in assenza di Nestor Garay, che se n'era andato per un altro impegno, d'impersonare anche il dittatore Paflagone: così interpretai un uomo. Essere complice e protagonista di quest'ambiguità fu una sfida e soprattutto un grande divertimento.

Dopo l'esperienza dell'*Oresteia* c'è il Laboratorio di Prato, rimasto un punto di riferimento importante, anzi fondamentale per il teatro italiano. A chi gli domandava: "Perché Prato e non Roma, Milano o Torino?", Luca rispondeva: "Una grande città presuppone pause chilometriche, distanze diverse, il telefono di casa che squilla in continuazione: distrazioni. Prato ci offre un territorio ricco di connotazioni teatrali e la possibilità di percorrere tutta la città a piedi, di essere uniti in questo impegno culturale con la continuità necessaria". E così fu. Il fatto di avere uno spazio d'azione ridotto, paradossalmente, ci rendeva più consapevoli della vastità dell'impresa. La sede di un'ex banca per le discussioni di lavoro e le prime letture dei testi. Il teatro borghese (il Metastasio) svuotato delle sue comode poltrone per il *Calderon* di Pasolini, palcoscenico e platea uniti in un unico spazio in cui sviluppare un gioco speculare di significati attraverso cerchi e quadrati disegnati sul pavimento: il pubblico, confinato nei palchi, assisteva dall'alto alla rappresentazione. Il Fabbricone per *La torre* di Hoffmannsthal, l'Istituto Magolfi (ex orfanotrofio) dove Marisa Fabbri interpretava da sola *Le Baccanti* per un pubblico di venticinque persone che la seguivano in varie stanze. Due progetti non andarono in porto: *La vita è sogno* di Calderón de la Barca e *Il segno della croce* di Umberto Eco. È difficile, almeno per la mia esperienza in campo teatrale, che un progetto di quella portata sia rispettato fino alla fine. Subentrano sempre problemi di ordine politico, di mancanza di soldi, ecc.

Calderon di Pasolini rimane nel mio intimo un punto di riferimento importante, non tanto per il testo in se stesso ma per le interrelazioni che

si andavano creando all'interno di un insieme: il lavoro su ogni testo s'inseriva in un'unica rete codificata di segni. A proposito di *Calderon*, Luca sosteneva che tutto il discorso era visto all'interno di un'ideologia, che il vero protagonista era la realtà borghese. Secondo Ronconi nel testo di Pasolini "non è importante quello che si dice ma da dove lo si dice, il luogo da cui si parla; ogni voce contrassegna una posizione: un personaggio o un letto esistono solo nel momento in cui vengono nominati; chi parla si iscrive nel sistema delle parole". Questo linguaggio nuovo, affascinante, quasi scientifico, s'identificava sempre di più con le mie aspettative. "Ogni movimento va comunicato come una somma di movimenti, sono fotogrammi, un rallentatore del tempo. I movimenti devono essere sciolti come quelli del karate, che partono da una concentrazione del pensiero". Questo mi richiama alla mente un verso del poeta cubano José Martí: "Siento un impulso en el alma que echa el cuerpo de la silla" (Sento un impulso nell'anima che spinge il corpo fuori dalla sedia). Dalla prima scena di *Calderon*, interpretata da Gabriella Zamparini e da me, doveva scaturire il codice di comportamento registico e interpretativo dell'intera opera. Luca cercava insieme a noi due il modo di tradurre i concetti prima enunciati in azioni; diversi tentativi, che nel corso delle prove sembravano giusti, alla fine non si riconoscevano nelle proposte che avrebbero dato la chiave di lettura teatrale del testo di Pasolini. Durante una prova della prima scena — assistita sicuramente da uno degli angeli custodi che si aggirano sempre nei luoghi teatrali — intuì all'improvviso il modo di tradurre questi concetti in azioni muovendo i primi passi nella direzione perseguita da Luca. Un giorno, durante una prova, disse: "La Acevedo ha raggiunto l'invisibilità". L'illusione dell'invisibilità che Luca desiderava per quel momento si materializzò all'improvviso senza ch'io mi rendessi conto della mia 'sparizione'.

Il teatro di Luca, la sua concezione del lavoro teatrale e l'esperienza che ho fatto con lui mi confermano che Luca è uno scienziato del teatro. Forse quest'affermazione nasce dalla mia passione per la matematica e la fisica. Da adolescente, quando studiavo contemporaneamente al liceo e all'Accademia d'Arte Drammatica dell'Havana, mi venne in mente che il teatro è come un periodico puro in matematica. Il risultato di $10:3$ è $3,3333...$ Il periodico puro s'avvicina sempre di più al numero 4 senza mai raggiungerlo. L'intero, il 4, per me era la vita. Il periodico puro $3,3333...$ era il teatro. Una teoria insostenibile. Oggi, tutt'al più, penserei il contrario.

Quando, all'inizio di un lavoro teatrale, Luca parla di linguaggio, un linguaggio in cui le parole tracciano una mappa astratta e approssimativa della realtà, mi domando sempre: "Sono quello che dovrei sembrare, sono l'autore, la coscienza collettiva, un simbolo? Dove si nasconde la verità?". Questo mi ricorda mia madre, da cui ho ricevuto inconsapevol-

mente la prima lezione di teatro. Mia madre amava raccontare i suoi sogni e le nostre disavventure (eravamo molto poveri). Raccontava le stesse storie sempre in maniera diversa: ogni volta, con grande immaginazione, aggiungeva, inventava e allungava. Io, da logica Capricorno la contraddicevo continuamente: "No, mamma, non è così!". E lei: "Zitta tu! Che ne sai di queste cose? È come dico io!". Oggi mi rammarico di non averle detto: "No mamma, non è così ma è vero", un paradosso incontestabile.

Quando qualcuno mi domandava se mi ero identificata con un personaggio rispondevo che non esiste la possibilità d'identificarsi con un personaggio. L'attore è uno strumento che risponde alla sua cultura e ad altri meccanismi. Non è possibile interpretare l'emozione esatta di Amleto o di Ofelia o di Sigismondo. Un attore è il suo corpo e la sua mente, ma anche qualcosa di più. Da un po' di tempo la fisica quantistica ha sconvolto la tranquillità dei miei giorni. Mentre leggo testi di fisica quantistica penso spesso a Luca, alla sua mente, ai meccanismi che scatenano la sua immaginazione. Secondo la meccanica quantistica non è possibile scomporre il mondo in particelle piccolissime e indipendenti. L'intero universo appare come una rete dinamica di configurazioni di energia che non sono separabili, una rete che comprende l'osservatore e l'osservato. Il mistero della creazione mi fa venire in mente le particelle subatomiche, che, nel momento in cui, secondo i canoni della fisica classica, dovrebbero seguire un determinato comportamento, rompono improvvisamente lo schema in modo imprevedibile. Luca è così. Qui intuisco il mistero della vita e della morte, il mistero che guida i grandi creatori nelle loro fantastiche avventure. Ronconi è uno di loro.

La televisione e la carrellata infinita
(Roberta Carlotto)

FRANCO QUADRI A Prato si è svolto anche un po' del lavoro di trasposizione televisiva di Ronconi. Non siamo riusciti a rintracciare Miklos Jancso, che aveva fatto un servizio sul Laboratorio, incentrato proprio sul *Calderon*. Ma darei la parola a Roberta Carlotto, la maggiore collaboratrice e stimolatrice del lavoro televisivo svolto da Luca.

ROBERTA CARLOTTO Ringrazio Franco Quadri per avermi tenuto qui sul palco come testimone. Tutto sommato è il ruolo in cui mi sento più a mio agio: una specie di testimone, possibilmente silenziosa, di molti anni di lavoro di Luca e anche di un'amicizia. Mi sembra che la televisione non abbia un ruolo centrale nella storia di Ronconi. Facevo un conto l'altro giorno che se le regie teatrali di Luca sono un'ottantina, quelle televisive firmate proprio da lui si contano sulle dita di una mano nell'arco di vent'anni. L'episodio di maggior impatto è senz'altro quello dell'*Orlando furioso* (che io non ho seguito personalmente), che ha segnato un punto di rottura tanto in teatro quanto in televisione. Fu trasmesso la domenica in prima serata al posto degli sceneggiati tanto popolari presso il grande pubblico. Era una cosa anomala che non rispettava nessuno dei canoni del racconto televisivo e, soprattutto, era il contrario del naturalismo che dominava negli sceneggiati. Le immagini, credo che le ricordino tutti, erano magnifiche. L'indice di gradimento fu piuttosto basso, fioccarono anche molte critiche e qualcuno di quelli che avevano programmato questo *Orlando* fu sonoramente sgridato. Nonostante tutto, erano anni in cui la televisione complessivamente era molto più coraggiosa. Oggi un'operazione simile sarebbe impensabile.

Personalmente ho seguito Luca per *John Gabriel Borkmann* di Ibsen, partito, invece, da una richiesta di fare qualcosa apposta per la televisione. Non ebbe molta fortuna, ma servì forse per altre operazioni teatrali. Per esempio, le sorelle interpretate da Franca Nuti e Marisa Fabbri come due parti di un io diviso, le ho riviste in figure femminili di Schnitzler che poi Luca ha portato in teatro. C'è anche un aspetto produttivo da tenere presente. Un aspetto che già si ritrova nella *Bettina* (*La putta ono-*

rata e *La buona moglie*) di Goldoni, ovvero un rifacimento televisivo della prima "maledetta" regia di Luca, in cui la telecamera corre assolutamente in asse con i personaggi delineando una carrellata infinita. Produttivamente era così composta: c'era un praticabile piuttosto alto su cui operavano gli attori e la telecamera correva in asse con questo praticabile. Arrivati alla fine del praticabile, gli attori correvano sotto la telecamera e si ritrovavano allo stesso punto di partenza. Ho chiesto a Luca il senso di questa operazione e lui mi ha risposto: "È semplicissimo, è come un libro letto in orizzontale in cui ogni riga viene messa in fila, invece che andare dall'alto in basso".

LUCA RONCONI Se fai un testo scritto per il teatro in televisione, dove non c'è più il teatro, allora il testo deve tornare a essere libro, quindi non esiste la frammentazione del montaggio ma la continuità della lettura. Dato che un testo scritto per il teatro in televisione è comunque un pesce fuori del suo pelago, è anomalo, ho escogitato quest'artificio per restituire il senso della lettura.

FRANCO QUADRI E per *La torre*?

ROBERTA CARLOTTO Per *La torre* il meccanismo era diverso. In quel caso si partiva da uno degli spettacoli del Laboratorio di Prato. Inizialmente c'era l'idea di riprendere tutti gli spettacoli del Laboratorio, poi tutto si ridusse a due operazioni: una diretta da Miklos Jancso (un film della durata di un'ora circa su *Calderon* di Pasolini) e l'altra da Ronconi (una sorta di antologia della *Torre*). La prima parte — quella, secondo me, meno riuscita — si svolgeva dentro la grande sala di Würzburg, che il meccanismo di ripresa televisiva faceva diventare un luogo realistico per la mancanza del rapporto con il pubblico e con il retro della costruzione scenografica. L'ultima parte — un frammento di mezz'ora in cui Sigismondo, che era Franco Branciaroli, monologava dentro la sala con il pavimento coperto di specchi — era riuscita meglio. Le ambiguità del personaggio e del testo venivano rese in maniera magnifica dalla televisione, che accentuava la continua modificazione del punto di vista: il rovescio, che era lo specchio, diventava il diritto e viceversa in un gioco infinito di riflessi.

L'ultima operazione televisiva di Ronconi riguarda *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus al Lingotto di Torino. Credo che sia l'ultima testimonianza sul vecchio Lingotto perché, appena finito lo spettacolo, lo spazio è stato ristrutturato. In questo caso siamo davanti a una grande operazione di montaggio: l'occhio di Ronconi sceglie un percorso all'interno di uno spettacolo in cui le scene si svolgevano in contemporaneità. Lo spettacolo televisivo opera una selezione rispetto a tutto quello che avveniva in scena adoperando anche il pubblico come elemento scenico. Si tratta di un risultato caratterizzato da una complessità d'immagini che non ha niente a che vedere con una banale ripresa televisiva.

Poi ci sono altri spettacoli ripresi da altri registi. L'ultimo — riuscito molto bene, anche se s'incentra soprattutto sulla prima parte dello spettacolo — è *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda firmato da Giuseppe Bertolucci. Andando indietro nel tempo c'è anche una ripresa dell'*Oresteia* realizzata da Parodi, ma mi sembra che non dia un'immagine precisa dello spettacolo. Naturalmente ci sono anche le riprese televisive delle opere liriche ma si tratta di operazioni eseguite secondo un meccanismo abbastanza tradizionale, a parte forse l'*Orfeo* di Monteverdi realizzato al Teatro Goldoni di Firenze. Lo spettacolo più adatto per una ripresa televisiva poteva essere *Il viaggio a Reims* di Rossini, che nasceva con l'idea dell'intervento della televisione, ma credo che il risultato finale non sia venuto un granché.

Luca all'opera
(Cesare Mazzonis, Mario Bortolotto, Paolo Terni)

FRANCO QUADRI Dalla televisione passiamo all'opera lirica. Partirei da una lettera di Cesare Mazzonis — con cui Ronconi stabilì un rapporto continuativo particolarmente alla Scala — assente perché si è rotto quattro costole alla vigilia della partenza. Legge il suo intervento Daniele Salvo.

CESARE MAZZONIS Che uno stupido incidente (le costole rotte sono quattro, non una) mi tenga lontano da voi, oggi, è una cosa che mi irrita a dismisura. Perché un momento di sosta, e un ritrovarsi di amici intorno a Luca Ronconi sarebbe già stato un fatto di per sé gradevolissimo. A questo proposito va affermato che aldilà del talento, le qualità umane di un regista che certo non le palesa pubblicamente, s'individuano anche attraverso le persone di cui si circonda. Il che per altri non è affatto sempre il caso.

Mi è accaduto, per anni, di lavorare con Margherita Palli, Vera Marzot, Ugo Tessitore, Franco Ripa, Nunzi e altri ancora. Un'esperienza che non può risolversi se non in simpatia. E anche in affetto, per quante balles sull'affetto ci si possa raccontare in ambiente teatrale. Non so quanti di loro, oltre ad altri amici comuni, siano oggi presenti: comunque mi rattrista non esserci anche per questo.

E poi perché tredici anni di lavoro con Luca alla Scala, e quasi sei al Maggio Musicale, comportano un bel po' di ricordi. Così che l'opportunità di guardarsi indietro (cosa che accade nella bufera del giornaliero teatrale a ogni morte di Papa) ti permette di dire a te stesso: "Be', in tutti questi anni, qualcosuccia di buono l'ho proprio combinata. E di assumere piacevolmente certe critiche: di essere un direttore artistico che ha dato troppo peso al fatto registico.

Tutto ciò è però secondario di fronte a un altro tipo di piacere. Perché, come tutti voi sapete benissimo, è semplicemente molto bello ricordare, e non solo per sensazioni tattili, olfattive o del gusto come Monsieur Marcel, ma utilizzando *immagini*, tramite l'organo "che tra la plebe de' sensi altiero siede".

E allora iniziano a scivolare le visioni, una sull'altra e una dopo l'altra: il cavallo di Troia che scorre in palcoscenico e quelli di Fetonte che precipitano dalle graticciate, il tempio che nasce dalle sabbie tra uomini turchini, le sirene dell'*Oberon* accanto allo scoglio (Luca le soprannominava "le patelle"), le macchine di guerra di *Aida* nei "lontani" desertici, la Sfinge che incombe e sembra calpestare e attori e pubblico, Fetonte che monta sempre in verticale, che si azzenita tra cannocchiali puntati, e lassù il Tempo canuto accanto all'orbe celeste, e gli incendi di castelli che segnano la rivolta in *Guglielmo Tell*, la festa in cielo che chiude *Zar Saltan*, e in *Lodoiska* il ponte verticale sulle fiamme, e le dame suonanti intorno a Emma nel *Fierrabras*, e l'assalto di saracini e la barca dei pirati vocianti in *Oberon*. Poi già quel compendio di una cultura che ne legge un'altra: Venere e Giunone un po' donnaccole, che a colpi di specchio e ventaglio di pavone si battono sul cornicione di una cupola che affonda, o quel convitto di dèi sotto la pergola di una trattoria "fuori Roma".

Ora non posso continuare a infilzare una dopo l'altra tante immagini sul mio spiedo mnemonico: devo lasciarle decantare.

Voglio però concludere segnalandone alcune perché, al di fuori della loro bellezza e inventiva, sommano con precise metafore dei significati che mai ho visto più chiaramente espressi. (D'altronde era già una caratteristica dell'*Orlando furioso*: come si rappresentava quel narrare). Dove un'immagine espone, senza alcuna pedanteria ma attraverso appunto la pura immaginosità un concetto preciso.

Ecco, per esempio, come in un quadro era riassunto il senso del seicentesco nell'*Orfeo* di Luigi Rossi, alla Scala. Un enorme letto contadino coperto di paglia, sormontato da una tenda di velluto e uno specchio veneziano gigantesco, di sbieco, e in questo misto di *sermo humilis* e linguaggio alto, di paesano e aristocratico, prorompe il mitico con un fascio di raggi solari da cui schizza Amore e canta, dondolando le gambe, in duetto con Venere.

Quale concentrazione di senso poteva rendersi oltre questa?

Oppure, per rappresentare il gioco della finzione teatrale: si chiude quella Fiera delle Meraviglie che è stata *Oberon* ed ecco che in pochi istanti tutto si smonta, corre pazzamente, Sirene fuggono su trespoli meccanici, il Re è un fantoccio... e così via.

O la vertigine dell'osservazione nel *Viaggio a Reims*: sei a Piazza San Fedele, davanti a te, su un enorme schermo, è rappresentato il palcoscenico della Scala sul quale sono montati altri schermi che invece riflettono te, che sei fuori, e dietro a te si aprono le porte della chiesa ed esce il Re col suo corteo e tu lo vedi spuntare negli schermi teatrali e dunque di riflesso nel tuo, di schermo sulla piazza, e chi è dentro al teatro vede anche lui, la scena e te che sei fuori e il Re che spunta alle tue spalle, e alla fine in una corsa, una ridda, un trionfo, tutto coagula e precipita

verso il centro, il palcoscenico dove tutti si incontrano e ritrovano.

Ma c'è anche l'inverso sentimento: l'addio, il commiato.

Negli *Orfeo*: in Luigi Rossi i pastori e le pecore che si allontanano verso un paesaggio alla Poussin, quando muore Euridice e schermi grigi chiudono lentamente lo spazio; mentre alla morte di Orfeo è la sola lira che resta fuori dal sipario, che chiude mentre gli dèi cantano dal palco centrale.

In quello di Monteverdi — l'ultima comune "fatica" — i contadini con in mano il cappello si accomiatano da Euridice morta sul grande letto nuziale, e due donne ramazzano lente i fiori della festa perduta, e poi soli, la donna e il letto, restano a galleggiare sulle acque della morte che prorompono dal basso.

Ecco basta così. Per farti festa qui, caro Luca.

Non fosse che per questi ricordi che mi accompagneranno finché vivo, e accompagneranno tanti altri, ti meriti proprio un bel grazie.

Gli anni passano, grazie a Dio, e spero che riuscirò ad andarmene presto in pensione. Ma tu Luca non ci andrai, e insieme agli altri tuoi amici continuerò ad accorrere per spiare le cose che inventi.

FRANCO QUADRI Ora passiamo direttamente alla parola della critica: Mario Bortolotto.

MARIO BORTOLOTTO Solo qualche vaga impressione sul teatro musicale di Luca Ronconi. Avevo l'impressione, dovuta evidentemente alla senescenza, anzi alla sclerosi, che le sue regie liriche fossero meno di quante sono. Tentando di ricordare, mentre la memoria naturalmente diminuisce, mi sono accorto di avere visto quasi tutte quelle realizzate in Italia. Apprendo da una cronologia che il teatro musicale di Ronconi comincia nel '69 con *Giovanna al rogo* di Arthur Honegger: non ne avevo la minima notizia. Meno che mai ero a conoscenza di *Tramdeutung* di Vinko Globokar a Zagabria e della *Carmen* di Georges Bizet all'Arena di Verona. Mi dispiace.

Credo, comunque, che la carriera registica di Ronconi nel teatro musicale cominci obiettivamente, e in maniera clamorosa, nel '74 alla Scala con *La Walkiria* di Richard Wagner. Questa *Walkiria* scaligera la vidi alcuni anni dopo a Firenze, ma me ne giunse notizia non solo per lo scandalo che aveva suscitato in Italia, ma soprattutto per l'opinione di un amico che era rimasto sconvolto dal finale in cui Brunilde, che di solito siamo abituati a vedere addormentarsi sulle rocce, si addormentava su un tavolo di legno. Il *Ring* wagneriano in Italia ha sempre una strana storia, perché non viene mai rappresentato, come negli altri teatri, cominciando dalla prima opera per finire con la quarta. Qui si comincia con la seconda, poi si passa alla terza, poi alla... Insomma questo *Ring* ha una storia alterna fino al bellissimo *Oro del Reno* visto a Firenze, che risolveva per la prima volta, almeno secondo la mia esperienza, il proble-

ma scenico fondamentale di quest'opera. Chi ha visto le fotografie dell'*Oro del Reno* dell'epoca di Wagner rimane inorridito di fronte alla scena iniziale, in cui si vedono tre balene — generalmente, per la cronaca, due soprano e una mezzosoprano — sospese a una corda mentre fingono goffamente di nuotare, dato che dovrebbero essere appunto tre ondine, tre naiadi sul fondo del Reno. Questo poneva, in termini diciamo vittoriani, dei problemi evidentemente insolubili. Fortunatamente il tempo è passato e abbiamo un *Oro del Reno* con tre splendide ragazze senza neanche un francobollo attaccato che giocano e scherzano in una specie di piscina. Naturalmente non sono le cantanti, nascoste in orchestra a cantare le loro parti, e questo risolve in maniera definitiva il problema dell'*Oro del Reno*. Ma questo *Ring* fece molta eco e molto scandalo per la semplice ragione che i personaggi erano vestiti per la prima volta con abiti ottocenteschi, gli abiti dell'epoca di Wagner, 1870 più o meno. Questo pone una differenza effettivamente molto forte fra i costumi femminili e quelli maschili, perché, se gli abiti delle signore dai tempi di Creta fino a oggi sono grossomodo sempre gli stessi, quelli maschili cambiano radicalmente dopo la Rivoluzione Francese grazie a uno dei fenomeni più clamorosi dell'Occidente: la scoperta dei pantaloni. Fino ad allora il pantalone che cade sulla scarpa non esisteva. Le culottes si portavano al ginocchio o anche più su. La comparsa dei calzoncini — dei sans culottes — è diventato un fatto clamoroso, prima rivoluzionario, poi borghese, nazionalista: gli studenti, che sono fatti apposta per non capire nulla, li adottarono come una specie di bandiera del nazionalismo tedesco. Da allora i pantaloni si sono trionfalmente affermati. Vedere questo in un'opera di Wagner è effettivamente un po' sciocchino, ma c'erano delle cose deliziose: Loge, che come tutti sanno è il dio del fuoco, vestiva assolutamente come gli altri, con un corretto completo grigio scuro, quasi nero, però portava nel taschino una pochette color fiamma: essendo il dio del fuoco doveva pur avere qualcosa che lo distinguesse dagli altri dèi, che col fuoco ci vanno molto più cauti.

Tutte le regie di Ronconi hanno dei punti di massimo godimento: in parte sono le sue idee in parte sono quelle dei suoi collaboratori, i quali escogitano delle chicche molto preziose. Una di queste — poi cambio argomento — è quella che vedemmo nello *Zar Saltan*, realizzato alla Scala con la scenografia di Gae Aulenti. Qui c'erano delle deliziose isolette, su cui si rifugiava il figlio dello zar cacciato, che sembravano meringhe; poi arrivava una barca, che, a differenza di tutte le barche del mondo, andava alla rovescia: anche questo era assolutamente affascinante. Tutto questo è naturalmente molto innovativo ma porta con sé alcune caratteristiche — che definirei psicologiche o morali — che non hanno niente a che fare con la tradizione operistica, soprattutto con quella italiana, la quale, qualunque siano gli avvenimenti rappresentati, anche i più san-

guinosi, ha sempre un'enorme carica vitale. Ronconi, invece, mette tutto fra virgolette come se presentasse un saggio sull'opera, dà l'impressione di qualcosa di molto distaccato, di molto lontano da questo mondo. Insomma, si ha l'impressione di rivivere quella che nel secolo scorso è stata la scoperta dello charme delle rovine, un'idea molto romantica. Credo che il teatro di Ronconi vada inquadrato in questa visuale. C'è sempre qualcosa di profondamente funereo, tanto più feroce quanto più aumentano i lustrini. Nel *Trovatore* visto a Firenze con la bellissima direzione di Muti la didascalia del quarto atto recita: "Orrido carcere". Questo carcere era rappresentato da colonne luminose e specchi, insomma un ben di dio che, però, non dava affatto l'impressione dell'allegria ma di una malinconia profonda. In questo si ritrova l'essenza malinconica, per quanto lo è, della musica verdiana. Dato che i critici di solito criticano, dovrei dire che bisognerebbe stabilire una notevole differenza di adesione fra questa e quell'opera. A mio avviso Ronconi eccelle nelle opere profondamente serie e tristi; non a caso il nome dei nomi è Wagner. Pensate al *Sigfrido* che ha fatto Ronconi alla Scala. All'inizio c'è un siparietto, un velario su cui è dipinta la solita scena tradizionale: il bosco, gli uccellini, le fogliette, ecc. Insomma, sembra una messinscena del tutto tradizionale. Stiamo freschi! Dopo un po' il velario si apre e appare un'orrida fucina tutta nera, triste come può esserlo una fabbrica, che per definizione è il luogo più triste del mondo. Lì avvengono gli incontri fra gli dèi. Tutto questo è meravigliosamente consona all'animo profondamente malinconico di questo regista. Quando si passa dalla malinconia o dalla gravità del dramma tragico a quelle opere che portano scalogna, Ronconi dà il massimo di sé. *I racconti di Hoffmann* di Jacques Offenbach — considerata talmente pericolosa che alcuni teatri non si arrischiano a metterla in scena per paura che brucino le scene o che qualche colonna caschi in testa a un tenore — era una serie d'invenzioni balenanti che davano profondamente il senso di questo sfacelo, di questa malinconia, di questa vita che precipita. Altro caso gravissimo: *Les Troyens* di Hector Berlioz, una regia su una civiltà che sta morendo, anzi è già morta. Poi *Il caso Makropulos*, con quel finale in cui Raina Kabaivanska morente si butta per terra e recita il Pater noster in greco bizantino: veramente angosciante, fatto per far soffrire le anime sensibili. Ma il massimo, l'irraggiungibile, Ronconi lo tocca in *Lodoiska* di Luigi Cherubini, opera di un uomo pieno di antico regime fino ai capelli ma che realizza qualcosa in cui tutto è già passato, superato, visto con gli occhi del postero. Questo era sottolineato in maniera meravigliosa da una scenografia in cui le prospettive erano tutte false, dando così un immediato valore simbolico dell'essenza drammaturgica dell'opera al castello intorno a cui ruota tutta la vicenda. L'altro vertice è naturalmente *Il viaggio a Reims* che, nonostante la musica di Rossini e alcune

pagine esilaranti, ha il fasto dell'inattuale. Già nella realtà storica quest'incoronazione fatta con pompa medioevale nella Cattedrale di Reims quando la Francia ha già passato i giorni della Rivoluzione e dell'Impero, risulta di un *démodé* addirittura angosciante. In questa specie di grande uovo di Pasqua che è *Il viaggio a Reims*, tutto questo senso dell'inattualità rimane molto evidente nonostante alcuni momenti più che divertenti. Chi non ricorda Ruggero Raimondi che canta con accento russo non sa cosa voglia dire divertirsi con il teatro d'opera.

PAOLO TERNI Non si può aggiungere alcunché alla meravigliosa ed effervescente relazione di Mario Bortolotto. Sottotraccia c'è nella carriera musicale di Luca un confronto molto teso con i luoghi comuni circa il senso della musica e la maniera di fruirne. La musica è sacra, si consuma nelle sale da concerto. L'opera è tradizionale, si consuma nei modi ben noti e tutto ciò vela in maniera assolutamente opaca il significato della provocazione del linguaggio musicale che Luca viene scoprendo con diligenza ed estrema intensità nel percorso complessivo delle sue messinscene. A proposito del Laboratorio di Prato, Ronconi ha detto che ogni testo racchiude il proprio spazio. Grazie al suo lavoro ho scoperto quanto sia vero che ogni testo ha la propria musica. L'*Orfeo* di Monteverdi rappresenta, a mio parere, il punto estremo di questo percorso. È veramente l'estrema scoperta del perché, fin dalle origini del teatro in musica, ci sia stata la pulsione al cosiddetto genere rappresentativo. La necessità da parte della musica di andare in scena a dirsi e a dire è una delle costanti del nostro panorama linguistico-culturale, costante sempre disattesa e raccontata in altri modi. È tremendo come la storia della musica si raggei in una sequenza di biografie infelici dove — da Chopin che sputa sangue sulla tastiera alla vicenda ormai indicibile di Mozart — non si percepisce la pulsione, specialmente italiana, a una relazione tra linguaggi. Tutto si appiattisce nel luogo comune che il canto sia una specie di somma algebrica tra una cosiddetta parola e una cosiddetta musica. Non si percepisce il canto come struttura altra, inscritta all'interno di tutta la poesia italiana, di tutti i testi e di tutta la lingua, struttura che non determina semplicemente un modo di cantare il testo ma un modo di narrarlo. Questa reale funzione del canto, questa ricerca della ragione per la quale la musica tende al genere rappresentativo è rappresentata — e non posso far altro che affermarlo in maniera apodittica — dall'*Orfeo* di Luca: un vero e proprio trattato sul senso delle relazioni tra musica, poesia e gesto rappresentativo. Grazie al lavoro di Ronconi si riscopre perché l'*Orfeo* di Monteverdi sia così fondante.

In questi anni mi sono trovato spesso accanto a Luca per aiutarlo a individuare le musiche per diversi spettacoli. Così ho scoperto il senso oggettivo della filologia ronconiana. Si parte sempre da un segnale che è nel testo. Alla luce dell'affermazione che "ogni testo emana il proprio

spazio” risulta chiaro che le indicazioni musicali contenute in un testo non sono altro che segnali quasi inconsci dell'autore sul possibile universo sonoro che il testo in questione suggerisce. Concludo con un esempio. A leggere Gadda non c'è nulla che faccia immaginare la necessità di una musica. Infatti il *Pasticciaccio* è particolarmente scevro di musica. Ma c'è un momento — quello della cosiddetta marcetta — in cui bisogna animare le figure delle Giovani Italiane, rappresentate da Luca in tutta la loro ambiguità non solo sessuale ma politica e sociologia. Dare un senso coreografico a queste Giovani Italiane e, attraverso questa piccolissima sequenza, suggerire quale potesse essere la musica rappresa nel testo di Gadda è stato un vero tormento. È venuto fuori, guarda caso, Cherubini con una marcia di derisione nei confronti dei militari francesi. È una marcia che non è una marcia, è un po' sghemba, è come una marcia messa tra virgolette, ha la stessa capacità evocativa presente nella scrittura di Gadda. Così la musica non è soltanto funzionale alla marcia di queste strane Giovani Italiane, ma diventa una lontana risonanza del testo. Luca possiede in maniera implacabile l'arte di scoprire quale sia la giusta risonanza sonora e musicale di un testo. Questa è stata una scuola straordinaria; che mi ha consentito di pensare la musica senza la mediazione di codificazioni astratte e il filtro deformante dei luoghi comuni.

Da Ibsen a O'Neill: un meccanismo circolare
(Maria Grazia Gregori)

FRANCO QUADRI Torniamo alla prosa con Maria Grazia Gregori che ci parlerà di Ronconi tra Ibsen e O'Neill. E peccato che non abbia visto *Il sogno* strindberghiano.

MARIA GRAZIA GREGORI Per parlare di Ibsen devo fare un salto indietro e tornare al momento del Laboratorio di Prato. Infatti l'interesse di Luca Ronconi per Ibsen — la sua prima regia dello scrittore norvegese per *L'anitra selvatica* con il Teatro di Genova risale al '77 — nasce parallelamente al Laboratorio. Se però al Laboratorio l'interesse fondamentale ruota attorno al teatro visto dalla parte dei teatranti, al teatro visto dal palcoscenico con funzioni da ridefinire (a partire da quella di spazio scenico fino a quella di personaggio), è indubbio che il confronto con Ibsen, autore legato per eccellenza al personaggio, assuma una valenza particolare: partendo da questa ossessione di Ibsen, Luca percorre una strada che porta alla dissoluzione del personaggio ottocentesco per inserirlo all'interno del teatro del Novecento, e aprire questo su un nuovo teatro.

In realtà l'interesse di Ronconi per Ibsen è partito non dall'*Anitra selvatica*, ma da *John Gabriel Borkmann*, che ha spinto il regista a un percorso a ritroso. Di qui la convinzione ronconiana che ogni personaggio ibseniano sia, in qualche modo, 'preparato' da quello precedente. Perché allora non vedere John Gabriel Borkmann, il banchiere che ha tradito la fiducia della società e ha ucciso l'amore nel cuore della donna che lo amava, come un Peer Gynt invecchiato? In un'intervista a Franco Quadri Ronconi, del resto, va più in là e sogna un'"ibseniana": un monumentale viaggio dentro il teatro del drammaturgo norvegese, ripercorso da un ruolo maschile e da uno femminile risultanti dalla fusione di diversi personaggi. Collegata a quest'ipotesi è la creazione di un'ambientazione che sia il risultato di un'ossessione e non uno scenario. Un paesaggio ideale in cui la montagna, il fiordo, il ghiacciaio, la tomba non siano altro che i punti fissi di un itinerario immaginario dell'eroe e dell'eroina ibseniani. Personaggi che dovrebbero sentire una tensione for-

tissima verso un luogo diverso da quello della loro esperienza, uccelli le cui ali sbattono inutilmente contro le pareti di una torre di vetro — per certi aspetti la ritroveremo negli *Spettri* — che li imprigiona. Non è un caso, per esempio, che la signora Alving, personaggio molto diverso da come appare di solito, avesse, come una sorta di grido di libertà, un nido di uccelli nell'enorme parrucca calzata da Marisa Fabbri.

Nell'*Anitra selvatica*, spettacolo enigmatico e affascinante, Ronconi sembra svuotare l'opera di molti significati originari. In realtà ne esalta l'ambiguità che ci viene consegnata in lucidi fotogrammi, in inquadrature che si ripetono, nella scenografia di Gae Aulenti, identiche e simultanee. È la metafora della fotografia che Ronconi deriva dalla professione di uno dei protagonisti — anzi dal più importante, Ekdal — che viene così dilatata a struttura portante dello spettacolo. Un'operazione che, pur mantenendo la divisione fra ruoli negativi e positivi, libera il testo da tutta la strategia psicologica che Ibsen metteva in campo nel far parlare i suoi personaggi. Così operando il regista li toglie da un naturalismo ottocentesco carico d'implicazioni simboliste e li immette in un'ottica d'oggi che sembra privilegiare l'immagine rispetto alla parola e considerare l'una e l'altra rigorosamente complementari. Tutto, insomma, sembra nascere dal buio di una camera oscura con un primo atto che si svolge in una penombra greve, tra fantasmi in marsina. Gesti brancolanti, tentennamenti, cecità reale e metaforica... poi, di colpo, la luce. I tre fotogrammi si ricompongono in un'unica inquadratura, ed ecco la soffitta: com'è stato notato è la prima volta che si vede in teatro questo luogo immaginario, dove il vecchio Ekdal e la nipotina vanno a caccia di conigli fingendo che siano grandi orsi. Si tratta di un luogo immaginario di puri segni che non evocano ma citano. Niente foresta nordica, ma quattro alberi secchi e una scena candida. Una sorta di straniamento sembra percorrere tutti i personaggi e raggiunge il suo apice nella morte di Hedvig, la bambina, distesa sul piano della scena in una tensione di linee geometriche, visibili e immaginarie, un raggio misterioso sulla lastra di un negativo. La fotografia come arte, come forma che moltiplica, come trionfo della copia ripetuta: il contrario della vita, il suo schema negativo.

Il primo Ibsen di Ronconi mi ha abituato a pensare che questo autore sia per il regista l'autore delle svolte. Vale a dire che quando tutta la ricerca compiuta fino a quel momento da Ronconi arriva a un certo punto, ecco presentarsi un Ibsen. Quest'impressione mi è stata confermata dal secondo incontro di Luca con lo scrittore, *Spettri*. Nell'estate dell'84 Ronconi torna a lavorare in Italia. E torna a Spoleto, il luogo del trionfo dell'*Orlando*. Ma non è più il tempo di macchine gioiose che s'incuneano in mezzo al pubblico. Semmai è il tempo di serre che il regista avrebbe voluto avvolte di nebbie e di pioggia, proprio il contrario di quanto

avverrà in quella torrida estate da primati. In *Spettri* il salotto borghese, luogo d'elezione del dramma ibseniano, si apre su una serra: il regista privilegia la seconda sul primo. Ronconi lo definisce "un testo da recitare", ma senza condividere l'idea corrente che qui tutto sia già avvenuto prima del levarsi del sipario. Cambia il modo di guardare ai personaggi a partire dal pastore Manders (Warner Bentivegna) che non è un tipo repressivo e antipatico, così come la signora Alving (Marisa Fabbri) non è una Nora mancata... Ecco dunque un enorme palcoscenico arredato con poltrone bianche, tavolinetti, frammenti o relitti di un salotto borghese. Ai lati, due piccole serre con dentro piante vere miniaturizzate ripetono in scala la suggestione del gran contenitore di Mario Garbuglia che ingloba il pubblico. Tende che pendono dall'alto movimentano lo spazio, a scandire le scene fino al fondo che termina con una specie di rotonda che è anche un luogo delle apparizioni. Un luogo ambiguo, simile alla tolda di una nave (il cadavere nella stiva di cui Ibsen parla a proposito della borghesia?), una nave che ritornerà in *Strano interludio* di O'Neill, in *Peer Gynt*... Ma chi è davvero la signora Alving: una ribelle alle convenzioni, alla falsità dell'istituto matrimoniale (ancora il nido di uccelli impigliato nei suoi capelli) o una tragica madre velleitaria che esita di fronte al gesto finale chiestole dal figlio? Ecco che, alla luce della lente ronconiana, un dramma da sempre considerato borghese esce dilatato come una tragedia greca, rappresentazione di una società popolata inaspettatamente da personaggi ambigui che, vestiti di nero (unica eccezione il drappeggio grigio sull'abito della signora Alving), dibattono fra loro e dove la battuta finale a effetto "Mamma dammi il sole", pronunciata da un Oswald (Mauro Avogadro) disarticolato e infantile, colpisce il pubblico fredda come una scheggia di ghiaccio.

Solo un accenno a *John Gabriel Borkmann*, di cui ha già parlato Roberta Carlotto. Ella e Gunhild. Lunghi piani sequenza come nella *Bettina*, camera fissa, attrici che entrano ed escono dal campo visivo in un gran frusciare di gonne. All'interno di un ininterrotto piano sequenza vengono così ritagliate numerose istantanee che colgono un'espressione raggelata del volto, un gesto contratto, un moto trattenuto. Esempio, a questo proposito, l'incontro iniziale tra le due sorelle: per lunghi secondi i loro volti si alternano di fronte alla macchina da presa (solo alla battuta "Siediti" appaiono tutt'e due contemporaneamente) sullo schermo. La somiglianza straordinaria tra le due protagoniste (Marisa Fabbri e Franca Nuti), sta a significare che non sono che le due metà di un unico personaggio, due sviluppi possibili di un'unica personalità. La macchina da presa riprende in successione i volti degli interlocutori e i personaggi possono disporsi su più piani a visualizzare la complessità delle relazioni, della dipendenza, delle idiosincrasie. Quando, nel secondo atto, entra in scena John Gabriel (Omero Antonutti), si fa un uso molto forte

degli specchi in cui si riflettono i personaggi. Dramma claustrofobico, scandito da un ritmo lento, con lunghe pause. Poi, all'improvviso, l'apertura sul fuori, dove si va solo per morire (Borkmann) o per essere inghiottiti dalla vita (come succede al figlio di Gunhild e Borkmann).

Verso Peer Gynt ovvero *esercizi per attori* viene dopo molti altri incontri. Dopo *Strano interludio*, dopo *L'uomo difficile* e dopo *Re Lear* ancora un Ibsen. Qui la svolta è segnalata dalla scelta che vede gli attori del corso di perfezionamento nella necessità di amalgamarsi con i colleghi più maturi. Una comunicazione d'esperienze? Un modo di fare scuola? Un tema possibile: ricreare situazioni senza cenni all'ambiente protestante soprattutto traducendo i retroscena nordici nella cultura mediterranea dove l'attaccamento alla madre è fondamentale, dove il vizio della megalomania funziona da compenso alle frustrazioni: Peer come un ragazzaccio che, se perde la sua carica di fanfarone, non è più nessuno. Quando la madre è viva racconta storie, ma quando lei è morta è costretto a reinterrogarsi, a sgusciarsi come nel celeberrimo monologo della cipolla, peraltro qui detto, a turno, dagli attori giovani, fino ad accorgersi che la sua vera vita è nella mente di Solveig, non a caso interpretata dalla stessa attrice della madre (Annamaria Guarnieri). Un contenitore grigio racchiude la platea come una scatola delle evocazioni e delle apparizioni, chiusa simbolicamente con una serie di porte alle pareti, che si aprono su un ipotetico esterno permettendo agli attori fluidità e profondità di movimento. La balconata fornisce un supplemento di spazio scenico e si presta bene a suggerire la tolda della nave su cui Peer farà ritorno. Niente è dato per scontato: né il movimento dei corpi, né la congiunzione antillusionistica tra gesto e parola. Infatti non c'è pretesa di spiegare alcunché, ma piuttosto di rappresentare con esattezza la beffarda enigmaticità del progetto che si rispecchia nel "mistero" del personaggio.

Non è solo per predilezione che O'Neill si lega, nella storia di Ronconi, a Ibsen. E non è solo qualche spettacolo visto nell'infanzia e nell'adolescenza a spingere Ronconi verso una scelta che appare a molti perfino vecchia. Ma pochi autori come il logorroico, sterminato, meraviglioso O'Neill, hanno permesso a questo regista di misurarsi con una costruzione drammaturgica talmente grandiosa da far apparire 'misurata' qualsiasi visualizzazione. Certo qualche responsabilità l'ha avuta anche la preoccupazione su come sviluppare il lavoro con attori giovani e di talento che ormai lo seguono da anni come Massimo Popolizio e Galatea Ranzi e il desiderio di permettergli di confrontarsi con personaggi molto impegnativi, aldilà dei ruoli tradizionali della loro età. Così succede in *Strano interludio*, un testo scritto nel '28 che si dilata fino agli anni '50 di cui l'autore non può avere alcuna conoscenza: una gigantesca macchina del tempo che si trasforma in una macchina romanzesca nella

quale più che la ricerca dei valori e dei simboli è interessante scoprire, facendoli funzionare a vista, i congegni del meccanismo. A interessare Ronconi, dunque, nella storia di Nina Leeds seguita lungo un trentennio e nei suoi rapporti con gli uomini — padre, marito, amante, amico, figlio — è soprattutto la possibilità di gettare uno sguardo dall'alto per osservare tutti i personaggi e fotografarne le contraddizioni, le goffaggini, il loro premere convulso alla ricerca di un'impossibile felicità. Commedia o dramma del possesso più che dell'amore, il testo funziona tra ingenuità, istrionismi, dissimulazioni ed esibizioni, drammaturgicamente impastato di orgoglio e di gelosia, meschinità e involontario umorismo. E l'umorismo in questa storia di vita intesa come un pasticcio — “uno strano interludio di amore, di odio, di dolore e di maternità” — consiste nello scoprire il senso dei comportamenti dei personaggi nei quali la crudeltà e l'accanimento possono apparire quasi derisori. Anche la separazione, la cesura, il doppio piano delle battute pensate — il cosiddetto *stream of consciousness* — vengono superati nel senso che il flusso verbale pubblico e quello privato sono ricondotti a un unico flusso narrativo dove, se le parole dette di fronte agli altri sono menzogne, quelle dette in segreto possono essere inganni per noi stessi. Chissà, forse Ronconi non ha mai amato *Strano interludio*. Ne ha piuttosto ammirato la capacità di travasare esperienze drammaturgiche europee in una sorta di pragmatismo tutto americano attingendo al teatro naturalista, al teatro espressionista, a Strindberg, a Freud e perfino alla mitologia greca per cui — mi ha detto un giorno — “dietro un'infermiera si nasconde un'Elettra, in fondo all'animo di un idraulico sonnecchia un Oreste”. Un'ammirazione contraddittoria, quella di Ronconi, per l'abilità di costruire un dramma più simile alla saga, al romanzo, che al tradizionale testo teatrale (e non solo per la lunghezza), che ha il suo senso nella cavalcata nel tempo preso in esame: i personaggi entrano in scena giovani e se ne vanno vecchi in una strana macchina del tempo visualizzata da un contenitore che sembra un treno ma in realtà è una nave. Una nave abitata da personaggi in viaggio: ma verso che cosa? Ed ecco l'invenzione delle maschere di lattice (sull'uso straniante, antinaturalistico delle maschere lo stesso O'Neill scrisse un importante saggio), che all'inizio ricalcano i volti dei personaggi per poi sottolineare il passaggio degli anni. La maschera, con la sua fissità, serve anche a risolvere in parte la continua alternanza tra battute e pensiero, visioni, fantasie, premonizioni, ricordi, bagliori, che si sarebbero dovuti interpretare ogni volta in modo diverso. La strada prescelta dal regista, dunque, è quella di far partecipare i personaggi all'azione senza soluzione di continuità, come se un personaggio, a un certo punto, si mettesse a parlare con se stesso anziché con l'interlocutore che ha di fronte in una sorta d'ideale continuità. Scelta che si riflette in una recitazione senza verosimiglianza, di

un'astrazione così esplicita da rendere quasi esplicita la tensione insensata che la pervade.

Su un duplice binario si muove anche *Il lutto si addice ad Elettra*: la rappresentazione della vicenda vera e propria ambientata nel West Virginia, troppo lontana da noi, coesiste con quella del tentativo compiuto dagli attori di rapportarsi al dramma. Nessuna ricostruzione documentaria, nessuna immedesimazione, ma un filtro operato da riferimenti che semmai hanno dell'America e di quella nevrotica e incestuosa famiglia un'immagine che deriva dal cinema d'epoca. Ancora una volta, insomma, il regista considera questo testo fluviale come l'imitazione americana di modelli europei perché l'autore attinge non solo a Eschilo ma anche a Ibsen e Strindberg. Anche se poi di tutto questo l'America si è riappropriata restituendocelo come farina del suo sacco attraverso il filtro della dilatazione psicanalitica. Quella psicanalisi che troviamo a fondamento di molti romanzi coevi e, com'è stato sottolineato, di molti film di Hitchcock. L'immaginario cinematografico diventa dunque una sorta di mitologia alternativa di riferimento, rispetto al mito degradato di cui si racconta. Incerti tra la loro origine mitica e la loro identità storica, i personaggi vengono vissuti dagli attori come meta da raggiungere più che come qualcosa di preesistente, da 'mostrare' fin dalla prima scena. *Il lutto si addice ad Elettra*, dunque, come una tragedia dalla forma aperta, un viaggio tra mito e storia, tra quotidianità e trasgressione. E quanto maggiore o minore è il rapporto tra il modello mitico e il personaggio che O'Neill ne ha tratto tanto più questo divario si rispecchia nel rapporto tra attore e personaggio. Tra i personaggi, per esempio, Lavinia (Elisabetta Pozzi) è quella che più si sforza di adattarsi al suo modello mitico mentre Christine (Mariangela Melato) cerca di allontanarsi dal proprio sanguinario referente, e la sua ansia si rivela anche nella scelta del suicidio piuttosto che nell'aspettare di essere uccisa dal figlio (Massimo Popolizio). E se l'attrice che interpreta Lavinia sembra più in simbiosi con il proprio personaggio, Mariangela Melato appare più libera e dunque in grado di affermare la propria personalità. Forse per questo il regista le regala l'ultima scena facendola apparire agli occhi del figlio come una tragica Medea trionfante. E se Adam-Oreste di questa famiglia di Atridi del West Virginia che deve portare a termine la distruzione di questo tragico modo di vivere assomiglia come una goccia d'acqua (tanto da interpretarli entrambi) al padre generale il cui ritratto è appeso in casa, lei, Lavinia-Elettra "ripete" l'odiatissima madre solo nei capelli rossi: una, infatti, trionfa nella sua sessualità vorace, l'altra nella sua femminilità strisciante. E c'è perfino un giardiniere (Marisa Fabbri), che, in quell'America di verdi prati e di colonne spezzate di antiche magioni, ha il compito di osservare e di commentare quanto avviene proprio come un coro che si fa pura parola avendo smarrita perfino la propria identità

sessuale. Proprio in quest'ossessiva ricerca di un'identità impossibile da raggiungere, nella modernissima dissoluzione del personaggio, le letture ronconiane di Ibsen e O'Neill si saldano in una circolarità creativa di tale forza da lasciare senza fiato l'ingenuo spettatore che creda di andare a vedere storie scontate di triangoli o di passioni senza regola, di paternità discusse o di malattie inconfessabili.

Il metodo secondo un attore super-ronconiano
(Massimo Popolizio)

FRANCO QUADRI Chiamato in causa da Maria Grazia Gregori, la parola spetta ora a Massimo Popolizio, attore ronconiano per eccellenza.

MASSIMO POPOLIZIO Visto che ci s'interroga sull'esistenza di un "metodo Ronconi", vorrei sottolineare l'importanza di un metodo non solo teorico ma anche pratico. Ronconi attua un cambiamento fisiologico nell'emissione e nella preparazione. I continui e repentini cambi di marcia che caratterizzano la sua recitazione sono sempre appoggiati a un'emozione autentica. E questa emozione autentica prevede anche una recitazione fisica, un vero cambio interno. Per questo recitare con Ronconi comprende anche un grande lavoro fisico.

Io ho cominciato circa sedici anni fa con *Santa Giovanna* di Shaw. Non sapevo proprio di che cosa si trattava: ci vogliono molto tempo e molto lavoro per capire Ronconi. I giovani attori che lavorano con lui, gli ex allievi e gli allievi, hanno sicuramente una freschezza e una prontezza, ma hanno bisogno — proprio come ne ho avuto bisogno anch'io — di un certo tempo per decifrare il codice con cui Luca richiede certe cose. Ronconi ne dà per scontate molte: non fa formazione, anche con i giovani ha un rapporto diretto, molto professionale, e questo permette ai nuovi venuti a contatto con dei professionisti di capire subito che si mira molto in alto. Per questo il suo lavoro è, giustamente, abbastanza selettivo negli anni. Mi è capitato di ricevere indicazioni molto strane ma in realtà molto vere. Per esempio, diceva spesso: "Hai presente quando hai la febbre? Ecco, quando hai la febbre reciti in uno stato che ti porta automaticamente a saltare dei passaggi, ma a essere concentrato e pieno in ogni momento". Credo che il lavoro di Ronconi si articoli fondamentalmente in due momenti: quello della ricerca e quello in cui il risultato viene fissato. I modi in cui ti tira fuori le cose sono i più diversi, anche violenti. Può essere violentissimo con alcuni, dolcissimo con altri, esplicativo con altri ancora. Quando con tanti espedienti, anche con dei trucchi — perché no? — si raggiunge un risultato, poi bisogna trovare la marcia per poterlo ripetere ogni sera. A differenza di

quanto succede con altri registi, con Ronconi le prove sono sempre molto concentrate, non si butta mai via il tempo. Spesso Luca richiede un risultato troppo presto. Pretende di vedere molto presto, soprattutto perché serve a lui per costruire il prosieguo della scena, qualcosa di definito. Quindi costringe gli attori a un'attenzione spasmodica l'uno verso l'altro e soprattutto verso quello che sta vedendo lui.

Negli ultimi tempi è un po' cambiato. Quando ho fatto i primi spettacoli — mi ricordo *La commedia della seduzione* — Ronconi era molto più programmatico, oggi costruisce molto di più nel corso delle prove. Questo è da una parte bellissimo, perché, contrariamente a quello che ho detto prima, certe volte è anche più rilassato, ma nello stesso tempo richiede una grandissima elasticità per poter cancellare in un attimo quello che hai montato un momento prima, magari in modo opposto a quello che era stato deciso a tavolino. È difficile parlare in generale. Se ci sono domande specifiche...

MARISA FABBRI Come ti sei accostato a *Peer Gynt*?

MASSIMO POPOLIZIO Dopo *Re Lear* non si sapeva bene cosa si doveva fare del *Peer Gynt*: se doveva essere uno o più brani del testo, che tipo di lettura avremmo seguito... I personaggi che ho interpretato con Ronconi li divido (un po' come ha fatto Maria Grazia Gregori) in due categorie: quelli che sento più lontani e mi richiedono un maggiore sforzo di costruzione, e quelli che sento più vicini per temperamento e fisicità e quindi devo costruire meno (di solito sono quelli per i quali vengo più apprezzato dalla critica). *Peer Gynt* è stato uno di quelli, soprattutto per quanto riguarda la prima parte del testo, a cui qualche mio atteggiamento infantile, qualche mio modo di fare, si adattava meglio: così non ho dovuto fare grossi sforzi di costruzione.

La "felix Austria" e *Gli ultimi giorni dell'umanità*
(Gianni Manzella, Cesare Annibaldi, Luca Ronconi)

FRANCO QUADRI Sarebbe il momento di arrivare alle rive della "felix Austria" a cui si è più volte accennato e che ha contraddistinto in modo determinante l'opera di Ronconi a partire dagli anni '70. Ce ne parla Gianni Manzella.

GIANNI MANZELLA I primi due lavori di Ronconi, che ho visto ancora adolescente, sono *Misura per misura* di Shakespeare e *l'Orlando furioso*. Del primo non ricordo niente, e a volte ho anche il dubbio di averlo visto realmente. Dell'*Orlando* invece ho una memoria molto più nitida, certo condizionata dal fatto che c'è stato anche il film per la televisione. Ma credo che il ricordo sia più forte anche per il lavoro che c'era sullo spettatore: la memoria dello spettatore in questo caso era uno dei centri del lavoro. Parto da questi due spettacoli per individuare due temi che s'incrociano nel percorso di Luca Ronconi: la riflessione sul ruolo dello spettatore, che in generale passa attraverso lo spazio, e la riflessione sui limiti della parola. Si è già parlato del coinvolgimento dello spettatore all'interno della struttura dello spettacolo a proposito di *Spettri*, ma è soprattutto il secondo tema, relativo alla crisi del linguaggio, che ci avvicina alla "felix Austria". Tralascio il fatto che si tratta di due temi — sia quello dell'utopia dello spettatore, di come far cadere la barriera che separa il palcoscenico dalla sala, sia quello del lavoro sul linguaggio — che evidentemente percorrono tutto il Novecento.

Quello che vorrei sottolineare è che la questione del linguaggio non è solo una questione estetica ma anche etica, politica e sociale. Non a caso viene allo scoperto come una ferita al momento della crisi dell'impero asburgico con la prima grande guerra europea. Come può accadere che un mondo così ben regolato dalle parole si dissolva diventando mito letterario? È una zona che Ronconi ha frequentato molto, a cominciare — non secondo un percorso cronologico ma secondo un mio percorso mentale — da quell'*Uomo difficile* di Hofmannsthal che cade proprio in questa crisi sia per il momento in cui viene composto (viene completato proprio nel '18) sia per il tema che affronta, quello della crisi del

linguaggio, di questa crepa che si crea fra la parola e l'azione, che allontana la parola dall'azione: è proprio questo che rende l'uomo difficile. Alla stessa zona appartiene, in qualche modo, anche *Misura per misura*, forse lo Shakespeare più austriaco, austroungarico, asburgico che ci sia. Hofmannsthal ci spiega questo testo, ci aiuta a capirlo, lo precede singolarmente. *Misura per misura*, almeno nell'allestimento di Ronconi, è un'opera al nero, un discendere in un inferno dominato dalla doppiezza e dall'ambiguità, ma l'ambiguità è proprio quella delle parole. Nel primo colloquio con l'antagonista Angelo, Isabella (la protagonista del testo shakespeariano) dice: "Noi parliamo lanciando e richiamando le parole". Nel duplice incontro tra Isabella e Angelo — che è il perno, il centro di tutto il lavoro — si opera un rovesciamento dei ruoli. Nel primo incontro lei è debole rispetto a lui. Nel secondo le parti si sono rovesciate anche se in realtà non è successo niente. E qui Ronconi inventa un gesto geniale. Mentre lei gli dà dell'ipocrita accenna una carezza che già è la rivelazione del suo trionfo e della caduta di lui nel baratro dei sentimenti, nel baratro dei corpi, perché poi le parole — soprattutto a teatro — non sono niente se non ci sono i corpi.

La crisi del linguaggio è ovviamente il tema degli *Ultimi giorni dell'umanità*. Quello di Kraus è il dramma di una lingua che è diventata macchina, che riproduce formule vuote. Siamo di nuovo nella zona dell'*Uomo difficile*, zona in cui le parole si sono allontanate dalle cose che dovrebbero raccontare. Non a caso siamo anche storicamente nello stesso momento, quello della guerra. Ma *Gli ultimi giorni dell'umanità* richiama anche l'altro tema, quello della riflessione sullo spettatore. C'è un periodico ritornare di Ronconi in maniera radicale a questo nodo di riflessione che mi sembra abbia un andamento decennale, quasi che a ogni fine di decennio sia necessario riaffrontare e ricalibrare questo tema. L'*Orlando furioso* alla fine degli anni '60 raccoglie tutta la immaginazione di quegli anni (allora si parlava addirittura d'immaginazione al potere). Alla fine del decennio successivo *Le Baccanti* di Prato rimette in gioco questo rapporto con uno slittamento enorme: dalla festa, dal coinvolgimento si passa a un lavoro in cui c'è un rapporto diretto tra attore e spettatore (non a caso gli spettatori sono solo ventiquattro a replica). Nella mia percezione di spettatore di allora c'era l'idea del rapporto uno a uno, di essere solo con l'attore. È vero che tutto nasce dal testo, tutto ha una giustificazione nella struttura del testo, ma faccio fatica a non trovare un legame fra questo bisogno di andare nel tragico istituendo un rapporto diretto con il portatore del tragico e quegli anni segnati dal terrorismo e da una generale chiusura. Altri dieci anni e siamo a *Gli ultimi giorni dell'umanità*. La struttura, in qualche modo, torna a essere quella dell'*Orlando furioso*, del grande spazio e della contemporaneità d'azione in cui lo spettatore ha una possibilità più o meno ampia

di scegliere come muoversi, che cosa guardare o lasciarsi semplicemente trasportare dall'istinto. In realtà questa vicinanza strutturale si ferma qui. C'è ancora il rito, la liturgia, ma perché lo spazio in cui si opera — la grande fabbrica — è un po' la cattedrale del Novecento, quella della religione della tecnica e del progresso. Il Lingotto — forse la fabbrica per eccellenza in Italia — riproduceva quest'immagine di cattedrale con una grande navata centrale e due zone laterali. Ma da questa liturgia è scomparsa la festa, è scomparsa l'immaginazione barocca, quella dell'invenzione. Al suo posto ci sono le macchine, le linotype che sfornano i giornali, i treni e le automobili d'epoca. Credo che *Gli ultimi giorni dell'umanità* sia uno degli spettacoli più importanti e forse meno apprezzati di Luca Ronconi, perché vissuto fin da prima del debutto nella dimensione del grande evento. In realtà è stato, proprio rispetto allo spettatore, un richiamo estremamente politico, dopo un lungo periodo di chiusura degli spazi, alla necessità fondamentale del teatro di riappropriarsi dell'utopia.

FRANCO QUADRI Saltando purtroppo, a causa di qualche defezione e della tirannia del tempo, uno spettacolo-cardine come *Ignorabimus*, dove trionfava appunto il tempo reale e l'ossequio assoluto al naturalismo demistificato peraltro tramite il travestimento, siamo già approdati a un altro culmine, quale *Gli ultimi giorni dell'umanità*. E a questo proposito adesso passerei la parola a Cesare Annibaldi che, nella sua qualità di responsabile organizzativo per conto della Fiat, potrà raccontarci qualcosa di più e dall'interno.

CESARE ANNIBALDI Qualche considerazione più che altro di cronaca. *Gli ultimi giorni dell'umanità* è nato al Lingotto per i motivi che già sono stati anticipati. Questa grande fabbrica storica della Fiat ha cessato la sua attività nell'82: allora è sorto il solito dibattito su quale utilizzazione avrebbe dovuto avere. La conclusione è stata che avrebbe dovuto essere mantenuta, anzi addirittura completata in modo da renderla più funzionale a usi fieristici, espositivi, congressuali e così via. Il progetto, firmato da Renzo Piano, ha avuto — com'è ovvio — un lungo iter burocratico e realizzativo. Durante la fase burocratica, durata dall'82 al '92, si è pensato di non lasciar cadere l'identità del Lingotto. Il mito del Lingotto è stato alimentato attraverso attività artistiche e culturali di carattere temporaneo. In questo ambito ci sono state diverse manifestazioni: mostre d'arte allestite da Piano, concerti di musica contemporanea, ecc. Si era anche pensato che uno spazio con quelle caratteristiche potesse offrire grandi opportunità per il teatro e che sarebbe stato un peccato che non venisse utilizzato proprio per le straordinarie potenzialità che aveva. Tutto questo forse sarebbe rimasto semplicemente un'idea se Ronconi non avesse assunto nell'89 la direzione del Teatro Stabile di Torino. Allora è sorto un duplice interesse: quello di collegare maggiormente Ron-

coni alla città in modo che la sua attività non rimanesse limitata nell'ambito dello Stabile ma si allargasse al di fuori dei terreni istituzionali, e quello di contribuire ai programmi culturali del Lingotto. Ronconi ha colto l'opportunità al volo. La sua prima idea, mai spiegata fino in fondo, riguardava alcune storie simultanee intorno a un autobus, ma l'ipotesi è rimasta aperta senza nemmeno essere esplorata. Poi è venuto fuori il progetto su *Gli ultimi giorni dell'umanità* che, fin dall'inizio, aveva in nuce tutte le caratteristiche, tutti gli elementi strutturali di quello che sarebbe stato realizzato. In un primo momento era stato deciso di realizzarlo fra il Lingotto e il Teatro Stabile, come una coproduzione in cui le due istituzioni avrebbero dovuto condividere l'impegno sia a livello economico che organizzativo. Il progetto diventava sempre più grosso, sempre più serio, sempre più impegnativo. Non che questo abbia mai suscitato timori o preoccupazioni. Anche quando ci si è trovati di fronte a scarti piuttosto accentuati, si è sempre ritenuto che fosse un evento talmente importante da portarlo avanti fino in fondo. Credo che questa sia stata una scelta corretta non solo dal punto di vista artistico ma anche da quello economico. Indubbiamente siamo usciti — e questo mi sembra pacifico — dal budget originario, ma lo Stabile è riuscito a riequilibrare lo sforzo sostenuto in maniera abbastanza fisiologica nell'anno successivo. Ovviamente ha dovuto fare una piccola correzione di programma per compensare lo squilibrio, ma sostanzialmente non è venuto meno a nessuno dei suoi obiettivi istituzionali. Questo dimostra che a volte conviene rischiare di più magari su un unico spettacolo, riequilibrando con gli altri, piuttosto di fare dei programmi che non consentono di sfruttare le occasioni e le opportunità che possono qualificare una stagione. Ovviamente non è stato più possibile riprendere lo spettacolo perché nel giro di un anno è poi iniziata la trasformazione del Lingotto. L'aspetto in cui sono stato coinvolto maggiormente riguardava la ricerca delle linotype d'epoca, le auto storiche al centro storico Fiat, i famosi letti presi dall'ex manicomio di Collegno e così via. Lo dico perché credo che questo sia stato forse uno degli aspetti più affascinanti dell'intera iniziativa. L'unica cosa che mi ha un po' turbato è stato scoprire che all'interno del Lingotto si sarebbero mossi i treni.

LUCA RONCONI Solo due parole a proposito degli *Ultimi giorni dell'umanità* e del lavoro di cui parlava Manzella su Hofmannsthal, Schnitzler, ecc. Per questi spettacoli legati al periodo e al mondo asburgico parlerei non tanto di rappresentazioni quanto di traduzioni in italiano di certi testi. Il modo in cui li ho messi in scena ha sempre tenuto conto del drenaggio a cui questi testi non potevano non venire sottoposti nella traduzione in Italia. Per esempio, *Gli ultimi giorni dell'umanità* era uno spettacolo assolutamente italiano: c'era un'identificazione di Vienna con, diciamo, Piacenza o Milano. *L'uomo difficile*, d'altro canto, era sta-

to completamente sradicato da un'ambientazione e da uno spirito viennese per trasferirlo in un ambito abbastanza fantastico. Succede la stesso con Schnitzler. Insomma, si tratta sempre di operazioni di traduzione, non di esotismo culturale. Ritengo che sia sempre necessario riportare questi testi alla nostra esperienza e anche al nostro modo di fare teatro. Qualcuno si è rammaricato del modo di porsi degli attori poco teutonico in qualche caso, poco asburgico in qualcun altro. Ma questo non è successo per disattenzione: è stata una scelta molto consapevole (e consapevole anche della perdita che questi testi avrebbero subito). D'altra parte è inevitabile che, traducendo in italiano *Gli ultimi giorni dell'umanità*, la ricchezza linguistica vada perduta. Non è possibile né riprodurla, né trovare trivialmente delle analogie dirette facendo parlare i personaggi in dialetto.

FRANCO QUADRI Ma una relazione con Vienna c'era stata sia in *Misura per misura* che nella *Tragedia del vendicatore*, trasferita in una luce culturale dell'epoca di cui stiamo parlando.

LUCA RONCONI È esattamente come quando noi vediamo le commedie di Eduardo De Filippo recitate da attori inglesi. In fondo ci sembra raccapricciante vedere che cercano di farle come le faremmo noi. Tutto sommato preferiremmo vederle rappresentate come delle commedie di Pinter. Probabilmente sarebbe meglio anche per loro, andrebbero più vicini a quella che per loro sarebbe la sostanza di quelle commedie. Lo stesso vale per il mondo e il repertorio mitteleuropeo: possiamo servircene solo se ce ne impadroniamo totalmente riversando quei testi nei nostri modi espressivi e rifiutando qualsiasi tipo di esotismo.

FRANCO QUADRI Parlando degli *Ultimi giorni dell'umanità* è tornato in luce il tema della simultaneità delle azioni. Di questo, e dell'unica messinscena cechoviana di Ronconi ci parla Maria Skornyakova.

MARIA SKORNYAKOVA La grande rivoluzione teatrale europea ha distrutto tutte le barriere delle strutture tradizionali. Le scoperte artistiche nell'ambito dello spazio teatrale all'inizio del secolo e nei decenni seguenti: il crollo della barriera tra palcoscenico e platea, lo scendere dello spettacolo in sala, in strada e in piazza, la nascita del teatro simultaneo (compreso quello che ha fatto Luca Ronconi nei suoi spettacoli), tutto quello che ha dato nuova espressività al teatro del Novecento risale ai tempi in cui il teatro ebbe bisogno per la prima volta di abolire o almeno di allargare i limiti della scena tradizionale quando questi limiti diventarono troppo stretti. La necessità di superare o di rompere i limiti della scena tradizionale all'italiana, di raccontare o almeno alludere a una vita che scorre da qualche parte, là, fuori del limitato spazio scenico fu percepita molto tempo fa, molto tempo prima degli spettacoli sperimentali di Luca Ronconi.

Il bisogno di allargare i limiti dello spazio tradizionale nel teatro dei tempi nuovi (da un punto di vista storico) dapprima si manifestò col nascere della cosiddetta azione teatrale fuori del palcoscenico. I primi segni di questo mutamento erano già apparsi più di duecento anni fa nel dramma russo. Dopo *Che disgrazia l'ingegno!* di Griboedov (1824) — in cui ci sono molti personaggi fuori scena, ovvero quelli che esistono solo nei dialoghi dei personaggi veri e propri e non appaiono mai in palcoscenico, ma dei quali si parla e si discute molto — quel principio diventò tradizione nel dramma russo. Il dramma russo era troppo limitato nell'ambito della scena tradizionale all'italiana (quella visibile agli spettatori). La natura realistica del teatro russo dell'Ottocento richiedeva sempre di rappresentare la vita così com'era, con la molteplicità delle situazioni e dei personaggi. Il carattere epico (o romanzesco) del dramma russo, con la sua tendenza a mostrare il più vasto panorama della vita

possibile nella scena all'italiana e il suo costante irrompere in una sfera al di fuori del palcoscenico, hanno formato l'originalità del teatro russo. Questa sua particolarità contribuì all'affermarsi del nuovo sistema teatrale a cavallo del secolo avendo preparato la strada alla nascita della drammaturgia di Anton Cechov, il quale anticipò in gran parte il teatro del Novecento.

Lo spazio teatrale cechoviano non è monolitico, identico, unilaterale, omogeneo. Al contrario è vario e multiforme, entra nel passato e nel futuro, la sua zona invisibile ha la tendenza ad allargarsi. Allo spettatore del teatro cechoviano è richiesto uno sforzo creativo: deve vedere non solo quello che c'è sul palcoscenico ma anche immaginare quello che in scena non c'è e non può esserci (il gran numero di personaggi che abitano in diverse parti della Russia e all'estero, la loro vita e i loro problemi). Tutti questi personaggi invisibili, insieme ai personaggi veri e propri (presenti in scena), formano il mondo cechoviano, il suo particolare universo. Il teatro di Cechov varca tutti i limiti: di tempo, di spazio e di parola. Il cosiddetto sottotesto cechoviano rappresenta anche quel secondo piano invisibile della vita interna dell'animo umano. Anche la pausa nel teatro cechoviano rappresenta il tentativo di superare i limiti di quello che si può raccontare con le parole.

Nei drammi cechoviani, per la prima volta nel teatro moderno, l'azione si divide in due sfere, quella visibile e quella invisibile. Gli avvenimenti del dramma avvengono in un certo luogo (podere o città) e, contemporaneamente, in un altro luogo (lontano o vicino) accadono gli altri avvenimenti. Nel terzo atto del *Giardino dei ciliegi* mentre gli ospiti ballano in città si tiene la vendita all'asta della casa, del giardino, del podere e si decide il destino di tutti i personaggi della commedia. Senza quel secondo piano invisibile il teatro cechoviano non esiste. È possibile parlare di una natura simultanea del teatro di Cechov: simultaneità di tempo e di spazio. Proprio questa natura particolare del teatro cechoviano è stata percepita da Luca Ronconi. Il suo unico Cechov, *Tre sorelle*, si basa infatti sulla simultaneità di tempo.

All'inizio del secolo l'idea della simultaneità nel teatro moderno attirava teatrali da diversi paesi europei: Russia, Italia, Francia, ecc. Tutti gli esperimenti con la simultaneità dell'inizio del secolo si basano sulla necessità di seguire le diverse scene recitate contemporaneamente. La forma plastica adatta non fu trovata né a cavallo del secolo né più tardi, negli anni '20, negli spettacoli di Tairov e Mejerhol'd. Il problema del teatro simultaneo, capace di raccontare il mondo contemporaneo con la sua specificità, fu risolto solo negli anni '60 con l'*Orlando furioso*. In questo spettacolo Ronconi ha trovato il modello plastico adatto all'idea moderna di simultaneità utilizzando alcune forme del teatro medievale riviste alla luce della concezione del mondo del Novecento.

La riforma dello spazio teatrale, iniziata ai primi del secolo nei lavori dei grandi innovatori del teatro, è stata portata a termine molti anni dopo negli spettacoli di Ronconi. Lo spazio teatrale inventato e proposto dal regista per la prima volta nell'*Orlando*, uno spazio nuovo basato sulla simultaneità, è rimasto e rimarrà per sempre come una delle più importanti scoperte artistiche del secolo. Il teatro simultaneo di Luca Ronconi, con la molteplicità delle sue prospettive, la loro continua metamorfosi e quindi la continua inversione di un punto di vista su uno stesso ambiente, offre un modello nuovo per il teatro. Ma non solo. Il teatro simultaneo di Luca Ronconi può essere percepito come una specie di modello plastico del mondo contemporaneo, sempre instabile, fragile, malfermo, in continuo movimento e modificazione.

Il romanzo o il metodo della terza via
(Renato Palazzi)

FRANCO QUADRI È tempo di venire a esaminare i rapporti tra Ronconi e la letteratura italiana contemporanea. Da quando Luca ha cominciato il suo lavoro a Torino si è manifestato nel regista un interesse particolare per questa scrittura contemporanea. Interesse particolare ma non nuovo, come testimoniano l'episodio parigino di *XX* su un testo, in realtà pretesto, di Rodolfo Wilcock e il *Calderon* di Pier Paolo Pasolini allestito a Prato quando il dramma era anche di grande attualità polemica. Comunque l'avvicinamento a Pasolini è molto più massiccio a Torino grazie alla messinscena simultanea di *Affabulazione* a livello di grande prodotto spettacolare e di *Pilade* e *Calderon*, con duplice cast come stimolanti saggi laboratoriali della scuola dello Stabile. Ma vengono presentate anche altre novità italiane: la prima, quasi a sorpresa, è *L'aquila bambina* di Antonio Syxty.

Nasce poi un'attenzione verso il romanzo, attenzione che a, partire da *Re Lear* e *Verso Peer Gynt*, s'indirizza verso il recupero del racconto dopo aver privilegiato per anni lo studio analitico dei testi. Alludo al *Pasticciaccio* di Gadda e ai *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij. In particolare la messinscena del *Pasticciaccio* porta il prezioso linguaggio di Gadda così com'è sulla scena, con un grande risultato d'incontro col pubblico. In questa politica rientra anche il lavoro con Alessandro Baricco al quale è stato commissionato un testo, *Davila Roa*, rappresentato con un grosso impegno e una grossa fiducia a differenza di quanto succede di solito nei teatri stabili, in cui i nuovi testi italiani vengono presentati in coda di stagione o nei ritagli di tempo. Sull'interesse di Luca Ronconi per il romanzo fa il punto Renato Palazzi.

RENATO PALAZZI All'inizio, in occasione delle rappresentazioni del *Pasticciaccio*, colti di sorpresa e perfino lievemente sopraffatti dalla trama variopinta di quell'inesauribile costruzione verbale, si era pensato a un brillante espediente per far rivivere anche sulla scena tutta l'effervescente struttura linguistica che sostiene e caratterizza la scrittura gaddiana. Poi, più recentemente, dopo le prime due serate dei *Fratelli Karama-*

zov, ci si era affrettati a sottolineare il tentativo di conservare alla ribalta l'intricata architettura sintattica della pagina di Dostoevskij, riflesso fedele e minuzioso della labirintica sintassi interiore dei personaggi.

Oggi, a qualche settimana di distanza, senza voler sottovalutare le differenti esigenze espressive imposte dalle due situazioni citate, ma nell'inevitabile tentazione di sovrapporre esperienze indipendenti l'una dall'altra ma così sostanzialmente analoghe, ci si chiede se questa via indicata da Ronconi attraverso la trasposizione integrale dei testi letterari non abbia tutte le caratteristiche di un vero e proprio metodo: se cioè tale approccio finora occasionale non assurga in definitiva a procedimento oggettivo e oggettivabile, in grado di perpetuarsi anche al di là delle specifiche circostanze artistiche in cui lo si usa, e perfino al di là — vorrei dire — della peculiare personalità e storia registica di chi per primo lo ha usato.

Già in così breve tempo, per la verità, non è mancata l'opportunità di verificare le possibilità d'applicazione di un tale esercizio in un contesto del tutto lontano da quello in cui è nato. È proprio per tale motivo che qualcuno si è accostato con curiosità a un recente spettacolo di matrice letteraria realizzato da un teatro stabile, nel quale i personaggi 'raccontavano' se stessi oltre ad agire come tali. Ebbene, vorrei dire che se questo spettacolo appariva deludente, la colpa non poteva essere sostanzialmente attribuita a questa chiave narrativa, che anzi, per quanto male usata, risultava tra gli aspetti meno discutibili di un'operazione per tanti versi sbagliata.

La questione, insomma — alla quale probabilmente solo il tempo potrà dare risposta — è di stabilire se questa strategia di evocazione dei percorsi letterari possa avere la dignità di una tecnica teatrale vera e propria, paragonabile in qualche modo, per esempio, al teatro epico di brechtiana osservanza. Certo, là l'obiettivo era quello di una presa di distanza del personaggio da se stesso, di un osservarsi e giudicarsi dall'esterno, mentre qui il personaggio assimila addirittura a sé e assorbe e fagocita e perfino interiorizza la descrizione, la valutazione, il giudizio che ne dà l'autore, lo fa suo eliminando ogni possibile distanza. Anch'egli tuttavia, come il personaggio brechtiano, si trova comunque nella condizione di esprimere se stesso in terza persona.

E allora, ecco, questo procedimento narrativo intuito o scoperto o collaudato da Ronconi, che non è assimilabile a una forma di straniamento, che non ha la freddezza faticosa e raggelante propria di ogni vero straniamento, che al contrario tende anzi a colorire, a interpretare anche l'oggettività della didascalia, si qualifica forse come un'altra direzione a sé stante, un'autentica terza via, forse addirittura come l'autentico anello mancante tra Diderot e Stanislavskij, tra la sfera della consapevolezza critica e della composizione raziocinante, con tutto ciò che la

definizione può significare, e la sfera di un'immedesimazione interpretativa che nello stesso tempo viene attenuata e insieme elevata al quadrato.

Ma ora, come accade per tutte le tecniche teatrali, il problema vero è di provare ad applicarla, badando bene tuttavia a non abusarne.

Il caso Baricco e il metodo del “non si può più fare”
(Alessandro Baricco, Luca Ronconi)

FRANCO QUADRI La nuova drammaturgia ha suscitato anche una grossa polemica con la commissione e la rappresentazione di *Davila Roa* di Alessandro Baricco. La parola all'autore e al suo regista.

ALESSANDRO BARICCO Tra tutti quelli presenti a questo convegno io sono quello che da meno tempo e per meno tempo ha lavorato con Ronconi. Ho anche un record: in così poco tempo sono riuscito a collezionare con lui un significativo insuccesso, cosa piuttosto difficile con Ronconi. Per me è stata un'esperienza molto utile, molto bella; un'esperienza a cui sono molto legato nel mio pur breve itinerario d'autore. Non vorrei che quello che d'intelligente ho da dire su Ronconi venisse messo in relazione con *Davila Roa* perché capisco che suonerebbe male. Cercherò di evitare i possibili margini di equivoco. Provo a riassumere in due parole, più semplici possibile, quel che ho capito in anni di spettacoli di Ronconi visti dalla platea. Quando abbiamo lavorato insieme su *Davila Roa* c'era una frase che tornava spessissimo nelle nostre chiacchierate: “Non si può più fare”. Credo che questo sia il punto d'origine del lavoro di Ronconi: assumere il testo su cui lavora come fondamentalmente decaduto. Gran parte di quello che è fisicamente davanti a noi è scaduto, scaduto e decaduto, non si può più fare. Gran parte dello straordinario talento di Ronconi mi sembra dedicato a trovare un'esistenza postuma a dei testi che lui adotta istintivamente come defunti. Quando non ci riesce li ammazza lui. Alle volte non ci riesce: questo è molto chiaro nel repertorio dell'opera lirica. Ci sono alcune opere di Verdi che resistono, che non sono mai morte abbastanza. Infatti non sono le opere con cui Ronconi si cimenta più volentieri. Va alla grande su certe opere di Rossini che sono morte già da cent'anni. Le sue regie più straordinarie nell'ambito del teatro musicale riguardano opere che francamente non hanno più niente da dire.

Una delle cose che non si può più fare è essere umani. Non vorrei semplificare troppo: naturalmente bisogna essere umani, ma non più in quel modo. La sfera dei sentimenti, in generale, negli spettacoli di

Ronconi viene abrogata, “non si può più”. È un po’ come sfilare l’umano dai personaggi: che cosa può restare in piedi se si toglie tutta la sfera dei sentimenti? Che cosa resta del monologo finale di Mommina in *Questa sera si recita a soggetto*, se si toglie la storia di una donna che si ricorda di com’è il teatro e lo racconta ai suoi bambini? Mommina dice: “Ma voi non sapete neppure che cosa sia un teatro, povere figlie mie... Ve lo faccio io il teatro! Prima vi dico com’è. Una sala, una sala grande grande, un mare di teste...”. Ma questo è sentimento, questo è l’umano, questo “non si può più fare”. Non sto a discutere se sia vero o falso che “non si può più fare”. Quello che voglio dire è che riesco a capire poco del lavoro di Ronconi se non capisco questo passaggio. Un altro senza talento, senza genio, si troverebbe la scena vuota dopo aver sfilato l’umano dai personaggi. Mi viene in mente una similitudine di Roth: per spegnere una candela — e la candela sarebbe la sfera dei sentimenti, diciamo l’umano — Ronconi incendia tutta la casa. Escludo che Pirandello abbia scritto “un mare di teste” pensando al mare e improvvisamente alle teste. Pirandello voleva solo dire che c’era tanta gente e, per caso, ha usato l’espressione “un mare di teste”. Ma l’immagine che Ronconi ha ricostruito nella prova che abbiamo visto con Elisabetta Pozzi è bellissima. Nelle sue mani questa frase diventa uno spazio dove improvvisamente appare il mare che poi si trasforma in un mare di teste: è un’immagine da horror, bellissima. La poveretta doveva riuscire a dire questa frase pensando al mare che si traduceva in teste ma come se fosse dimentica di tutto. Un’acrobazia formidabile. Tutti gli spettacoli di Ronconi sono un’acrobazia straordinaria e continua, ma alla fine il testo è come una trama esasperatamente tirata dai bordi. “Un mare di teste” è un attimo: per chi lo scrive è un niente, ma per Ronconi diventa un’immagine e per un attore, se vuol restituire l’immagine, diventa un fatto, un evento sonoro di presenza e d’immagine che è teatro. Questo sistema implacabile viene applicato praticamente a tutto il testo. Quasi in ogni passaggio Ronconi riesce a trovare immagini, evaporazioni, significati nascosti. Non c’è quasi nulla del testo che riesca a scappare. Alla fine abbiamo un testo enormemente ricco: una casa incendiata. In questa serie di mosse quello che effettivamente è andato perduto è il pattume, quello che si voleva scartare. E il sistema funziona. Alla fine non abbiamo la scena patetica di una madre che parla ai figli, che “non si può più fare”. Anche se Pirandello l’avesse scritta perché voleva una scena patetica e strappalacrime che tirasse l’applauso — anche se fosse così — “non si può più fare”. Ci sono molti sistemi per non rifarla, questo è quello di Ronconi.

Per la mia generazione — non ne faccio un caso personale — tutto questo lavoro rappresenta una rivoluzione che non è la nostra. Noi saremmo, in verità, impegnati in un’altra rivoluzione. Ma la rivoluzione

che immaginiamo non ci sarebbe venuta in mente senza aver visto lavorare autori come Ronconi — non solo lui naturalmente, ma senz'altro autori come lui — soprattutto per la scelta di campo del “non si può più”. Credo meno alla tecnica d'incendiare la casa per spegnere la candela. Penso che la mia generazione sia più portata a seguire un'altra strada. Forse abbiamo lo stesso desiderio ma cerchiamo di raggiungerlo in modi differenti. Vorremmo farlo con lo stesso carisma e anche con lo stesso valore con cui l'hanno fatto Ronconi e altri della sua generazione. Ma c'è un sistema, un rapporto di rivoluzioni sperate che è comune pur nella diversità delle strade. In *Davila Roa* ci accomunava il desiderio di provare a far funzionare, a far girare insieme la parte comune, il desiderio e la rabbia di sfuggire a molte cose che odiavamo. Quando lavoravo con Luca sul testo, lui mi costringeva a leggerlo, una cosa umiliante. Invece che leggerselo a casa dovevo leggerglielo io. Ma quando ne parlavamo era evidente che entrambi avevamo esattamente lo stesso nemico. Probabilmente pensavamo che lo si potesse sconfiggere in modi leggermente diversi, ma questo ancora non l'ho capito. Per me è stato questo il senso dell'operazione *Davila Roa*, a parte il piacere di lavorare con un maestro, cosa che non succede spesso perché noi autori, noi intellettuali siamo sempre più chiusi, poco disponibili, poco generosi. Visto che è molto difficile far lavorare insieme anche due persone della mia generazione, l'occasione di lavorare con un maestro era veramente rara. Ma aldilà di questo volevo andare a vedere fin dove i nostri desideri e la nostra rabbia erano comuni, anche a costo d'inciampare in cose differenti, come probabilmente è successo. Questo modo di provare mi è sembrato, a prescindere da qualsiasi cosa, un gesto di civiltà non solo da parte di Ronconi o mia ma anche da parte del Teatro di Roma. Trovo che sia molto civile — forse perché è capitato a me — che il denaro pubblico abbia finanziato quattro anni di lavoro. Il progetto, veramente, è del '92. L'altro aspetto importante è ammazzare il padre secondo rito doveroso, naturalmente il padre che ami, ma che devi ammazzare. Non è un caso che Luca Ronconi sia un uomo di teatro e io no. In questi otto o nove anni di vita d'autore, l'unica vera collaborazione che ho avuto con un maestro non è stata con uno scrittore ma con un uomo di teatro. E lui, quando ha deciso di mettere in scena un testo contemporaneo è andato a cercarsi qualcuno di cui aveva letto un libro ma che di teatro non aveva mai scritto. È difficile sfuggire al meccanismo del rapporto fra generazioni e dell'uccisione del padre senza il quale non avresti mai immaginato la rivoluzione che vorresti. C'incrociamo trasversalmente: uno viene dal mondo dei libri, l'altro dal mondo del teatro. Comunque, credo che sia stata una delle pochissime possibilità date a uno della mia generazione. È difficile che ti sia data la chance di provare a coniugare con la persona che ti ha suggerito per molti versi la tua rivoluzione

la parte di desiderio che si ha in comune. Anche se abbiamo lavorato insieme per poco tempo ho moltissimi ricordi della collaborazione con Luca: mi sono rimaste addosso molte cose che dimenticherò difficilmente. Il suo rapporto con gli attori è molto particolare. Non vorrei mai essere un attore di Ronconi, piuttosto mi ammazzerei. Li costringe ad affrontare difficoltà mostruose e ha un amore sconfinato per quei pochi che riescono a fare quest'acrobazia. E penso che non riuscire a fare quell'acrobazia davanti a lui sia la cosa peggiore della vita. Meglio essere l'autore.

Uno dei momenti che mi sono rimasti nella memoria è, quando alla fine della prima di *Davila Roa* a Roma sono uscito sul palcoscenico e ho sentito arrivare i fischi. Mi è successo molte volte di vedere Ronconi fischiato, soprattutto dal pubblico dell'opera, che è di un passatismo gretto e inesorabile. Solo che stavolta ero anch'io sul palcoscenico e non vedevo nulla perché avevo i riflettori negli occhi, sentivo solo il rumore dei fischi. Quando veniva coperto di fischi nei teatri d'opera, Ronconi aveva la faccia di uno che pensa: "Ma guarda questi!?". Un po' come quando un cuoco di un ristorante si vede tornare indietro un piatto che ha appena cucinato e distrattamente pensa: "Ma guarda, ha lasciato l'arrosto, non gli sarà piaciuto". Non so che faccia avesse la sera di *Davila Roa*, ma io avevo sicuramente quella faccia: anche questo l'ho imparato da lui. La prima reazione che ho avuto è stata quella di sentirmi un coglione, poi, elaborando il lutto, come si dice, ho capito che quei fischi erano utili. Quando si comincia a fare i soldi, come Ronconi, si comincia anche a diventare vecchi. Non è che scrivere sia proprio facile, bisogna avere delle buone motivazioni e una di queste è mortificare tutti i coglioni che quotidianamente ti mortificano. Ci vuole dello sdegno e della rabbia per fare i nostri mestieri. Forse anche Luca li mette da parte i fischi. Così uno la mattina si alza e pensa: "Oggi scrivo questo libro per quel signore là, voglio che faccia abuso di farmaci per il mal di stomaco nei prossimi dieci anni".

In realtà devo a Ronconi moltissime cose. In lui ho visto — l'ho visto anche in Baggio — quello che distingue un fuoriclasse. Ci sono molte persone che fanno bene il loro mestiere e poi ci sono alcuni che sono geniali. Quello che mi ha impressionato vedendo lavorare Luca, soprattutto nelle prove, è quest'ipertrofia dell'attenzione, questa paranoide esasperazione perfezionistica. Non c'è niente di sano in questo, ma è una caratteristica dei grandi. Anche Baggio, quando finiva l'allenamento, si fermava e cominciava a calciare punizioni. E calciare punizioni per Baggio significa andare un millimetro più a destra o un millimetro più a sinistra. Ronconi nota qualcosa e s'incazza, si alza dalla sedia e sale sul palcoscenico. E tu che eri lì non ti sei accorto di niente, ti pareva che andasse benissimo. Un'attrice che ha lavorato con Marilyn Monroe di-

ceva che Marilyn Monroe aveva curve in posti in cui le altre donne non hanno nemmeno i posti. Ronconi nota certe cose in posti dove gli altri registi non hanno nemmeno i posti. È impressionante. Questo — è una vera e propria malattia — è quello che ti fa rimanere sepolto in un teatro per tutta l'esistenza, o legato a un computer gran parte del tuo tempo. È quello che amo di più in quelli che hanno veramente una vocazione e un rapporto particolare col materiale che lavorano. Ronconi mi ricorda la descrizione di un rivoluzionario che ho letto una volta: "Era pacatamente triste, pacatamente e inesorabilmente triste come tutti quelli che hanno consacrato la loro intera vita a una causa". Non che Luca non faccia con allegria il suo mestiere, anzi, dà molte energie, ma c'è una tristezza di fondo. Siccome io ho sempre pensato di avere questo sigillo di una certa tristezza di fondo, quando ho visto che ce l'aveva anche lui mi sono tranquillizzato. Dato che lui è un grande, ha successo, è sano e va avanti, ho pensato che si poteva andare avanti con questa tristezza.

LUCA RONCONI Giusto due parole per rispondere ad Alessandro. A proposito del fatto che siamo riusciti ad avere un insuccesso, credo che il lavoro che abbiamo presentato sia stato sgradito, ma non per questo si può dire — né per quanto riguarda il suo lavoro né per quanto riguarda il mio — che non fosse un lavoro riuscito. Alessandro dice: "In fondo il nemico era lo stesso". Allora non ci si può stupire se il nemico si è ribellato. Bisogna soltanto riconoscere che in quel momento il nemico aveva forse delle armi un po' più forti, però io credo solamente in quel momento.

L'importanza del pubblico
(Gianfranco Capitta)

GIANFRANCO CAPITTA Sono un po' impressionato da questa overdose ronconiana, comincio a perdere i miei punti di riferimento. Comunque mi sembra che non si sia parlato — a parte un accenno di Roberta Carlotto e alcune annotazioni autobiografiche di Gianni Manzella — di uno degli elementi più importanti nel lavoro di Luca: il rapporto col pubblico. Ronconi è uno dei pochi registi italiani che abbia così lucido e presente da sempre, da quando ha cominciato a lavorare, questo aspetto della comunicazione teatrale. Credo che anche in questo stia una buona parte della sua grandezza. Ogni volta che fa uno spettacolo Ronconi si pone il problema di quale committenza glielo richieda e del pubblico a cui è destinato. Questa lucidità non è affatto secondaria. Per questo il suo lavoro m'interessa in ogni caso. Non si tratta di accondiscendenza o piaggeria. Come ricordava Baricco, per *Davila Roa* anche Ronconi si è preso i suoi fischi. La stampa, in genere, gli rimprovera di fare spettacoli troppo lunghi, noiosi, presuntuosi, costosi, ecc. Non parliamo poi delle reazioni del mondo della lirica: sono pochi quelli che la pensano come Bortolotto: il più delle volte i critici musicali sono infastiditi dalle regie di Ronconi, che non gli permettono di vedere le opere come vorrebbero e come sono stati abituati fin da bambini. Comunque, è evidente da parte di Ronconi una ricerca precisa del pubblico a cui si rivolge. Questo, paradossalmente, rende spesso il testo secondario. Ho sentito parlare molto dell'importanza dell'attore e del testo nel teatro di Luca, ma quello che rende il suo teatro capace d'interloquire nel profondo aldilà del singolo spettacolo è proprio la coscienza di rivolgersi a un determinato pubblico. Tutto il teatro che ha fatto Ronconi — da *I lunatici* in poi — ha sempre costretto il pubblico a interloquire con lo spettacolo in maniera diversa da quanto succede di solito. Sono tornato quattro volte in pellegrinaggio a Torino a vedere *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Tra l'altro, nel frattempo era scoppiata la guerra del Golfo che si rifletteva in quella "finis Austriae". Poi c'erano le macerie delle rotaie dei treni: era il funerale non solo del Lingotto ma proprio della "forma fabbri-

ca". Allora nessuno parlava di globalizzazione. Eppure tutto questo si respirava nello spettacolo. Non so come gli sia venuto, quale raddomanzia lo guidi.

Lo stesso succedeva con *Misura per misura*. Sarà pure Vienna, ma sicuramente è un posto in cui la malattia ha contagiato tutti, in cui si vive una sorta di Spallanzani generalizzato. Con buona pace di Baricco, credo che pochi artisti in Italia usino il testo come uno dei molti strumenti messi in campo per esprimersi. È sempre Ronconi l'autore unico dei suoi spettacoli, il testo è secondario. Del *Pasticciaccio* si è detto che era geniale, ma di fronte a Dostoevskij molti hanno pensato di trovarsi di fronte a qualcosa di più lontano, e invece anche quella famigliaccia ci parla come se fosse sul nostro pianerottolo. Trovo che Ronconi — e questo, per me, è forse il più grande complimento che gli si possa fare — sia rimasto uno dei pochi artisti civili in Italia, forse l'unico vero intellettuale. Luca è molto schivo: non firma appelli, non si schiera alle elezioni, nelle interviste è un disastro, bisogna andare con la pinza del dentista per estorcergli le risposte. Invece, attraverso il suo lavoro affronta in modo chiarissimo argomenti importantissimi. Poi si può essere più o meno d'accordo con quello che dice, si possono amare più o meno certi spettacoli... Prima è stata citata *L'aquila bambina*: era uno spettacolo che non ho amato molto ma con cui mi sono dovuto misurare per forza. Nei suoi spettacoli c'è una funzione assai curiosa in un momento di ricambio della comunicazione come quello che stiamo vivendo. Mentre Giorgio Strehler, il cui nome è ricorso più di una volta in questo convegno, faceva un teatro in cui l'impegno civile veniva veicolato da una forma tradizionale, Luca Ronconi rimane quasi l'unico in questa fine secolo che continua a costringere il pubblico a misurarsi e a ragionare sulle sue invenzioni.

Il film-Ronconi: un pulp Ordet
(Enrico Ghezzi)

ENRICO GHEZZI Parlando con mia figlia, che proprio in questi giorni compie diciassette anni, le ho augurato di non mancare un'occasione come quella che ha marcato me, più o meno alla sua età, quando vidi a Genova, al Palazzo dello Sport, l'*Orlando furioso* di Luca Ronconi. L'*Orlando* è uno dei miei orologi di datazione: nella mia storia immaginaria, nel mio stare fermo dentro un film che mi trasporta, che forse trasporta un po' tutti, c'è un prima e un dopo *Orlando*. Andavo a teatro abbastanza spesso ma per abitudine mediocre di frequentazione di testi nei vari generi. In realtà l'unico teatro che amavo era un teatro scritto contro il teatro scritto, cioè *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud. Incontrare Ronconi fu incontrare per la prima volta qualcosa che assomigliava a quello: era completamente diverso da tutto il resto del teatro che avevo visto. Questa rottura ha provocato da quel momento, prima con difficoltà (ero studente liceale) poi con più possibilità, un rapporto molto continuo, del tutto fuori campo, da spettatore appassionato con il teatro di Ronconi. Poi ho seguito un po' il teatro di alcuni amici vicini d'età e ho incontrato Carlo Cecchi (i suoi allestimenti di *Petito* mi sono rimasti dentro).

È come se fossi entrato dentro un film-Ronconi che mi accompagna ancora oggi come mi accompagna il film-televisivo-infinito, come mi accompagna il film dei film che ho visto, o che credo di aver visto, fino a oggi. Tra questi film il film-Ronconi è uno dei più intensi che abbia mai visto, me ne sono reso conto proprio di recente, nel corso di *Ruy Blas* di Victor Hugo, che magari per qualcuno non sarà memorabile, soprattutto perché è piazzato tra due capolavori come il *Pasticciaccio* da Gadda e *I fratelli Karamazov* da Dostoevskij, quest'incredibile Gaddostoevskij, ulteriore sfida a testi che sembrano difficili o semplicemente impossibili da rappresentare e ripresentare, apprendere, riapprendere in una rappresentazione. Vedendo *Ruy Blas*, che in fondo è più semplice di molti altri spettacoli ronconiani, ho avuto per la prima volta la visione allucinata ma chiarissima di quel che è stato per me seguire l'allucinazione

Ronconi, la lucaronconazione. Dentro *Ruy Blas* vedevo tutto il teatro di Ronconi che scorreva e rimetteva in scena a ogni passo, in quel caso il passo *Ruy Blas*, tutta la storia del teatro come un seguito di maschere, di fantasmi, di carcasse o di momenti magici improvvisamente appassionanti. Mi è sembrato mortale, terribilmente mortale e funerario, e improvvisamente pieno di lampi di vivezza.

Credo di aver seguito quasi tutto il teatro di Ronconi dall'*Orlando furioso* al *Pappagallo verde* (spettacolo magicamente dissolvente, quasi imperscrutabile, impalpabile, che svaniva in quel momento, un grande momento di dissolvimento), e poi *Gli ultimi giorni dell'umanità*, che invece mi è sembrato un ritorno all'*Orlando furioso* in un surplace terribile di storia chiusa, di fine secolo, di fine millennio nient'affatto gioiosa. Naturalmente c'erano stati l'*Orestea*, *L'anitra selvatica* e uno *Spettri* incredibile visto a Spoleto un'ora dopo la finale Italia-Germania dei Mondiali dell'82. *Spettri* rivivificati dalla presenza (ero in prima fila) di due ragni: c'era Warner Bentivegna e c'erano due ragni non previsti che gli passeggiavano addosso. Dentro questo spettacolo, ancora una volta spettralmente composto, c'erano invece questi due attori-ragno che interferivano con la legnosità (geniale in quell'occasione) di Bentivegna. Recentemente, con *I fratelli Karamazov*, mi è successo di godere nella prima parte di una visione da lontanissimo: un'incredibile automatica pittoricità, come se tutti i Karamazov si sciogliessero in questo fondo di grisaglia baconiana, dissolvenza continua. La seconda parte, invece, l'ho vista dalla prima fila: era come se fossi anch'io in scena, dentro la scena, quando vedi perfino l'occhio di un'attrice; mi stavo perdendo dentro la scena...

Parlavo di un'attesa, dell'attesa di un attore, dell'attesa che il suo tempo... che lo spettacolo finisca. È questa del tempo, non tanto della dimensione tempo nel teatro di Ronconi, ma dell'istituire a partire dal tempo un frame in qualche modo immutabile, l'improvvisa allucinazione che ho avuto su *Ruy Blas*. Anche il frame spaziale è tale in Ronconi che lo spazio letteralmente scompare, come scompare il tempo. Un'ora o sette o nove ore di Ronconi sono in qualche modo la stessa cosa, anche se c'è una percezione fisica del proprio tempo d'attesa, ma sono appunto dentro un'unica macchina che disegna solo il frame. Trovo che anche gli attori, tante volte visti come torturati dentro questa macchina, siano riportati da Ronconi a una sorta di originarietà, sono costretti a agire, sono costretti a essere o non essere, sono tutti degli Amleto, proprio perché è talmente intensa e formata la scena, talmente *en abîme*, talmente definitiva e spinta, che da quel momento sono costretti a decidere, a scegliere, proprio perché sono dentro delle forme che paiono terribilmente precise. Ronconi da una parte mi sembra un grande costruttore, un ipercostruttivista, un Lang-Kubrick, per parlare di cinema. Nello

stesso tempo, non solo nel caso dei ragni degli *Spettri* — proprio perché questo avviene col/nel teatro, quindi mettendo il film continuamente a repentaglio — è come se ci fosse un'obbligatoria apertura rosselliniana. In un certo senso trovo assurdo il teatro: se lo amassi davvero vorrei vedere tutti i film del teatro, e quindi vorrei essere tutte le sere a ogni rappresentazione. Vorrei carpire ogni variazione, vedere com'è quell'attore il giorno dopo, magari la sera prima ha fatto l'amore con un'altra persona, vedere come cambia dentro una forma di spettacolo, come si riforma continuamente la stessa forma.

Immagino che sia molto doloroso per un regista, per un ri-autore come Ronconi, essere in qualche modo costretto a una forma. Trovo che in Ronconi ci sia proprio questo comico dolore del teatro. Ronconi è sempre stato un gioco con l'irrappresentabilità, nel senso che ha lavorato su tantissimi testi irrappresentabili (per primo, secondo me, l'*Orlando furioso*); ma, nello stesso tempo, quasi tutti i testi in mano sua diventano irrappresentabili. *L'anitra selvatica* ha dentro non la propria chiave di rappresentazione ma, fortunatamente, la propria irrappresentabilità. Proprio la presenza di questa macchina ottica ci dice che dal momento che esiste il cinema, non possiamo più vedere il teatro, perché lo perdiamo ogni momento, ogni momento c'è un fotogramma che si fissa e lo fissa altrove. Quindi il teatro è sempre un altrove, è sempre un inseguimento di un'immagine che è già perduta quando si comincia a lavorare su un testo. Questo vedere tutti i testi, anche quelli più classici, diventare irrappresentabili e ugualmente messi in scena, è la torsione di Ronconi, la sua dialettica più intensa, quella che mi affascina di più. Chissà perché mi viene in mente uno straordinario *Wozzeck* a Milano, alla Scala. Oppure mi viene in mente il film che è la parola in Ronconi, di nuovo un film ininterrotto di immagini che si strappano. Sentivo prima Marisa Fabbri, voce che si scompone, si strappa, più intensa e oltre l'avanguardia, il balbettio dadaista che pure ho amato da piccolo e continuo ad amare da infante. Ma qui, invece, c'è questo sfilacciarsi della parola formata, sfilacciarsi nel suo stesso sentirsi classica; c'è come una dissoluzione dell'essere classico affascinante in ogni momento. Improvvisamente con il *Pasticciaccio* c'è un ulteriore salto che pone Ronconi su un piano che sembra lontanissimo dal suo: è come se fosse un pulp Ordet, per mescolare Tarantino e la parola dreyeriana. Improvvisamente la parola diventa di nuovo palesamente — stavolta in modo proprio didattico sia nel *Pasticciaccio* che nei *Fratelli Karamazov* — diventa attore come gli attori erano diventati parola scritta, disegno che si muove, animazione in qualche modo. E sempre in questo "qualche modo" è racchiuso il senso del o di un teatro, nel senso che superato dall'animazione, superato dal cinema, superato dalla possibilità di far rifare i corpi, di fissarli, il teatro lotta con un'infinita casualità, incontrollabilità e labilità

della scena: di nuovo cercare di strappare il fotogramma alla vita teatrale senza filmare. Con la parola — parola-Gadda, parola-Dostoevskij — il discorso diventa sempre ultima persona, né prima, né terza persona: è proprio un teatro in ultima persona dopo *Gli ultimi giorni dell'umanità*. È il teatro che non vediamo: questa è la grandezza di Ronconi, che non la puoi fissare dentro uno spettacolo, anche lo spettacolo più formato. Se c'è un regista di teatro formato e formante questo sembra proprio Ronconi, e invece è scisso; proprio raggiungendo questa forma mostra di non avere mai pareti: anche nel più borghese dei piccoli o grandi teatri fugge verso una non-dimensione. Il frame è talmente intenso che si spacca, si ghiaccia e si spacca, è ghiaccio spaccato, bollente, bollito. Così non abbiamo più una sola direzione del teatro. Finalmente sappiamo che noi stessi siamo irrappresentabili, forse perché siamo questo ritorno gioioso, drammatico, delirante e pauroso delle mille forme di atteggiare la parola. Quest'impossibilità di vedere il teatro è il fatto che forse siamo da sempre, più che per sempre, rappresentati.

Il rapporto col testo come metodo
(Peter Kammerer)

PETER KAMMERER Questo modo di festeggiare Luca Ronconi è davvero molto italiano. Tutti abbiamo la sensazione di far parte della sua biografia come lui fa parte della nostra. Chi come me, o come altri stranieri, non conosce bene il teatro italiano si è comunque reso conto che qui si è costruito in modo corale un pezzo della storia del teatro italiano, articolando intorno a Luca un tessuto di ammirazione intriso d'affetto. Io non faccio parte degli addetti ai lavori, sono un sociologo e mi occupo del rapporto che intercorre fra la realtà dentro e fuori il teatro. Vengo da una tradizione tedesca, completamente estranea a Luca Ronconi, che lega il teatro alla filosofia della storia. E la storia forse è cominciata con Schiller da cui abbiamo imparato, forse senza capire, che il teatro è lì dove si elaborano la storia e il giudizio universale. Questa esigenza di una filosofia della storia può essere una chiave straordinaria, ma a volte la si paga cara. Bob Wilson ha detto che, quando lavora in Germania, ha il problema che l'attore tedesco pensa sempre. Oggi, poi, in Germania si tende a vedere la storia come un grande macello. Anche questo piace molto. Quindi si paga un prezzo per avere una filosofia della storia.

Ronconi m'interessa moltissimo perché mi sembra che possa fare completamente a meno di tutto questo. Il suo lavoro parte dal dentro del teatro: dal testo e dalle soluzioni teatrali che il testo esige. Quindi il punto di partenza del metodo — ammesso che di metodo si possa parlare — di Ronconi è questo rapporto col testo, questo stare dentro al teatro e non guardare fuori, almeno in apparenza. Ovviamente non si può stare dentro il teatro senza guardare fuori. Come ha sottolineato Gianfranco Capitta c'è una passione civile che, anche se non diventa esplicita, testimonia di un grande interesse per quello che riguarda il fuori. In un suo scritto Luca Ronconi parla del rischio di una società teatralmente povera, una società in cui il teatro sta diventando asfittico ma anche in cui s'impoverisce il teatro della vita. Si desertificano le piazze, le strade, i riti politici, i riti pubblici.

Credo che questo convegno sia un anello di congiunzione molto importante tra il lavoro dentro il teatro e il rito fuori dal teatro. Oggettivamente viviamo tutti quanti un fenomeno di rarefazione della realtà: la realtà si fa rara, diventa scarsa. Come reagire a questo fenomeno? Mi ha molto impressionato l'intervento di Christoph Marthaler. Il suo lavoro è agli antipodi di quello di Ronconi. Le prove di Marthaler iniziano al di fuori del teatro e hanno bisogno di molta birra: si parte dalla costruzione e dalla percezione dell'ambiente fuori dal teatro e poi pian piano si arriva anche alla scena. Questo ha mandato in bestia i direttori dei teatri, preoccupati di non vedere gli attori lavorare in scena. Insomma il modo di lavorare di Marthaler rappresenta un forte rischio. Nonostante la diversità di approccio, anche il lavoro di Ronconi costituisce un antidoto altrettanto efficace alla rarefazione della realtà. Più la realtà diventa rarefatta, più il testo diventa importante: un vero e proprio scudo per difendersi dalla perdita del senso di realtà. Quando Ronconi sottolinea la sua fedeltà al testo rivela un aspetto molto importante del suo lavoro. Marisa Fabbri ha detto esplicitamente che l'attore diventa una scrittura vivente, incarnazione di una strategia contro la perdita del senso di realtà. Per di più Ronconi ha riunito la più strana raccolta di testi che io conosca. Riesce a portare sulla scena opere considerate impossibili come *Ignorabimus* di Arno Holz o *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus.

Ultimamente Ronconi è approdato al romanzo con il *Pasticciaccio* di Gadda e *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij. Già negli anni '20 Erwin Piscator ha cercato di dare una forte immissione di letteratura romanzesca sulle scene tedesche da cui è nata l'idea del teatro epico. Non so se il bisogno di ricorrere al romanzo nasca dalle stesse esigenze, ma quello che mi ha colpito è un'analogia tra Ronconi e la figura del romanziere. Il narratore ottocentesco è onnisciente, sa tutto: i sentimenti di un cocchiere, la conversazione di una contessa, le abitudini di un contadino, i pensieri di un usuraio. Ora Ronconi sembra proprio un regista onnisciente. E credo che questa onniscienza sia legata — oltre che al suo talento e alla sua genialità — al ruolo e all'importanza del testo nel suo lavoro. Quando qualcuno sceglie quei testi deve avere il coraggio dell'onniscienza.

Una seconda linea di difesa contro la perdita del senso di realtà è il rapporto con la convenzione. Quando Ronconi mette in scena un'opera lirica il riferimento alla convenzione è importantissimo. Una volta mi ha spiegato l'importanza della convenzione nell'opera di Rossini e questo mi ha aperto un po' gli occhi. Anche nelle regie teatrali parte da una convenzione per poi romperla. E proprio aprendo una breccia nella convenzione "il lavoro teatrale ci porta verso mondi diversi da quelli che ci appartengono", come ha dichiarato lui stesso. Esistono definizioni bellissime del lavoro teatrale. Sarà perché sono goffo ma mi piace molto

quella di Brecht che dice: “Il teatro ci insegna a muoverci agilmente con la testa e col corpo”. Ma l’idea di Luca del teatro come mezzo per raggiungere mondi diversi da quelli che ci appartengono mi sembra quanto di meglio possa capitare a un sociologo e a tutti noi. Per questo lo ringraziamo.

Il segreto? Interpretare il personaggio
(Marisa Fabbri)

MARISA FABBRI In *Ignorabimus* avevamo problemi non solo generazionali ma anche di genere. Quattro donne interpretavano quattro vecchi scienziati entrando in un comportamento maschile. Ci siamo un po' tutte ammalate, ma è stato esaltante: dodici ore di spettacolo veramente straordinario. Il testo era uno dei più alti esempi di scrittura naturalistica, ma questi attori ronconiani non sono naturalistici. Per ringraziare Luca di tutto quello che ci dà, che ci ha dato e che ci darà, vorrei leggere alcune frasi scritte da lui a proposito del lavoro dell'attore.

Spesso si è cercato di identificare il punto centrale del “mio metodo” nella recitazione antinaturalistica. Ma che cos'è l'antinaturalismo? Che cosa significa naturalistica? Significa “ciò che sembra naturale”. Ma un gesto, un qualsiasi gesto che compie un personaggio e che “sembra naturale”, per principio può sempre essere alterato, nascondere un'alterazione che io cerco di scoprire, di far venire fuori. Allora forse il concetto di naturalismo trova meglio il suo significato in una definizione di carattere storico, cioè culturale. Si dice, per esempio, che il minimalismo è naturalista. Ma che cosa s'intende per naturalista in questo caso? Si intende qualcosa che espone una naturalezza mutuata dalla televisione. Ma allora in senso più generale bisognerebbe dire che il naturalismo nient'altro è che la riproduzione della vita come ci giunge da altri linguaggi e che riconosciamo in altri modelli. Rompere, far esplodere questa crosta, mostrare lo specchio che riflette un modello e non la persona o la vita, si può forse chiamare antinaturalismo, ma non è codificabile in un metodo e meno che mai in uno stile o in un solo stile di recitazione. Dirò di più, io credo che la base del teatro italiano non sia per niente il realismo, come invece è in Russia o in America, dove non a caso, e proprio in funzione di questa tradizione, si sono accreditati Brecht e Stanislavskij: è il realismo che promuove all'attore la richiesta in apparenza opposta di mostrare il personaggio, come appunto in Brecht, o di essere il personaggio, Stanislavskij. Io chiedo all'attore di “interpretare” il personaggio, che è l'esatto contrario del prenderne la distanza. Interpretare per me è un percorso, un processo di conoscenza che l'attore compie intorno e dentro il personaggio e che culmina nell'imitazione che non è

la capacità mimetica del copiare ma quella di assorbire l'altro, di assimilare l'altro, di dargli autenticità e verità nella forma della comunicazione.

Viva Luca.

FRANCO QUADRI Abbiamo aspettato invano che arrivasse qualcuno a parlarci male di Ronconi, in compenso ci siamo dati da fare a smontare la sua opera, vivisezionarla, analizzarla, frugarci dentro, cercare la presenza di un metodo, studiare le possibilità scenografiche, il lavoro con gli attori, eccetera. Mi sembra che il suo teatro rimanga lì nella sua ricchezza piena di punte diverse e di contraddizioni significative. Non ci resta che applaudirlo e continuare con fede a essere suoi spettatori.

Premiazione

MARIO BOLOGNARI A nome degli altri componenti del comitato, il Sindaco di Messina Franco Providenti e il Presidente della Provincia di Messina Giuseppe Buzzanca, desidero ringraziare il folto pubblico che in questi tre giorni ha dato ulteriore impulso e vigore alla nostra manifestazione. Alla fine di questa breve cerimonia di premiazione presenteremo i nostri progetti per rendere il Premio Europa per il Teatro, che si svolge a Taormina ormai da sei edizioni, un appuntamento internazionale sempre più seguito nell'ambito della cultura e del teatro. Intanto passo la parola a Renzo Tian.

RENZO TIAN Il Premio, lo abbiamo già detto in altre occasioni ma è bene ripeterlo, diventa sempre più un'occasione d'incontro, un punto di confluenza delle più importanti tendenze del teatro europeo: si potrebbe quasi dire che è diventato il nucleo di un piccolo parlamento del teatro europeo. Questo anche perché, giunto alla sesta edizione, il Premio conta sull'adesione e sulla partecipazione di una serie d'importanti organismi teatrali internazionali che qui a Taormina si ritrovano, com'è accaduto in questi giorni, non soltanto per dare un contributo al Premio, ma anche per le loro attività, le loro riunioni e i loro incontri. Per questo possiamo parlare del Premio Europa organizzato da Taormina Arte in collaborazione con l'Unione Europea come una piccola ma importante e consistente assemblea del teatro europeo. Come ogni assemblea che si rispetti ha anche i suoi atti, le sue pubblicazioni. In occasione di questa edizione è stato presentato il volume che raccoglie gli atti della terza edizione, ovvero la documentazione dell'incontro internazionale dedicato al lavoro e all'opera di Giorgio Strehler con una sezione dedicata ad Anatolij Vasil'ev, Premio Europa nuove realtà teatrali. A questo proposito vorrei pregare il Presidente della Giuria internazionale, Jack Lang, di regalarci un suo ricordo di Giorgio Strehler.

JACK LANG Credo che i giurati abbiano svolto un buon lavoro, per far emergere le esperienze emblematiche di un teatro europeo in trasformazione. Siamo qui in questa città, in questa terra di Sicilia che ci dà un

bell'esempio di un popolo che da qualche anno s'impegna a rifiutare la legge della violenza, con l'impegno di uomini e donne coraggiose che hanno deciso di battersi per la giustizia e la libertà. Il sindaco di questa città ne è un esempio. Dopo poche ore dal mio arrivo a Palermo ero già molto impressionato dall'atmosfera, dal clima e dalla volontà dei responsabili che si battono per la libertà, a cui vorrei portare la nostra amicizia, la nostra ammirazione e il nostro sostegno. Ero a Palermo perchè mi avevano chiesto d'inaugurare una sala del Teatro Stabile intitolata a Giorgio Strehler. Per qualche giorno sarò ancora direttore del Piccolo Teatro di Milano, da cui Giorgio, che è stato uno dei grandi maestri del teatro europeo, si era ritirato dopo essere rimasto vittima di un'altra forma di violenza: la calunnia, l'insulto e l'umiliazione. Nel settembre scorso Giorgio era tornato nel suo teatro con la nuova messinscena di *Così fan tutte*, riunendo giovani interpreti che gli avevano restituito vigore ed entusiasmo. Ma disgraziatamente — è l'ingiustizia della vita — la morte l'ha colpito nel momento in cui stava riprendendo le redini del suo teatro. Stasera non si può fare a meno di pensare a lui, che ha illuminato l'Italia, l'Europa e tutto il mondo con il suo genio, la sua arte e la sua generosità. Vorrei leggere una parte del discorso che ha pronunciato proprio qui nel '90, quando la Giuria gli assegnò il Premio Europa per il Teatro che tra poco sarà assegnato a Luca Ronconi.

Questo Premio aiuta la nascita di un'Europa delle cose belle, delle cose umane, delle cose che riguardano il teatro come qualsiasi altra attività dello spirito umano, qualsiasi attività creativa e poetica (...). Ma guai se l'Europa del domani non sarà basata — oltre che sulle leggi economiche, sulle necessità delle imprese e sulle realtà del lavoro — sulle necessità dello spirito, sulle ricchezze delle nostre culture e sulle differenze d'identità. E trovo significativo che un segnale del genere arrivi proprio da Taormina in un momento storico in cui si avverte la voluttà perversa di considerare la Sicilia un paese al di fuori della realtà europea. È un segnale da raccogliere con amore.

Giorgio ha aggiunto che l'Union des Théâtres de l'Europe, che abbiamo creato insieme, portava il suo sostegno al Premio Europa. Proprio oggi l'Union ha designato il suo nuovo presidente: Gabor Zsambeki, direttore del Teatro Katona Joseph di Budapest. Anche questo è un segno di cambiamento: il fatto che l'Union des Théâtres de l'Europe, fondata da francesi e italiani, sia oggi presieduta da un grande uomo della cultura dell'Europa centrale, dell'Ungheria. Ecco riassunto quel che diceva Giorgio, che concludeva con queste parole:

Spero che nei prossimi anni quest'unione e questa volontà vengano sostenute anche da altre forze decise a lavorare insieme a noi. Insieme faremo sempre di più e sempre meglio per contribuire alla nascita di quest'Europa del-

lo spirito, della cultura e del teatro

che io stasera in parte rappresento. Ecco quel che Giorgio Strehler qualche anno fa ha detto meglio di me.

RENZO TIAN Adesso presento gli organismi internazionali che formano l'ossatura, la struttura, il comitato direttivo di questo Premio. Dalla seconda edizione collabora con Taormina l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, presieduta da Georges Banu, poi c'è il Festival d'Avignon, uno dei più antichi e gloriosi festival teatrali d'Europa, diretto da Bernard Faivre d'Arcier, c'è l'Institut International del Teatro del Mediterraneo presieduto da José Monleon e — come ha già detto Jack Lang — l'Union des Théâtres de l'Europe, diretta da Eli Malka. Da quest'anno un altro organismo internazionale ha dato la sua adesione e ha assicurato la sua partecipazione al Premio Europa per il Teatro: la Convention Théâtrale Européenne, presieduta da Daniel Benoin, direttore della Comédie de Saint-Étienne, il più antico centro drammatico francese. Questi organismi hanno lavorato in questi giorni a Taormina e l'Union des Théâtres de l'Europe ha nominato il successore di Giorgio Strehler. Vorrei adesso che i loro rappresentanti venissero qui a illustrare il senso e lo scopo della loro partecipazione al Premio Europa per il Teatro. Cominciamo da Georges Banu, presidente dell'Association Internationale des Critiques de Théâtre.

GEORGES BANU L'Association Internationale des Critiques de Théâtre ha fatto una specie di alleanza con Taormina Arte e il Premio Europa, un'alleanza fondata sulla convergenza sia di lavoro che d'interesse nei confronti del teatro. L'Association è qui per riflettere sui problemi attuali della vita del teatro e, allo stesso tempo, per partecipare a pieno titolo alle scelte della Giuria; non si tratta di una collaborazione esterna, ma piuttosto di una specie di fidanzamento tra la gente di teatro e la critica. Se il destino dei critici sembra essere quello di non essere molto amati, qui a Taormina possiamo dire di essere amati. Grazie dunque a Taormina che ci ama e a cui rispondiamo con lo stesso sentimento. Come diceva Gilles Deleuze, "la critica è buona quando è affermativa".

RENZO TIAN Adesso passo la parola a Bernard Faivre d'Arcier, direttore del Festival d'Avignon.

BERNARD FAIVRE D'ARCIER Il Festival d'Avignon si è associato al Premio Europa prima di tutto per praticare la convivialità, visto che Georges Banu ha detto che qui regna l'amore tra critici e professionisti del teatro (e i ristoratori di Taormina ne sanno qualcosa). Ma non è solo perché questo permette contatti e scambi d'informazioni tra circuiti diversi e diverse organizzazioni professionali che siamo qui: quest'incontro consente anche la nascita di progetti, e a questo proposito Alessandro Martinez e io speriamo che si possa presentare una produzione di Chri-

stoph Marthaler in associazione con Taormina Arte e il Festival d'Avignon nel 2000. Quest'incontro, quindi, permette davvero di gettare le basi di nuove produzioni e d'incontrare gli artisti in un clima caloroso e conviviale, per il quale voglio ringraziare Taormina Arte.

RENZO TIAN Dobbiamo ringraziare Bernard Faivre d'Arcier per queste parole che aprono nuove prospettive per un ulteriore rafforzamento del Premio Europa per il Teatro. Cedo la parola a José Monleon, direttore dell'Institut Internacional del Teatro del Mediterraneo.

JOSÉ MONLEON Era logico che l'Institut Internacional del Teatro del Mediterraneo prendesse parte a un Premio che si dice europeo e che si svolge in Sicilia, dato che stiamo lavorando da otto anni per creare spazi d'incontro tra i popoli mediterranei. Il teatro diventa un motivo per trovare una possibilità d'incontro tra paesi in cui — per ragioni religiose, economiche, militari e d'altro tipo — non esiste una tradizione di confronto. Il teatro può essere una buona occasione per stabilire un dialogo politico proprio là dove la politica spesso impedisce il dialogo. Far parte dell'équipe che organizza il Premio Europa è per noi un grande onore. Inoltre, a partire da quest'anno abbiamo raggiunto una conquista fondamentale. Taormina ha dato l'opportunità alla Rete dei Festival organizzata dall'Institut Internacional del Teatro del Mediterraneo di ritrovarsi qui ogni anno contribuendo a dare un contenuto a questo Premio che di contenuti ne ha già molti. Insomma, anche i poveri del Mediterraneo fanno parte dell'Europa.

RENZO TIAN Adesso è la volta di Eli Malka, direttore dell'Union des Théâtres de l'Europe che oggi ha eletto il suo nuovo presidente.

ELI MALKA L'Union des Théâtres de l'Europe ha tenuto la sua assemblea generale qui a Taormina e ha scelto il suo nuovo presidente: Gabor Zsambeki, direttore del Teatro Katona Joseph di Budapest. Inoltre, per la prima volta è stato designato un vicepresidente che è Georges Lavaudant, direttore dell'Odéon, Théâtre de l'Europe di Parigi. Siamo molto felici di collaborare, ormai da tre edizioni, con il Comitato Taormina Arte per il Premio Europa e siamo grati al Comitato e alla città per l'accoglienza calorosa e generosa. È nostra ferma intenzione proseguire questa collaborazione con la speranza di ritrovarci qui anche l'anno prossimo. Vorrei anche fare gli auguri al nostro amico Luca Ronconi e a Christoph Marthaler, premiati in quest'edizione.

RENZO TIAN Quello che abbiamo ascoltato dai nostri amici del Comitato direttivo ci conferma che il Premio Europa si è rafforzato e si è esteso diventando il punto d'incontro di quanto di più importante e significativo si possa trovare nel teatro europeo. Si aprono anzi nuove prospettive per un Premio come questo, che ormai dovrebbe essere in grado di fornire a tutti coloro che lo seguono una sorta d'illustrazione pratica di quanto di più importante avviene nell'ambito teatrale euro-

peo, soprattutto dal punto di vista delle nuove tendenze. Il Premio ha istituito, ormai da alcuni anni, una sezione speciale dedicata proprio alla scoperta, all'individuazione dei gruppi, delle personalità e delle istituzioni emergenti nel grande processo d'innovazione che coinvolge tutto il teatro europeo. Sarebbe auspicabile che di queste nuove tendenze si potesse dare sempre di più degli esempi pratici di palcoscenico. Quest'anno abbiamo avuto il privilegio di assistere a una prova di Ronconi e così ci siamo potuti rendere conto di quanti aspetti sfuggano al pubblico che vede lo spettacolo giunto al suo punto terminale. Ci sono cose che si capiscono molto meglio se si ha la possibilità di partecipare in qualche modo al processo creativo che precede lo spettacolo e che talvolta è importante quanto e più dello spettacolo stesso. È con questo auspicio e con questo augurio — che il Premio possa allargare ancora di più le sue prospettive e aumentare le sue manifestazioni — che passo la parola al Sindaco di Taormina, chiedendogli di dirci qualcosa a questo riguardo prima di arrivare alla parte conclusiva della premiazione.

MARIO BOLOGNARI Le vicende del Premio Europa per il Teatro sono state abbastanza tormentate in questi anni. Siamo molto riconoscenti all'Unione Europea che ha sempre sostenuto il Premio finanziariamente. Convinti della necessità di dare una veste giuridica e un'organizzazione diverse a Taormina Arte, il Consiglio Comunale di Taormina e il Consiglio Provinciale hanno già deciso di procedere a una trasformazione di quest'istituzione dandole la forma dell'associazione di diritto privato, pur se costituita da enti pubblici, per snellire le procedure e garantire all'istituzione stessa una prospettiva più sicura e più rispondente alle sue finalità. Credo che sulla base del successo dell'edizione di quest'anno, della folta partecipazione di pubblico e della qualità delle partecipazioni, dobbiamo prendere l'impegno di rafforzare la nostra attività per l'organizzazione della settima edizione, alla quale ci presenteremo con questa nuova veste giuridica e istituzionale.

RENZO TIAN Adesso arriviamo alla premiazione vera e propria. Prima di tutto leggerò i nomi dei membri della Giuria che quest'anno ha deciso le assegnazioni del Premio Europa per il Teatro e del Premio Europa per le nuove realtà teatrali. Il presidente è Jack Lang, ex ministro della cultura francese, attuale direttore del Piccolo Teatro-Teatro d'Europa di Milano e presidente della Commission Affaires Etrangères de l'Assemblée Nationale. Il segretario della giuria sono io, presidente dell'Ente Teatrale Italiano e docente all'Università di Roma. Gli altri componenti sono Georges Banu, presidente dell'Association Internationale des Critiques de Théâtre, docente all'Institut d'Etudes Théâtrales di Parigi e direttore artistico dell'Académie Expérimentale de Théâtre; Bernard Faivre d'Arcier, direttore del Festival d'Avignon; José Monleon, direttore dell'Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo; Mi-

chael Billington, critico del quotidiano "The Guardian"; Jovan Cirillov, direttore del Bitef di Belgrado; Krystyna Meissner, direttrice dello Sary Teatr di Cracovia; Ivan Nagel, direttore del Festival di Salisburgo e docente dell'Università di Berlino; Tatiana Proskournikova, segretaria del Centro Russo dell'Association Internationale des Critiques de Théâtre, critica e storica del teatro; Franco Quadri, critico del quotidiano "la Repubblica", e Raymond Weber, direttore del dipartimento Insegnamento, Cultura e Sport al Consiglio d'Europa. Adesso prego il presidente della Giuria Jack Lang di parlare del premio speciale conferito a Vaclav Havel.

JACK LANG Non ho bisogno di dilungarmi per illustrarvi le ragioni per cui la giuria ha scelto Vaclav Havel per il premio speciale. Nel passato questo premio era stato assegnato a Melina Mercuri. Voglio dire che questo tipo di premio si orienta su una personalità europea la cui opera o la cui azione abbiano un valore emblematico e simbolico all'interno di quello che l'Europa della cultura in un sistema democratico rappresenta ai nostri occhi. Vaclav Havel per noi è insieme un cittadino poeta che si è impegnato nella vita pubblica per la liberazione del suo popolo e un autore, uno scrittore di talento, che è stato messo in scena nel suo paese e nel mondo intero. Ed è quindi a doppio titolo, di scrittore e di uomo impegnato nella lotta per la libertà, che la nostra giuria l'ha scelto.

RENZO TIAN Purtroppo Havel non è potuto essere qui con noi per problemi di salute che speriamo possa superare presto. Adesso passo la parola a Ivan Nagel che leggerà la motivazione del Premio Europa nuove realtà teatrali assegnato a Christoph Marthaler.

IVAN NAGEL *Il regista Christoph Marthaler riceve il Premio Europa nuove realtà teatrali. Forse la Giuria ha commesso un errore? Non vi è nulla di nuovo nei numerosi palcoscenici che Anna Viebrock ha allestito per Marthaler negli ultimi dieci anni. Pareti macchiate, mobili logora, abiti un po' ammuffiti. Nel mezzo dello spazio vuoto (in cui perfino la luce sembra vecchia e grigia), uomini e donne consumati presentano membra e volti logorati quasi fino alla morte. "Nuove realtà"? Come artista e come persona Marthaler ci sembra assai diverso dalla figura di 'innovatore' che è nelle attese dei contemporanei. Sembra impensabile che Marthaler si metta a capo di un movimento o faccia sfociare le proprie ambizioni in un 'programma', in un 'manifesto', o prenda a prestito un qualsivoglia "ismo" per consolidare la propria fama. Le opere e i drammi teatrali che mette in scena sono diversi da come li abbiamo visti finora: combinazioni di parola e musica montate in modo sbalorditivo, certo, e tuttavia mai in nome della novità a tutti i costi. La novità del suo lavoro si pone come semplice riordinamento del passato. La linea direttrice che apre alle sue rappresentazioni la prospettiva del futuro affonda le proprie radici in Cechov e Maeter-*

linck e prosegue in Beckett. La loro interpretazione della durata scenica, la 'liberazione' del tempo fino a raggiungere la dimensione della lentezza vengono utilizzate da Marthaler (in modo diverso da Pina Bausch o Robert Wilson) in funzione di una lettura pazientemente avventurosa della realtà. La sua incisività nell'osservare il particolare — la sua tetra conoscenza della volgarità del quotidiano, del male, ce ne fa percepire tutto l'orrore. Eppure, la sua lettura del reale muove da un impulso profondo del tutto diverso, anzi opposto. La messa al bando della velocità e della novità, lo sprofondamento nella stanchezza e nel logorio, in breve la pazienza di Marthaler scaturisce da una profonda compassione, da un sentimento che potremmo definire samaritano nei confronti dell'umanità più povera. Questo affetto permea tutte le sue messinscene tramite una forma tutta particolare: la musica. Oltre che da Cecchov e da Beckett, Marthaler ha imparato la lentezza, il bello e il terribile della ripetizione da un terzo artista: Franz Schubert. Marthaler ha mosso i suoi primi passi nel teatro come musicista e tale è rimasto anche dopo essere diventato autore e regista.

RENZO TIAN Preghiamo Marthaler di salire a ritirare il premio che verrà consegnato dall'Assessore Regionale al Turismo, onorevole Antonino Strano.

CHRISTOPH MARTHALER Grazie. Vorrei dire poche parole. Più di venticinque anni fa ero studente a Parigi alla Scuola Jacques Lecoq. Ci sono andato a neanche vent'anni e questo è molto importante perché io sono svizzero, e bisogna uscire molto presto dalla Svizzera, di questo sono sicuro. Parigi per me era una città straordinaria, forse fin troppo. Chiedo scusa a Jacques Lecoq se non andavo tutti i giorni a scuola, ma c'erano talmente tante cose da fare in quella città. La scuola era molto importante per me, ma c'erano talmente tanti teatri a Parigi allora. Arrivavano tutti i grandi spettacoli: i debutti di Bob Wilson, di Peter Brook e l'*Oresteia* di Luca Ronconi alla Sorbona (quello spettacolo è stato talmente importante per me, l'ho visto almeno cinque volte). Un'altra cosa importante — in Svizzera e in Germania non siamo così aperti al teatro — è che ho trovato degli amici tra gli attori. Mi ricordo l'amicizia con Marisa Fabbri, che rivedo dopo venticinque anni con grande piacere. Non sapevo che sarebbe stato così, grazie anche per questo, è stato molto importante per il mio successivo cammino teatrale. Sono un po' imbarazzato dal fatto di ricevere un premio europeo senza essere europeo pur essendo nato in mezzo all'Europa, ma non è colpa mia. Cercherò di fare qualcosa. Ora voglio solo ringraziare tutti, la Giuria e tutti quelli che hanno fatto il possibile perché ricevessi questo premio. Spero di tornare l'anno prossimo a Taormina con uno spettacolo. Quest'anno non è stato possibile, ma forse l'anno prossimo si farà. Grazie, grazie a tutti.

RENZO TIAN Adesso chiedo a Franco Quadri di leggere la motivazione del Premio Europa per il Teatro assegnato a Luca Ronconi.

FRANCO QUADRI *Creatore instancabile di spettacoli, maestro di generazioni di attori e attore lui stesso, inventore di nuovi spazi e prospettive, Luca Ronconi ha cambiato con il suo lavoro e con la sua influenza il modo di fare e di ricevere il teatro. Da quasi quattro decenni, la sua attività, estesa dal teatro alla lirica alla televisione, persegue su disparate gamme una linea di rigorosa coerenza al servizio dei testi, rifiutando ogni etichetta, anche se più di una volta la sua ricerca di nuovi modi di comunicare l'ha portato verso sfide ritenute "impossibili" per l'irrappresentabilità di opere a volte mai inscenate prima, per le masse d'interpreti coinvolte, per le durate estese aldilà di ogni convenzione, nonché per l'uso inconsueto di spazi spesso non teatrali e per il ricorso ad audaci macchinerie. E che dire dei rovesciamenti dell'interpretazione consolidata dei classici, da lui operati grazie a un'acutissima capacità di svisceramento dei copioni?*

Armato di una razionalità mai priva d'ironia e di una cultura veggente nel penetrare età passate, Ronconi è andato riscrivendo la storia del teatro, dalla grecità degli inizi al prediletto barocco, dalla crudeltà elisabettiana allo smascheramento di Goldoni, mentre metteva a nudo i cliché dei libretti d'opera, per procedere con una sensitiva analisi ibseniana, la rivisitazione insistita della "felix Austria", un caso d'applicazione maniacale del naturalismo tedesco; e via verso la nuova drammaturgia, partendo da Pasolini, fino al ritrovamento del gusto del racconto, prima sacrificato alle letture strutturali, e all'attuale teatralizzazione del romanzo, da Gadda a Dostoevskij. Ma in ogni suo approccio lo studio della tradizione è la base per ristabilire in altri termini il rapporto tra l'autore e i suoi spettatori originali. E determinante ai fini di tale conquista rimane il Laboratorio di Prato, da lui fondato e condotto negli anni '70 per formalizzare un metodo non realista dell'espressione dell'attore e fornirgli una palestra spaziale contemporanea.

RENZO TIAN Consegna il premio a Luca Ronconi il Sindaco di Messina, Franco Providenti.

LUCA RONCONI Il cerimoniale di questi riti culturali che sono le consegne dei premi prevede che quando la festa giunge al suo momento culminante il festeggiato ringrazi per quanto è stato fatto in suo onore. In simili circostanze è difficile per il premiato in questione trovare il sapore della spontaneità e soprattutto trasmettere il senso di una commozione sincera. Consapevole dell'inadeguatezza a dar voce a quanto sento, provo solo a ringraziare tutti per quanto in queste giornate — ma vorrei dire 'in questi anni' — hanno fatto con me e per me, per la stima e il consenso che questo Premio mi dimostra. Innanzitutto vorrei esprimere la mia gratitudine al Comitato Taormina Arte, al Premio Europa per il Teatro, alla Giuria e a quanti hanno collaborato e sono stati presenti per l'organizzazione di queste giornate, per aver saputo fare di quest'incontro non solo un convegno ma un'occasione per la narrazione

di un'autentica esperienza, fornendomi importante materia di riflessione per la prosecuzione del mio lavoro. Ringrazio Franco Quadri che, da buon conoscitore del mio lavoro, ha saputo così bene evidenziarne i momenti più significativi. Ho sempre sostenuto di non essere un regista teorico: il mio lavoro non nasce dall'applicazione di una teoria e tanto meno voglio teorizzare a posteriori. Questo non significa che le mie scelte siano totalmente istintive o riflesse e che in questi anni non mi sia costruito un metodo di lavoro magari problematico più che fondato su certezze vincolanti. Un ringraziamento non può quindi non andare a quanti hanno partecipato al dibattito che si è aperto sul mio lavoro con gli attori e i collaboratori per l'attenzione che hanno dimostrato d'aver accordato ai miei spettacoli, per la raffinatezza delle loro analisi e per avermi posto nuove domande a cui cercherò di rispondere nel mio lavoro. Vorrei ringraziare anche il pubblico che ha seguito attentamente queste giornate e ancora una volta i giurati che mi hanno concesso un riconoscimento così prestigioso. Credo che il conferimento del Premio Europa — in tempi in cui il problema della creazione di un'unità europea è al centro del dibattito non solo culturale ma anche sociale, economico e politico — debba essere l'occasione per una riflessione sulla relazione che noi tutti, in base alle nostre rispettive competenze e all'interno delle nostre aree di azione, dobbiamo cercare di creare tra l'orizzonte europeo che si apre sulla scena dei prossimi anni e la salvaguardia di un'identità nazionale in cui la civiltà teatrale di ogni singolo paese europeo possa essere rappresentata. Questo sarà a mio parere il compito che ciascuno di noi avrà da compiere. Grazie.

MARIO BOLOGNARI Prima di chiudere questa cerimonia vorrei aggiungere qualcosa che forse potrà risultare più facilmente comprensibile alla luce di questi momenti emozionanti. Come ha detto Jack Lang, la Sicilia ha oggi una schiera di sindaci, una nuova generazione di amministratori locali che si sono assunti una grande responsabilità storica e culturale, quella di rendere normale e vivibile una terra martoriata. È un compito storico perché si tratta di cancellare il marchio di terra di sopraffazione, di violenza, d'ingiustizia e d'illegalità che la Sicilia si porta dietro. Questo compito l'abbiamo assunto fino in fondo: abbiamo trovato l'aiuto delle istituzioni e dello Stato, e da Palermo fino al più piccolo dei comuni siciliani è iniziata una grande opera di risanamento civile e morale. È una lotta di liberazione. Vogliamo affermare il diritto della Sicilia di avere un posto in Europa senza questo marchio che proviene dal passato. Non si tratta soltanto di togliere il marchio ma soprattutto di eliminare i problemi reali che hanno determinato questo marchio. Come potevamo fare? È la domanda che ci siamo posti fino dall'inizio, tre, quattro, cinque anni fa. Abbiamo pensato che il modo migliore per rinnovarci fosse quello di legarci alle radici più profonde e alle tradizioni

più solide. La tradizione della Sicilia è quella di una terra che da sempre è stata punto d'incontro di culture, di lingue e di religioni profondamente diverse tra di loro, che proprio qui in Sicilia hanno saputo convivere pur nella totale diversità della loro vita quotidiana e della loro visione del mondo. Persino Taormina, così piccola nelle sue dimensioni, ha avuto una storia di presenze di popoli diversi, di lingue diverse, di civiltà e di religioni diverse. Il nostro Teatro Greco ha oltre duemila anni di vita. Allora è stato facile investire sulla cultura e soprattutto sulle attività artistiche. In questi anni sono stati aperti uno straordinario numero di teatri, di musei e di altri luoghi di cultura in tutte le città siciliane, da Taormina a Palermo, da Messina a Catania, da Enna ad Agrigento. Ovunque è stato un fiorire d'iniziative animate da questo spirito. Il Premio Europa per il Teatro è una di queste iniziative, un tassello di questo grande obiettivo che ci siamo posti. Taormina Arte e il Premio Europa per il Teatro sono nati proprio per questo riscatto, per questa lotta di liberazione, per entrare in Europa a testa alta, con il portato della civiltà e della grande tradizione della Magna Grecia. Utilizzare l'arte e la cultura contro la barbarie: è questo il vero significato del Premio Europa per il Teatro. Per questo devo ringraziare gli organismi internazionali che da sempre ci hanno sostenuto, innanzitutto l'Unione Europea e la Regione Sicilia, qui rappresentata dall'Assessore Antonino Strano, che finanziano quest'iniziativa unendo le forze per aiutare questa terra. Ma devo ringraziare anche l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, il Festival d'Avignon, l'Istituto Internacional del Teatro del Mediterraneo e l'Union des Théâtres de l'Europe che ci hanno dimostrato grande amicizia e grande disponibilità. Qui c'incontriamo ragionando di cose che ci accomunano e non che ci dividono. Dovrei anche ringraziare tutte le personalità che hanno partecipato a queste tre giornate, ma non posso farlo perché sono tantissime. Consentitemi soltanto di ringraziare Christoph Marthaler e Luca Ronconi che hanno accettato questo Premio e che ci danno la possibilità di dire al mondo queste cose. Chiederemo loro di tornare nei prossimi anni per proporre insieme un lavoro a sostegno di questo progetto. Credo di dover ringraziare anche Alessandro Martinez, ideatore e coordinatore di questo Premio. Devo ringraziare anche il pubblico, quest'anno particolarmente numeroso. Per la verità, abbiamo sempre avuto una grande partecipazione, ma quest'anno c'è stato un ulteriore incremento. Arrivederci al prossimo anno per una nuova edizione, più importante e decisiva, del Premio Europa per il Teatro.

Spettacolo dal vivo: informazione, critica, istituzione

GEORGES BANU Entriamo subito nel vivo della questione relativa al ruolo svolto dall'informazione, dalla critica e dalle istituzioni riguardo allo spettacolo dal vivo. Passo la parola senz'indugio a Lamberto Trezzini che apre quest'incontro.

LAMBERTO TREZZINI Contrariamente a quello che si può pensare, quest'incontro, a mio parere, non può e non deve essere un incontro sul tema ormai vecchio e lamentoso dello scarso spazio che i giornali, i grandi quotidiani ma anche i settimanali, dedicano alla cultura e allo spettacolo. Il punto è che questo spazio bisogna conquistarselo partendo da un punto di vista ben preciso. La critica deve uscire dai canoni crociani e idealistici e cominciare a sporcarsi nuovamente le mani come accadeva negli anni '70 e '80. In questo momento la situazione politico-istituzionale italiana si trova in un momento di passaggio, di transizione. Il nostro paese sta vivendo un momento — né breve né facile — di trasformazione di norme, di regole, di modi di essere dello spettacolo e dello spettacolo dal vivo in particolare. Si stanno predisponendo nuove leggi per le attività teatrali e musicali, si sta trasformando la Biennale di Venezia, finora legata a una regolamentazione parastatale, in una "società di cultura", si sta approssimando la nascita di un ministero dei beni e delle attività culturali, si sta valutando la questione delle competenze tra Stato, regioni e autonomie locali. In che modo la critica militante e il mondo degli studi si misurano con questa realtà? Quale ruolo svolgono la critica teatrale e musicale in questi processi di mutamento e di trasformazione? Nessuno, mi sembra. Certo non è sufficiente la lettera — pur importante — indirizzata da alcuni critici musicali e da un nutrito e autorevole gruppo di musicisti italiani (tra i quali Claudio Abbado e Riccardo Muti) al ministro Walter Veltroni contro la banalizzazione delle pagine dedicate allo spettacolo e alla cultura da quotidiani e periodici. Come se bastasse una velina del ministro per arginare il preoccupante sfaldamento della funzione del giornalismo culturale. È poi particolarmente curioso che gli autorevoli firmatari della lettera si augurino che

il ruolo dell'informazione musicale "possa essere contemplato tra quei generi di manifestazioni cui fa riferimento l'articolo 1 della proposta di legge sulla disciplina generale delle attività musicali che considera la musica come un bene culturale". Per chi non lo sapesse, l'articolo 1 della proposta di legge sulla nuova riforma della musica recita più o meno così: "Il patrimonio musicale — e qui bisognerebbe capire che cosa s'intende per 'patrimonio musicale' — è un bene culturale". Mi sembra difficile che l'informazione musicale possa essere considerata un bene culturale, anche se oggi il concetto di bene culturale si sta evolvendo. Georges Banu si chiedeva poc'anzi se la critica incide nel campo del potere, nel governo della cosa pubblica, nella fattispecie del teatro e della musica. Non credo che l'invio di una lettera sia il modo migliore per incidere in questo campo. È necessaria un'azione costante accompagnata da una sorta di metamorfosi del modo di fare critica. Dopo la fase dell'impegno — legata in particolare agli anni '70 e '80, ma anche agli anni '60 — la critica è tornata a essere concepita secondo criteri di un idealismo che ho definito, forse con qualche improprietà, crociano. Ribadisco che, a mio parere, il ruolo della cronaca teatrale e musicale in questa fase di trasformazione del sistema è stato irrilevante, incapace di incidere sulle decisioni prese in ambito di politica culturale. Quello che continua a essere rilevante, quanto meno nel tracciare linee e criteri d'intervento, è l'apporto degli operatori teatrali e musicali riuniti in un comitato presso il Dipartimento dello spettacolo. Positiva è stata anche la costituzione di commissioni che si adoperano — fatto innovativo rispetto al passato — nella ripartizione dei fondi dello Stato secondo criteri non più assistenzialistici. Oltre a essere un docente universitario sono anche stato per lungo tempo critico militante di un quotidiano. Non si tratta, dunque, di stabilire un identikit della critica ideale, quanto di rivedere i criteri con cui attualmente si fa critica. In altri termini, i critici devono misurarsi con la pratica teatrale, devono sporcarsi le mani. Anche se, a mio modo di vedere, stiamo vivendo un momento di grande interesse nelle questioni di politica culturale del nostro paese, spesso la stampa finisce per appiattirsi su certe posizioni. Occorre uscire da una logica di corporazione e dalla specializzazione esasperata della critica medesima. In un convegno tenuto nell'80 Renzo Tian ricordava il pensiero di Adriano Tilgher, grande critico italiano coetaneo di Pirandello. Lo spirito della polemica di Tilgher era quello di evitare che la prassi della critica, così come quella della scena, si trasformasse in una specializzazione sclerotica nella speranza di privilegi da garantire a una corporazione debole. Secondo Tilgher "la riflessione autonoma del critico doveva setacciare il teatro vecchio dal nuovo, quello che guardava il mondo dei vecchi punti di vista e quello pertinente ai problemi nuovi e originali dei tempi cui si rivolgeva". Sembrano parole scritte og-

gi. Il modo di rapportarsi di critici e studiosi come Silvio d'Amico, Vito Pandolfi o, più vicino a noi, Franco Quadri (tanto per citare alcuni grandi maestri della critica), è stato quello di sporcarsi le mani intervenendo attivamente nella politica dello Stato. Lo spettacolo è per sua natura legato a determinate circostanze economiche. In generale ha alti costi di produzione e la sua storia si sviluppa in stretta corrispondenza con l'evolversi delle strutture economiche e sociali del paese. Bernard Dort rilevava in un suo scritto, pubblicato nel volume *Le théâtre public* edito anche in Italia da Marsilio, che "il rapporto pubblico-teatro non è un fatto secondario ma costitutivo del fenomeno teatrale". Mentre orientiamo la nostra analisi verso quell'avvenimento materiale e sociale che è una rappresentazione teatrale, dobbiamo ricordare prima di tutto la struttura materiale del teatro, la sua organizzazione come impresa di distribuzione e la sua infrastruttura commerciale. In conclusione, ritengo che nel processo di trasformazione in atto in Italia in ambito teatrale e musicale, la critica appaia in generale come una testimone sempre più distratta. Non parlo tanto dell'apporto dei singoli critici, quanto — e lo sottolineo ancora — dell'impegno della critica come categoria, della sua capacità di valutare i fenomeni e di determinarne il corso. Non c'è un dibattito sulle nuove forme e sulle nuove funzioni che stanno assumendo il teatro e la musica in Italia in questo momento. Il carattere, il segno dell'informazione deve necessariamente essere posto in relazione con la capacità del critico di farsi interlocutore delle istituzioni, di elaborare proposte, di fornire indicazioni, di analizzare la situazione nel suo divenire, di promuovere discussioni su temi come il rapporto tra pubblico e privato, l'educazione del pubblico, la promozione, i criteri e le modalità di finanziamento. Questo perché la critica possa tornare a svolgere un ruolo etico e sociale.

GEORGES BANU Vorrei per prima cosa ringraziare Lamberto Trezzini per la prospettiva teorica che ha dato al dibattito. Quello di cui vogliamo parlare riguarda il potere politico, la politica culturale del critico, in che misura il critico, volente o nolente, interviene nelle decisioni sulla politica culturale di un paese. Soprattutto fare critica presuppone d'intervenire in modo diretto o indiretto nel campo delle decisioni prese dai leader delle politiche culturali, dai direttori dei teatri e anche dai ministri della cultura. Un critico deve pensare che a ogni atto critico appartiene una sorta di doppia etica: da un lato l'etica personale, l'etica del critico che firma un articolo ed esprime il suo punto di vista, e dall'altro quella che potremmo chiamare l'etica della responsabilità. Questa riguarda la volontà del critico di difendere una certa idea o un certo artista, e d'influire così sulle decisioni che verranno prese nel paesaggio culturale del suo paese. Il critico può scegliere tra le due opzioni, rifarsi all'una o all'altra. La questione che vogliamo porre qui non è quella di dare consi-

gli, bisogna evitare il tono imperativo o evitare la risposta. Quello che cerchiamo di fare adesso è raccogliere informazioni, esperienze e riflessioni sul modo migliore che ognuno ha trovato per rispondere a questa questione etica nei confronti delle politiche culturali. Per questo chiederei a Zeynep Oral — critica molto nota in Turchia, abituata a partecipare a dibattiti che vanno aldilà del teatro e affrontano aspetti politici — di raccontarci la sua esperienza e di vedere in che misura il critico può controllare l'incidenza delle sue prese di posizione circa le decisioni di politica culturale.

ZEYNEP ORAL In Turchia esistono molte e differenziate attività teatrali, ma sfortunatamente talvolta la quantità viene prima della qualità. È una vera disgrazia. La critica teatrale è ospitata solo sui giornali e sulle riviste, mentre non ha alcuno spazio né alla radio né alla televisione. Gli organizzatori teatrali cercano sempre di ottenere una recensione: positiva o negativa, informativa o analitica che sia. L'importante è assicurarsi qualcosa di scritto, una testimonianza che documenti un'attività: è un modo per garantirsi una memoria sociale, un mezzo di continuità. Possiamo dare molte ragioni filosofiche del perché ogni teatro vuole una critica scritta sulla propria attività, ma, aldilà di tutti gli intenti nobili e morali, c'è una motivazione molto pratica: le recensioni servono per ottenere i finanziamenti dal Ministero della Cultura. I teatri nazionali vengono sovvenzionati indipendentemente dalla qualità degli spettacoli che producono. Poi ci sono i teatri municipali, che ricevono contributi solo dalle amministrazioni cittadine, e, infine, i teatri privati. In Europa i teatri privati sono per lo più teatri commerciali. In Turchia, invece, i teatri privati sono il motore reale del teatro, la parte creativa e culturalmente migliore del teatro: sono loro a realizzare le produzioni più interessanti e innovative. Fino a dieci anni fa i teatri privati potevano contare soltanto su quello che guadagnavano dalla vendita dei biglietti. Oggi, grazie all'Associazione dei critici (che ha denunciato questa situazione), il Ministero della Cultura ha deciso di sovvenzionare i teatri privati. Si tratta di circa sessanta spazi. Un comitato composto da sei persone — il direttore del Teatro Nazionale, un rappresentante dei teatri privati, uno dell'Associazione dei critici e tre del Ministero della Cultura — sceglie tra questi i teatri che meritano di ricevere una sovvenzione e ne determina l'entità. Per fare il burocrate al Ministero della Cultura non è necessaria alcuna formazione culturale (non parliamo poi di un retroterra teatrale): per questo sosteniamo che tutti i componenti del comitato dovrebbero essere critici e che non dovrebbe farne parte anche il direttore del Teatro Nazionale. Finché il comitato manterrà questa formazione i critici si troveranno in una situazione spaventosa. Per esempio: mettiamo che io abbia recensito *Un nemico del popolo* di Ibsen nell'allestimento dell'Ankara Art Theatre, uno dei più qualifi-

cati teatri privati della Turchia. In quattro pagine di recensione c'è magari un paragrafo in cui sostengo che qualcosa avrebbe potuto essere fatto meglio. Sulla base di quel paragrafo il comitato può decidere di tagliare i finanziamenti a quel teatro. Questo determina una situazione di grande conflittualità che l'Associazione dei critici sta cercando di risolvere. Ma dietro tutto questo c'è una questione etica: avrò mai il coraggio di scrivere qualcosa di negativo su un gruppo in cui credo e che voglio aiutare ad avere un finanziamento maggiore? Non ho risposte a queste domande, mi limito a porle. Inoltre, in Turchia, quello che conta non è tanto ciò che si scrive, quanto il fatto che chi scrive diventi sempre più importante per influenzare i poteri politici. Il personale dei ministeri o i rappresentanti di qualunque altro potere politico non s'interessano di teatro, ma leggono gli articoli scritti da certe determinate persone. Naturalmente questo è un grande pericolo in quanto ostacola ogni forma di creatività e frena le nuove idee e le nuove tendenze. Un altro esempio di come i critici possano esercitare una forte influenza riguarda il Festival Internazionale di Istanbul. Questo festival, che esiste ormai da dieci anni, ha rischiato di essere chiuso dopo la terza edizione. Il Ministero della Cultura aveva deciso che un festival di teatro in Turchia non poteva funzionare e che quindi andava chiuso. Come Associazione dei critici abbiamo detto: "Dateci almeno una possibilità: decideremo noi la programmazione del festival. Altrimenti scriveremo su tutti i giornali che questo governo ha ucciso il festival prima che avesse la possibilità di crescere". Così ci hanno concesso la possibilità di organizzare il festival e da allora questa manifestazione ha riscosso un grande successo dimostrando di poter incrementare la creatività del paese. Questo dimostra che la critica può cambiare qualcosa, sia nella vita teatrale che nella politica culturale di una nazione.

GEORGES BANU Mi sembra che Zeynep abbia toccato una questione molto importante riguardante i festival, le grandi iniziative. Prima di dare la parola a Gisella Belgeri, che dirige la Federfestival, vorrei ricordare una cosa che mi sembra piuttosto importante nella prospettiva indicata dall'intervento di Zeynep. A volte i leader della politica culturale tengono conto della critica, ma spesso, negli ultimi tempi, diversi organismi negano completamente l'autenticità delle posizioni critiche. Nei festival o negli organismi che si occupano della diffusione dei prodotti artistici nazionali si nota sempre di più la costituzione delle cosiddette commissioni di esperti. Una commissione di esperti è fatta da critici che vengono dall'interno dell'organismo stesso: questa è una negazione dell'attività pubblica dei critici a vantaggio di un contropotere che si crea all'interno di un ministero o della direzione di un teatro. Volevo porre questo problema perché credo che ci torneremo sopra. Alcuni critici pensano che sia positivo avere questo contropotere per essere liberati da ogni respon-

sabilità, altri pensano che si tratti di una specie di diffidenza verso la posizione critica. Proprio per questo alterneremo interventi di critici e interventi dei rappresentanti delle grandi manifestazioni, e chiederemo loro in che misura tengono conto della critica, in che misura si considerano gli unici responsabili della programmazione o della politica culturale, in che misura diffidano della critica e cercano di formulare, attraverso le loro scelte, una posizione personale autonoma, libera da ogni influenza. Adesso passo la parola a Gisella Belgeri, presidente della Federfestival.

GISELLA BELGERI Quando abbiamo deciso con Antonino Pansera, Segretario generale di Taormina Arte e Vicepresidente di Federfestival, di affrontare questo tema in occasione del Premio Europa per il Teatro, eravamo convinti che tutte le occasioni sono buone e utili per sviscerare questo argomento. La funzione critica ha per il mondo dello spettacolo quasi la stessa importanza dei fondi necessari alla sopravvivenza di iniziative non commerciali. La critica e l'informazione — ma insisterei su un'accezione del fatto critico che comprenda anche la rendicontazione dell'accaduto — sono capaci di muovere il pubblico, di farlo appassionare anche a situazioni diverse da quelle a cui è abituato. In un festival, per esempio, non si può ridurre tutto a un solo grande evento. Purtroppo, sempre più spesso si parla solo dei grandi eventi e non si dà spazio a nient'altro. Questa situazione si aggrava sempre di più: urge una soluzione. Mi limiterò a un paio di suggerimenti lasciando da parte le valutazioni sulla critica per concentrarmi sul problema delle scelte editoriali dei giornali. Affronterò il tema soprattutto dal punto di vista della musica e della danza, che maggiormente mi competono. Ho qua il testo di un appello diffuso addirittura nel gennaio '96, firmato da una marea di musicisti, uomini di cultura, ecc., che non ha sortito alcun risultato. Troppo spesso vediamo valori artistici, reali ma fragili, travolti da grandi clamori che indeboliscono il tessuto culturale facendolo scivolare in logiche di tutt'altra natura. Sicuramente nel nostro paese manca una consapevole cultura musicale nella scuola, ma si fa tanta musica, bella e spesso anche ben eseguita. In sostituzione dei poteri forti di uno Stato che non è stato in grado di creare in tutti questi anni un ministero delle attività culturali, si sono attivati molteplici organismi impegnati nelle attività musicali. Ora, però, molti di questi organismi sono diventati obsoleti e, per funzionare a pieno ritmo, dovrebbero poter contare su regole certe e su un rapporto con gli artisti rinnovato e vitale. Chi farà questo lavoro? Ci si rende conto che i patrimoni della memoria e del pensiero creativo devono essere tutelati e stimolati? Che per le attività musicali, la carenza di analisi critica e di riflessione porta a una mancanza di completezza nella comunicazione e nel percorso storico del nostro tempo? Che proprio la mancanza di un forte coinvolgi-

mento del pubblico non permette a messaggi culturali importanti per la crescita della personalità di arrivare a tutti? Paradossalmente tutto questo succede proprio nel momento in cui la comunicazione è diventata amplissima e riesce a raggiungere i posti più isolati e remoti. Da secoli l'arte, la musica e il teatro sono documentati, oltre che dai manufatti, dalle partiture e dai libri, dalle descrizioni nei giornali e da pubblicazioni di varia natura. Oggi abbiamo altri mezzi d'informazione più moderni che devono essere coinvolti in questa problematica non solo per considerazioni propedeutiche ma anche per una necessità di documentazione preziosa per il rapporto tra passato e presente e per l'irradiazione culturale che fa scaturire. A questa realtà, che riguarda tutti i grandi giornali nazionali, fa riscontro un'inversione di tendenza da parte dei giornali regionali e locali, che hanno, invece, intensificato la loro attenzione su quanto di culturale esprime il proprio territorio. Evidentemente questo contrasta con il luogo comune secondo cui la carenza di spazi dedicati alla critica delle arti e dello spettacolo dipenderebbe da problemi di marketing. Dunque non è vero che l'attenzione vitale e costante ai fatti artistici sarebbe responsabile del disamore da parte dei lettori. E c'è dell'altro. È giusto valutare le scelte editoriali in rapporto al marketing, dato che tutti i giornali sono ampiamente sostenuti con fondi pubblici? Non si potrebbe, per esempio, determinare per quota gli spazi dedicati agli avvenimenti culturali? La città di Barcellona ha recentemente illustrato una relazione molto interessante nella sede dell'Osservatorio dello Spettacolo al Dipartimento dello Spettacolo di Roma. In questa relazione sono emersi alcuni risultati veramente sorprendenti sulla crescita del pubblico, risultati dovuti a un accordo di scambi pubblicitari e di fatturazioni tra mass media, giornali ed enti di produzione artistica. Dal punto di vista produttivo, i festival rappresentano una fonte preziosa per le molte proposte curiose, stimolanti e sfiziose che presentano. Nonostante questo i giornali danno spazio quasi sempre solo all'evento più appariscente. Si rincorre il nome di spicco, più per la polemica del momento che per motivi artistici; s'insegue lo scandaletto, si costruiscono a tavolino artisti d'improbabile tenuta ma di sicura vendita discografica. Si potrebbe continuare all'infinito. Intendiamoci, non s'invoca la seriosità delle notizie ma la serietà degli argomenti, il rispetto del pubblico e degli artisti testimoniato da interventi che rendano conto con competenza degli accadimenti dello spettacolo. Non si può accettare questa situazione come se fosse inevitabile. Non è inevitabile, non può essere inevitabile. Bisogna assolutamente reagire a questo stato di cose, aprire un ampio dibattito e trovare un intendimento comune fra tutti coloro che hanno a cuore la crescita e il riconoscimento culturale delle diverse società. Penso a una task-force internazionale — formata da critici, editori, artisti e intellettuali — capace di diventare un punto di ri-

ferimento autorevole per elaborare risposte eticamente avanzate nel segno di un vero progresso che accomuni gli sforzi artistici alla conoscenza di quest'ultimi da parte di un pubblico sempre più vasto e coinvolto nella creatività del nostro secolo.

GEORGES BANU Vorrei precisare che ognuno interviene a nome proprio o come rappresentante di un giornale o di un'istituzione, ma si possono alternare le esperienze culturali e le esperienze personali in modo da vedere come il problema del rapporto tra la critica e le istituzioni — come si diceva ai tempi del marxismo in fiore — sia fortemente segnato dai dati della storia concreta di ogni paese, dalle condizioni politiche e dalla tradizione teatrale dei paesi. Adesso vorrei dare la parola a Ian Herbert, che forse può parlarci di questa questione a partire dalla sua esperienza di critico in Inghilterra.

IAN HERBERT Quest'incontro sembra un Pirandello-day: sessanta critici in cerca di un argomento, e per chi, come me, non ha preparato alcun discorso è davvero una recita a soggetto. Vorrei portare due esempi recenti di ciò che sta accadendo in Inghilterra: la settimana scorsa il nostro ministro della pubblica istruzione ha affermato pubblicamente che *Shopping & Fucking* di Mark Ravenhill avrebbe dovuto essere proibito. Il titolo, evidentemente, può scandalizzare fino al punto di far venire in mente a qualcuno di proibirne la rappresentazione, proprio com'è successo al nostro ministro. Dato che il nostro attuale ministro della pubblica istruzione è cieco non abbiamo potuto chiedergli se avesse visto lo spettacolo. Gli abbiamo chiesto se avesse letto il testo: la risposta è stata che non sapeva niente sul testo, ne conosceva solo il titolo. Questo è il tipo di problemi che si devono affrontare quando si vogliono mettere insieme teatro e governo.

D'altra parte, uno dei critici teatrali più bravi e più pagati d'Inghilterra ha scritto due articoli nella stessa settimana. Sul suo giornale ha scritto: "Perché tanta gente fa dei sarcasmi sui musical di Andrew Lloyd Webber? Non capisco questa cultura del sarcasmo; per quanto mi riguarda, il prossimo anno pubblicherò un libro su Webber". In un altro articolo per un quotidiano di sinistra di scarsa circolazione, lo stesso critico ha attaccato l'attuale gestione della Royal Shakespeare Company. Non si tratta di un demagogo né di un populista ma di un ottimo critico teatrale che è stato molte volte in Italia e conosce molto bene il teatro di questo paese. Ma se lo stesso critico dice di non capire il sarcasmo e contemporaneamente fa del sarcasmo su una delle maggiori istituzioni teatrali inglesi, vuol dire che il nostro paese soffre di schizofrenia. Il teatro inglese ha una struttura economica mista. Da un lato ci sono le compagnie sovvenzionate: il Royal National Theatre, la Royal Shakespeare Company e i grandi teatri regionali che ricevono denaro dallo Stato. In mezzo c'è il teatro commerciale, come i teatri di cui par-

lava Zeynep Oral, teatri privati che, in particolare a Londra, ricavano i loro fondi dal box office. All'altro lato c'è il teatro fringe, che talvolta è sovvenzionato, talvolta vive del box office, ma soprattutto vive grazie alla dedizione degli artisti, scrittori e registi che non vengono pagati. Quello che c'è di buono nella situazione teatrale inglese è che questi tre diversi livelli interagiscono costantemente. Un attore può presentare il suo lavoro in un teatro fringe senza essere pagato e la settimana seguente ritrovarsi sul palcoscenico del Royal National Theatre con un buon compenso. Il critico ha il suo bel daffare a far fronte a tutti questi tipi di teatro che si mescolano in modo così massiccio. Credo che il primo punto dello status di critico sia quello di essere un appassionato difensore del teatro. Il critico di teatro inglese va a teatro quattro o cinque sere tutte le settimane. Se agisce così ed è ancora sano di mente — e non sono sicuro che sia sempre così — dev'essere davvero un appassionato di teatro, perché molte volte rimarrà deluso. Il critico è un giornalista che viene pagato per esprimere le sue opinioni, è soprattutto uno scopritore, qualcuno che agisce per incarico del pubblico teatrale di oggi e di domani e che dice: "Questo è nuovo e buono", o anche: "Questo è nuovo e cattivo". Il critico è anche un fiancheggiatore, è una parte del mondo del teatro anche se non lavora necessariamente a fianco di quelli che fanno teatro. Comunque, è il teatro che gli paga lo stipendio; il giornale gli dà l'assegno, ma se non avesse un teatro dove andare, non avrebbe più lavoro. Per questo il critico è un fiancheggiatore dell'intero mondo del teatro e rispetta qualunque lavoro che ha a che fare col teatro. In questa situazione, come possiamo mediare tra il teatro e i rappresentanti del potere (come il nostro ministro della pubblica istruzione)? Come possiamo mediare tra il teatro e la gente della strada (il pubblico che vuole divertirsi)? Il critico si trova tra questi due estremi e, come Georges Banu ha già detto, ha una grande responsabilità morale. Come scopritore può portare nuove realtà all'attenzione del pubblico. Se si rivolge alla gente della strada può dire: "Questo spettacolo è interessante: non è eccezionale, ma penso che dovrete andare a vederlo". Ma se si rivolge ai rappresentanti del potere non può parlare in questi termini, altrimenti loro decideranno di non finanziare la compagnia che ha realizzato lo spettacolo in questione. Ogni critico vorrebbe avere la sua indipendenza personale, vorrebbe potersi esprimere liberamente, ma d'altro canto, ha la responsabilità di tenere d'occhio i poteri. Fortunatamente in Inghilterra non viviamo in uno stato totalitario. Il problema è che nel nostro stato democratico ci sono ben pochi soldi per la cultura. Dato che, se si vuole produrre del buon teatro — che sia una riproposta di Ibsen o un lavoro totalmente sperimentale di teatro-danza — si deve chiedere aiuto allo Stato, la responsabilità del critico non riguarda semplicemente l'onestà del giudizio artistico. Come dicevo prima, si cerca di rispet-

tare il lavoro aldilà del suo esito. Un critico può distruggere in due ore un lavoro di mesi, talvolta di anni. Se la possibilità di distruggere una carriera deriva dal modo in cui il governo ascolta un critico, allora bisogna stare veramente attenti al modo in cui ci si esprime. Pongo domande piuttosto che dare risposte. Un critico non può uscire da uno spettacolo e dire semplicemente quello che pensa: deve mediare tra attori e pubblico, tra teatro e governo.

L'unico vantaggio che ho come curatore di "Theatre Record" è che si tratta di una pubblicazione che ristampa tutte le critiche uscite su certi spettacoli. Le persone che leggono "Theatre Record" trovano i pareri di tutti i critici più seri. Io mi trovo in una posizione privilegiata in quanto posso permettermi di consigliare al lettore di non dare retta all'opinione di quei critici, specialmente quando hanno stroncato o lodato all'unisono una produzione. Spero di trovare delle risposte agli interrogativi che ho posto nel corso di questa discussione.

GEORGES BANU Credo che Ian abbia ragione: siamo qui soprattutto per farci delle domande, per interrogarci su quale sia e se ci sia un rapporto tra quel che lui ha chiamato rispetto del lavoro e libertà d'opinione, cioè in che misura il critico può sfuggire a quel che si potrebbe chiamare e che anche delle personalità fuori dal coro come Grotowski hanno considerato come un valore indispensabile al lavoro teatrale, la strategia. In che misura il critico attua una strategia per difendere i suoi valori, per imporli e per formulare delle posizioni che devono essere interpretate nel senso che lui stesso gli ha dato? Io sono d'origine rumena. Quando la situazione a Bucarest cominciava a essere difficile, dopo la primavera di Praga, un amico ha fatto uno spettacolo che ancora oggi mi sembra problematico. Allora espressi molto modestamente le mie riserve sul giornale più importante della Romania. Il mio amico mi disse poi che suo padre non aveva dormito per la mia critica. Io avevo espresso le mie riserve molto liberamente perché pensavo che fossimo ancora in un paese libero. Poi, quando il mio amico è stato chiamato al Ministero per la proibizione del suo spettacolo, gli hanno detto: "Vede, anche i suoi compagni di generazione, anche i critici che difendono il teatro come il suo, non amano questo spettacolo". Quello che è interessante è che dei giudizi espressi in un certo contesto sono stati trasposti e utilizzati in un altro contesto. Penso che la manipolazione dei giudizi della critica in certi paesi sia estremamente pericolosa. Siamo qui per parlare di esperienze diverse e non dobbiamo vergognarci a raccontarle. Vorrei dare la parola a Jovan Cirillov, che ha organizzato per anni un festival molto importante come il Bitef. Vorrei chiedergli in che misura, per organizzare il Bitef, è stato critico di se stesso e, dato che è giornalista, come si posiziona in questo triangolo delle Bermuda delimitato da potere politico, potere teatrale e potere del pubblico.

JOVAN CIRILLOV Una volta, a Saint Louis durante un festival, mi sono trovato a parlare con alcuni critici londinesi dei critici newyorchesi. Le loro critiche potevano decretare il successo di una produzione o il suo fiasco. Ricordo che il critico del "Times" confessò di non riuscire a scrivere se pensava che dalla sua recensione poteva dipendere il destino finanziario degli interpreti. Questo è un problema etico che fortunatamente i critici europei non devono affrontare.

Nel mio paese, l'ex Jugoslavia, il peggior esempio di critica si è avuto nel periodo del socialismo reale: un critico scrisse un'ottima recensione su uno spettacolo molto audace, uno spettacolo politicamente impegnato. Scrisse con tale entusiasmo che il giorno seguente il Comitato centrale proibì lo spettacolo. Allora il critico in questione scrisse sullo stesso giornale: "Mi sono sbagliato: è un pessimo spettacolo". Non so se qualche altro paese europeo, o nel mondo, può vantare esempi del genere, ma credo che questo sia davvero uno degli esempi più bassi della Storia.

Nel mio paese il critico viene formato per essere un recensore molto severo e preciso. Un fatto interessante è che molti degli attuali direttori artistici dei teatri abbiano svolto a lungo il mestiere del critico. Ho curato un'antologia delle recensioni pubblicate durante gli ultimi cent'anni a Belgrado e mi sono accorto che mentre oggi vengono presi in considerazione quasi esclusivamente i pareri negativi, un tempo succedeva esattamente il contrario. Insomma, la prospettiva sembra essere decisamente cambiata nel corso del secolo. In ogni caso, il critico dovrebbe essere la coscienza del momento storico in cui vive, dovrebbe avere una sua estetica e una sua integrità morale, e ovviamente essere il miglior frequentatore di teatro che si possa immaginare.

Il Bitef (Belgrade International Theatre Festival), che organizzo da trentadue anni, è ormai un dinosauro nel Jurassic Park dei teatri internazionali ma è ancora vivo. Specialmente negli anni '60 era un festival molto audace per un panorama rigidamente tradizionale come quello di Belgrado. Le nuove tendenze ospitate dal festival sono state accettate prima dal pubblico, poi dai critici e infine dai registi locali. Ancora oggi la maggior parte degli attori di Belgrado non ama il Bitef perché porta spettacoli molto diversi da quelli che fanno loro.

GEORGES BANU Passo la parola a Margareta Sörenson, che scrive su "Expressen", per continuare questo rapido giro relativo alle diverse esperienze europee.

MARGARETA SÖRENSEN La Svezia è un piccolo paese con pochi abitanti e la stampa è praticamente monopolizzata da quattro grandi quotidiani. La tradizione politica svedese è quella del consenso unanime. L'espressione più usata è sicuramente: "Siamo tutti sulla stessa barca". Per molti aspetti in Svezia c'è già la situazione che sognano Zeynep e Ian: ci sono i critici nella commissione di esperti che decide sulle sov-

venzioni teatrali al Ministero della Cultura e c'è un gruppo di critici incaricato esclusivamente di fare le selezioni per il festival biennale sovvenzionato con finanziamenti pubblici. Proprio perché ho sperimentato direttamente questa situazione sono un po' sospettosa verso l'attribuzione ai critici di certe mansioni. Forse, quando parliamo di responsabilità, dobbiamo specificare di quale tipo di responsabilità stiamo parlando: contro chi e a favore di chi. Attualmente ci troviamo sempre più di fronte a un incremento del cosiddetto *infotainment*, la stampa sembra condannata a essere divertente e piacevole come la televisione; ci avviciniamo sempre di più ai modelli televisivi. Ma sicuramente su un punto la stampa ha ancora la meglio sulla televisione: la trattazione del materiale intellettuale. Da questo punto di vista la stampa ha la possibilità di sottoporre testi ad analisi e creare una sorta di dialogo sui problemi estetici. Finora la televisione — sia in Svezia che in altri paesi — non è riuscita a trovare un modo per ottenere lo stesso risultato. Forse, quando parliamo di responsabilità, dobbiamo anche ripensare il ruolo della stampa. Per più di un secolo la stampa è stata il potere del terzo stato nella cultura occidentale svolgendo una funzione di controllo, di rilevazione e analisi sullo stato della democrazia. Per questo sono un po' sospettosa riguardo all'idea di inserire i critici nella commissione che decide sulle sovvenzioni teatrali. D'altra parte, in un piccolo paese non è facile trovare moltissimi esperti di teatro. Oggi in commissione ci sono due o tre critici su un totale di dieci persone: forse questa situazione è necessaria, ma non so quanto sia felice. Credo che la responsabilità del critico — se ci si chiede di che specie sia — riguardi soprattutto il teatro come forma d'arte e il rapporto col pubblico. Quest'ultimo spesso si dimostra più attento, curioso e interessato alle nuove realtà teatrali di quanto non lo siano i critici. Forse i critici di danza contemporanea sono più interessati alle nuove realtà rispetto ai critici di teatro che, piuttosto spesso, sono decisamente conservatori. Quando si scrive su un quotidiano si è faccia a faccia con il pubblico, si prende parte a una conversazione pubblica su questioni estetiche, sullo sviluppo del teatro come forma d'arte, ecc. Nonostante questo, il mestiere del critico mi sembra molto solitario: ognuno difende la propria visione, la propria esperienza teatrale. In Svezia sarebbe molto difficile agire collettivamente come accade in Turchia. Questo riflette la nostra situazione politica: dato che non abbiamo un nemico contro cui combattere ci mettiamo in competizione gli uni con gli altri anche come critici.

GEORGES BANU In molti paesi il posto del teatro è ridotto quasi a zero dalla televisione. Petar Selem è un anziano presidente d'onore veterano della critica jugoslava. Attualmente è direttore artistico della televisione croata. La domanda che gli pongo è: "Secondo te, quanto è stato importante il passaggio attraverso la critica?"

PETAR SELEM Ho fatto il critico per molto tempo, poi ho lasciato quest'onorato mestiere e sono diventato regista: resto comunque un uomo di teatro. La televisione non mi piaceva molto, ci guardavo giusto le partite di calcio, di pallacanestro e di pallanuoto. Poi un giorno sono diventato direttore artistico di una radiotelevisione croata. In quanto uomo di teatro mi sono subito posto la domanda: "Cosa potrei fare per il teatro da questa posizione all'interno di un mezzo fortissimo?". Visto che sono stato un critico, molti dei miei amici hanno sperato che finalmente avrei introdotto la critica alla televisione e anche alla radio. Alla radio c'era già una specie di critica teatrale, l'ho incoraggiata e adesso è molto presente e molto forte. Per la televisione, invece, ho perfino proibito l'accesso ai critici teatrali, e vi spiego perché. Noi abbiamo una sola televisione, anche se ora esiste qualche piccola rete locale, si tratta comunque di una televisione unica, praticamente una televisione di stato. Per questo mi è sembrato eccessivo dare a una persona, il potere di fare la critica teatrale in televisione. Per quanto riguarda la stampa, ci sono quattro o cinque giornali che scrivono su uno spettacolo, così il lettore può confrontare diversi punti di vista e farsi una sua opinione. Ma il fatto che un signore si presenti al telegiornale e dica il suo parere mi sembra addirittura pericoloso per uno spettacolo. Da noi la televisione ha sempre un certo non so che di magico. Quello che viene detto alla televisione acquista un'enorme importanza. Tutti i sondaggi politici confermano che la televisione ha sull'opinione pubblica un'influenza molto maggiore dei giornali e degli altri media. Ho cercato altri modi per aiutare il teatro e per promuoverlo sia in televisione che alla radio. C'erano due modi per farlo. Il primo era quello di registrare interamente gli spettacoli teatrali e presentarli alla televisione: ho fatto quest'esperienza, e dai sondaggi che abbiamo fatto tra il pubblico risultava molto più gradita l'opera lirica che la prosa. Non so perché ma sembra che la televisione si presti molto meglio alla lirica. Abbiamo fatto anche due trasmissioni non troppo lunghe, di trenta o quarantacinque minuti. Una s'intitola *Opera Box*, l'altra *Teatrando*. Sono trasmissioni che presentano uno spettacolo attraverso frammenti, conversazioni e interviste con il regista e gli attori più importanti. Ancora una volta, i sondaggi hanno rivelato che *Opera Box* funziona meglio. Magari il ragazzo che fa *Opera Box* ha semplicemente più spirito, riesce a catturare il pubblico meglio di quello che fa *Teatrando*. In ogni caso, i sondaggi hanno dimostrato che *Opera Box* è un grande successo della televisione croata. Esiste un pubblico che sicuramente non ha voglia di vestirsi da sera e andare all'opera per ascoltare Wagner, ma che segue con grande attenzione questa trasmissione: un'ora alla settimana dedicata alla famiglia, si potrebbe dire. Mi sono anche chiesto se il fatto di essere presentato alla televisione aumenti l'interesse del pubblico per uno spettacolo. Sembra

proprio che una percentuale non trascurabile di pubblico venga stimolata dalla televisione ad andare a teatro. Quindi, la televisione può aiutare il teatro. Certo, in grandi meccanismi come la televisione le tendenze anticulturali e antiartistiche sono sempre fortissime: anche avendo l'appoggio delle autorità è molto difficile far passare qualcosa, bisogna sempre rompere delle resistenze, superare degli ostacoli. Credo che valga comunque la pena di provarci visto che è stato appurato che la televisione può aiutare il teatro.

GEORGES BANU Per alternare gli interventi di coloro che prendono le decisioni culturali — com'è il caso di Petar — con quelli dei critici passo ora la parola a Jeremy Kingston, critico del "Times".

JEREMY KINGSTON L'ultima volta che sono stato a Taormina, oltre un anno fa, in Inghilterra non vedevamo l'ora di avere un governo nuovo e stimolante che si era dichiarato dalla parte della cultura e dell'arte. Da allora abbiamo avuto una intera serie di delusioni, come ha già rilevato Ian Herbert. Il governo ha colpito le organizzazioni culturali e queste hanno tolto le sovvenzioni ad alcuni teatri. A Greenwich, un sobborgo di Londra, c'è un piccolo teatro molto utile che ha dovuto chiudere perché il governo gli ha tolto un finanziamento di duecentomila sterline. Nella stessa circoscrizione per celebrare il millennio si sta costruendo un'enorme cupola che costa settecento milioni di sterline. Per quanto si possa essere contenti di celebrare il 2000, mi sembra che questo sia un uso sbagliato del denaro. Tutti i critici hanno combattuto contro questa decisione, ma per il momento senza successo.

Quando ho iniziato a lavorare per il "Times" ero consapevole che le recensioni dei critici di questo giornale sono custodite nelle biblioteche pubbliche a memoria delle produzioni che vediamo. Talvolta ho dato un'occhiata alle recensioni di cento anni fa alla London Library. Dunque, nelle recensioni che scrivo, cerco di comunicare le caratteristiche degli spettacoli che vedo. Naturalmente tutti i critici dovrebbero agire così, ma soprattutto chi scrive per il "Times". Talvolta un testo non mi piace ma ammiro la compagnia che lo ha messo in scena: questa, come ha detto Zeynep Oral, è una posizione dialettica. Camminiamo in equilibrio su un filo perché i nostri governi continuino a sovvenzionare il teatro e a sostenere i nostri sforzi. Cerchiamo di educare i nostri ministri della pubblica istruzione nella speranza che prima o poi vengano a vedere il nostro teatro e capiscano perché lo ammiriamo tanto.

GEORGES BANU Dato che il dibattito è piuttosto diretto e spontaneo, penso che si possa continuare con queste prese di posizione personali. Passo la parola a Gianni Manzella.

GIANNI MANZELLA Stavo cercando di trovare una linea d'intervento in relazione a quello che ho sentito finora: posizioni abbastanza diverse riguardo non solo al ruolo ma anche al peso che la critica ha o dovrebbe

avere nei vari paesi. Pensavo d'iniziare con una battuta scontatissima ma molto legata alla situazione italiana: la critica è morta e anch'io non sto troppo bene. Vorrei aggiungere che era ora che questa critica tanto a lungo agonizzante venisse dichiarata defunta. Lo dico perché non mi sento assolutamente capace di unirmi al lamento sul poco spazio riservato alla critica teatrale dai quotidiani e dai settimanali. Lo spazio è forse anche troppo rispetto a quello che dice certa critica. Il vero problema non è lo spazio ma quello che questo spazio contiene. Forse così sfuggo in parte alle questioni — peraltro importanti — che ha posto Georges Banu in apertura di quest'incontro. D'altra parte, se non ci chiediamo di quale critica stiamo parlando diventa difficile anche discutere sul ruolo e sul peso che ha questa critica nel mondo del teatro. Prima si parlava — con qualche fondamento — di banalizzazione delle pagine culturali. Qualsiasi caporedattore ci dirà: "Perché fare delle recensioni e non delle presentazioni, delle interviste, dei ritratti?", cioè tutto quello che è più spostato verso l'informazione piuttosto che verso la critica. È un altro aspetto di quella dialettica fra il circuito lungo e il circuito corto citata da Banu all'inizio, fra il tempo della riflessione, che è per forza lungo, e il tempo dell'intervento, dell'immediatezza oggi sempre più ricercata. Per inciso, sul programma delle manifestazioni di questo Premio Europa per il Teatro ho trovato un importante errore di stampa: è saltata una virgola tra 'informazione' e 'critica'. Ne è venuta fuori un'"informazione critica" che è forse illuminante in quanto anche l'informazione potrebbe essere critica se fatta con intelligenza. Si parla della banalizzazione di oggi. Ma ieri e l'altro ieri com'era la critica teatrale sui nostri giornali? Proprio in questo periodo, ho riletto le critiche teatrali apparse nel '47 alla prima dei *Giganti della montagna* con la regia di Giorgio Strehler. Si fa un'analisi interessante e sicuramente piena di cultura dell'opera di Pirandello — peraltro non inedita, dato che *I giganti della montagna* era già stato rappresentato quasi dieci anni prima — ma nessuno dei critici sembra accorgersi che sta succedendo qualcosa di fondamentale nel teatro italiano. In Italia nasce la regia e nessun critico teatrale se ne accorge: non c'è una parola sul lavoro di Strehler. Sono critiche cieche: parlano del testo ma non dicono assolutamente niente di quello che succede sulla scena; nessuno si rende conto che il testo viene restituito attraverso un'interpretazione forte, nessuno nota che c'è un'intelligenza che dirige gli attori. Credo che, anche davanti alla banalizzazione di oggi, non dovremmo rimpiangere una critica di quel tipo. Il problema, dunque, è di quale critica si parla. A mio parere, ci sono alcuni punti a cui non si può sfuggire. Lo sguardo del teatro è dentro il teatro, è teatro, fa a suo modo teatro e quindi anche lo sguardo del critico è per forza legato al teatro che segue. Quando ho iniziato a scrivere l'ho fatto con la consapevolezza di pubblicare su un giornale di sinistra a

circolazione limitata. Questo permetteva di parlare di un teatro che non trovava spazio sugli altri giornali, questo m'interessava fare. Questa è una posizione che potrei rivendicare, anche se poi, con gli anni, sono cambiate tante cose anche all'interno del mio giornale. Chi scrive, chi fa critica — parola che faccio fatica a pronunciare — è dentro il teatro, partecipa al teatro, alla sua crescita. Che questo abbia un peso culturale e politico, mi sembra inevitabile. Non so se sia questo lo sporcarsi le mani di cui parlava prima Lamberto Trezzini, ma credo che l'espressione sia giusta se con 'sporcarsi le mani' s'intende la consapevolezza di essere dentro il teatro. È inutile nascondersi dietro una presunta autonomia o oggettività: chi scrive è dentro il teatro, è in qualche modo partecipe di un processo. Si può partecipare in un modo o in un altro: è sempre stato così, non solo rispetto a immediati problemi di sovvenzione. Ho ascoltato con un po' di preoccupazione quello che dicevano alcuni critici di altri paesi rispetto a situazioni in cui una recensione può decidere del proseguimento o meno di un'esperienza. In Italia per fortuna non è così, anche se battaglie politiche e culturali da parte della critica ne sono sempre state fatte. Se andiamo con la memoria agli attacchi rivolti a Ronconi per il Laboratorio di progettazione teatrale di Prato o a quelli rivolti a Federico Tiezzi e ai Magazzini, ci rendiamo conto che purtroppo si è trattato quasi sempre battaglie di retroguardia. Credo che il critico dovrebbe avere un ruolo di traino più che di mediazione rispetto al lettore-spettatore, che magari manifesta resistenza rispetto al nuovo. In Italia questo non è successo quasi mai. Walter Benjamin ha scritto che "se Goethe non ha capito Hölderlin questo riguarda la sua etica e non la sua estetica". Lo condivido pienamente.

GEORGES BANU Proseguiamo la riflessione con un intervento di Domenico Danzuso.

DOMENICO DANZUSO Nel corso di quest'incontro sono emerse diverse provocazioni, ma la più forte l'ha lanciata Lamberto Trezzini quando ha detto che la critica dovrebbe sporcarsi le mani, come si diceva ai tempi di Roberto De Monticelli. Ovviamente si tratta di sporcarsi le mani mantenendole pulite: intervenendo, cioè, affinché le decisioni istituzionali vengano prese dopo aver ascoltato la voce della critica non in rapporto a un singolo spettacolo ma a un sistema teatrale o musicale esaminato nel suo complesso. Le soluzioni che Walter Veltroni sta individuando per risolvere i problemi della cultura teatrale e musicale in Italia potrebbero anche essere giuste, ma mancano proprio del collegamento sia con la critica sia con la sostanza dei fruitori dei beni culturali. Per esempio, l'iniziativa presa dalla Scala di non essere più ente lirico nazionale, ma di diventare fondazione è assolutamente interessante, ma per la situazione specifica della Scala; quando usciamo da un certo ambito per entrare in situazioni regionali ben diverse da quelle della Lombardia o

del Piemonte, situazioni in cui mancano le strutture private necessarie a sovvenzionare una fondazione culturale (parlo in particolare della Sicilia), una soluzione di questo genere finisce per inficiare ulteriormente una realtà già precaria. Per esempio, il Teatro Bellini di Catania vive soprattutto grazie alle sovvenzioni regionali (quelle statali sono ridottissime) e se dovesse essere trasformato in fondazione seguendo il modello della Scala, sarebbe pressoché impossibile trovare industrie disposte a finanziarlo. Tornando a quanto affermava Trezzini, il discorso relativo alla presenza di una critica segnata dalla cultura crociana mi sembra obsoleto da almeno cinquant'anni. Purtroppo c'è stato un lungo periodo in cui la critica è stata, invece, condizionata da una visione marxista, in particolare rispetto al rapporto col pubblico. Oggi anche questo non esiste più: i tempi sono cambiati. Il concetto di critica secondo il quale il teatro deve seguire il momento storico in cui nasce è assolutamente attuale. Oggi il teatro non è un luogo museificato in cui si va ad ammirare delle belle opere: il teatro è vita, vita portata alle estreme conseguenze e quindi non può non avere contatti con la realtà quotidiana. L'osservazione di Gianni Manzella sulla critica un po' superficiale della prima edizione dei *Giganti della montagna* di Strehler oggi non ha più senso perché sono cambiati i tempi e la critica è cambiata in conseguenza dei tempi. Oggi tutti i critici sanno benissimo che un autore viene interpretato dal regista, ma l'interpretazione dev'essere valutata sulla base di quello che l'autore, attraverso la visione del regista, può dirci della nostra realtà. È perfettamente inutile avere autori contemporanei estranei all'attualità sociale, privi di contatto con la nostra vita quotidiana. Ecco perché un classico greco può essere più attuale di un testo scritto ieri. Mi è capitato di partecipare a un convegno sulla drammaturgia contemporanea con una relazione sui classici. Questo perché nei testi classici ritroviamo tutte le situazioni che viviamo oggi. Il tema della diversità — sessuale, antropologica o razziale che sia — è presente in *Medea* molto più che in tanti testi di drammaturgia contemporanea. Oggi la critica ha un senso se affronta questi problemi. Una critica ferma su principi estetici non interessa più nessuno: è pura decadenza. Che poi la critica sia in crisi, che non trovi spazio sui giornali, ecc., è vero ed è importante denunciarlo. Questo succede perché i mass media danno troppo peso a cose inutili. Mi hanno colpito certe osservazioni relative alla Croazia, dove la televisione dà spettacoli mediocri ma sia il teatro che la lirica sono stati recuperati. In Italia sono stati fatti dei tentativi, ma nessuno in maniera seria. Sui giornali la televisione, compresa la cosiddetta Tv spazzatura, ha la preminenza assoluta. Comunque, personalmente non mi lamento perché ho più spazio di quanto ne abbiano altri in giornali più importanti del mio.

GEORGES BANU Prima di sentire Michele Trimarchi, vorrei dare la parola ad André Larquie per tornare sul rapporto, che abbiamo propo-

sto come oggetto del dibattito, tra la critica e le istituzioni, tra la critica e coloro che decidono.

ANDRÉ LARQUIE Ho l'impressione d'essere un po' estraneo a questo dibattito dato che non sono un critico.

GEORGES BANU Appunto, lei non è stato invitato in quanto critico!

ANDRÉ LARQUIE Non potrò dare risposte a un certo numero di questioni di fondo che intendo porre in questo intervento. D'altra parte, durante tutta la mia vita professionale — lavoro nel settore culturale come responsabile di una o più istituzioni culturali — ho avuto spesso a che fare con la critica. A volte ho anche portato avanti delle battaglie contro il punto di vista di un certo numero di critici. Sono anche stato responsabile di una redazione — all'epoca mi occupavo di comunicazione alla radio — che comprendeva molte centinaia di giornalisti, tra i quali c'erano molti critici. Ho dovuto quindi confrontarmi continuamente con questi problemi. Ascoltando gli interventi precedenti — ma senza dubbio questo è legato alle situazioni dei diversi paesi — ho avuto la sensazione che alcuni si sentano una specie di avanguardia incaricata di difendere una certa concezione etica ed estetica dell'arte, della cultura e dello spettacolo. Se ci si rinchiude in questo ruolo si finisce per dimenticare che la critica è parte significativa di una lotta combattuta anche da altri partner, da intellettuali, professori, insegnanti e soprattutto dal pubblico. In fondo è molto difficile dissociare il ruolo della critica dal contesto culturale, sociale e politico in cui si vive. Così questa riflessione è senz'altro legata alle situazioni che ho vissuto o che abbiamo vissuto in Francia, dove, contrariamente a molti altri paesi, la situazione culturale non è poi così cattiva. Quando sento i critici inglesi parlare della loro situazione odierna penso che siamo davvero fortunati, anche se qualche anno fa siamo stati molto criticati per la nostra politica culturale anche dai paesi anglosassoni. La situazione culturale di ciascun paese crea una relazione del tutto particolare tra l'attività culturale e il critico. Se mi attengo all'esperienza francese, c'è una grande differenza tra Parigi e la provincia. Per dirla in altri termini, la situazione della critica cambia molto se c'è diversità culturale o se, come in una città di provincia, ci sono poche istituzioni culturali; quel che ne deriva per il critico, per il suo ruolo, per la sua posizione, per la sua libertà, è una differenza fondamentale: questo ha creato uno dei problemi di cui si è parlato prima. Penso che si possa vivere meglio la propria libertà dove c'è diversità culturale piuttosto che dove c'è una sola o pochissime istituzioni culturali. Del resto questo è il problema della televisione. È chiaro che quando c'è una sola rete televisiva il problema si pone in termini del tutto diversi. Un secondo elemento che vorrei sottolineare e che mi è sembrato sollevare molte ambiguità, è il tema del settore di competenza della critica. Un critico deve definirsi a partire da un'opera o da una

politica culturale? Per tutta la durata del dibattito siamo passati da una posizione all'altra. Secondo me il rapporto principale del critico è con l'opera. Il rapporto con le politiche culturali mi sembra più discutibile. Non che i critici non debbano dare giudizi sulle politiche culturali — comunque penso che lo facciano, come dicevo prima, prendendo parte alla battaglia che conduciamo per sviluppare le politiche culturali — ma a questo proposito c'è una grande ambiguità, che ho constatato anche nella situazione francese, legata all'indipendenza del critico dai media che rappresenta. Abbiamo tutti vissuto delle battaglie alla testa di istituzioni nei nostri paesi, battaglie in cui i critici prendevano posizione a seconda della loro appartenenza a questo o a quel mezzo, a questo o a quel giornale. Dato che quel giornale o quel mezzo sostiene una battaglia politica o un'altra, possiamo arrivare a prese di posizione completamente divergenti da parte della critica che non hanno più niente a che vedere con il concetto che ho del critico. Abbiamo prese di posizione politiche anche da parte di giornalisti di sinistra che lavorano in giornali di destra o di giornalisti di destra che lavorano in giornali di sinistra. Mi sembra, dunque, che ci sia un'ambiguità di fondo che varia a seconda dello stato culturale del paese e della differenziazione dei media. Come uscire da questa contraddizione? Non voglio portare esempi, ma se tutta la classe culturale francese si è battuta per l'un per cento del budget dello stato a favore della cultura, se tutta la classe culturale di destra o di sinistra ha portato avanti questa battaglia, dall'altra parte la classe politica si è divisa sulla stessa battaglia per ragioni puramente politiche, anche se oggi in Francia tutti sono evidentemente d'accordo nel dire che bisogna battersi per l'un per cento culturale.

Vorrei anche parlare del problema delle minacce di fondo che pesano sui critici o sulla critica. I media si sviluppano, le istituzioni culturali si moltiplicano e sono sempre più numerosi quelli che hanno un punto di vista sulle istituzioni culturali e sulle attività che queste propongono al pubblico. È soprattutto il caso della televisione. La radio è un mezzo in cui è ancora possibile parlare, riflettere, e fare un lavoro profondo come nella scrittura (può trattarsi di giornali, qualunque sia lo spazio che dedicano alla critica o alla cultura, o di riviste specializzate). Ma lo sviluppo dei media costituisce certamente una minaccia, prima per lo spettacolo dal vivo e poi per la critica in generale, nella misura in cui l'equilibrio tra le istituzioni culturali e i media non è stato ancora trovato. Possiamo pensare che lo sviluppo delle reti tematiche possa ridare senso agli spettacoli e quindi a una visione critica degli spettacoli proposti al pubblico. Non è nei media generalisti che la presentazione o la registrazione di un'opera può dare dei risultati. La minaccia che incombe sul nostro dibattito e sul ruolo del critico è proprio la concorrenza di questi media. È anche vero che sempre più giornalisti si definiscono critici senza aver-

ne la formazione, ma questa non è la sede per porre la questione della formazione dei critici. La critica in Francia è molto deludente in quanto quelli che si ergono a critici danno spesso prova di un'insufficiente analisi storica ed estetica di un'opera. Nel momento in cui i giornalisti, che non sono critici, s'impadroniscono di un certo numero di argomenti si crea una situazione di pericolo. C'è anche un'altra minaccia che pesa sulla critica: oggi tutte le istituzioni culturali hanno delle politiche di comunicazione, tutti si occupano di comunicazione: festival, teatri e istituzioni hanno servizi di pubbliche relazioni o di comunicazione (io ne so qualcosa per esperienza diretta). E qual è il ruolo di questi servizi? Difendono l'istituzione da minacce economiche e politiche. Il problema è che certe politiche di comunicazione finiscono per influire in maniera perniciosa sulla relazione che il critico intrattiene con un'istituzione o uno spettacolo. Ho verificato personalmente i guasti di queste situazioni e credo che si debba diffidare di questo tipo di politiche di comunicazione. Bisogna cercare di trovare uno spazio tra il potere politico, il potere delle istituzioni culturali, il potere rappresentato dai media per cui lavoriamo e la relazione con il pubblico. Dobbiamo tenere conto delle tendenze del pubblico e delle numerose evoluzioni che caratterizzano la vita culturale, assunta in tutta la sua ricchezza e nella grande diversità che rappresenta.

GEORGES BANU L'intervento di Michele Trimarchi s'inserisce perfettamente nella prospettiva delineata da André Larquie.

MICHELE TRIMARCHI Da economista, e quindi da alieno rispetto agli interventi precedenti, vorrei inquadrare il tema della critica e del suo rapporto con le istituzioni da una prospettiva leggermente diversa. Gli economisti non sono bravi a fornire risposte ma sono molto allenati a formulare domande; questo comporta che quanto meno cercherò di capire qual è il problema. La domanda, ovviamente, è molteplice. È molto difficile isolare una singola domanda dal dibattito di oggi. Probabilmente la domanda è: "In che modo la critica intende porsi nel futuro immediato rispetto ai suoi rapporti istituzionali?", ovvero: "Che ruolo vuole darsi la critica?". La domanda sorge da un senso di disagio che traspare con chiarezza da tutti gli interventi: disagio nel rapporto con le istituzioni pubbliche, disagio nel rapporto col teatro stesso, disagio anche con la propria identità di critico. Cerchiamo di adottare una prospettiva economica, che inizialmente può sembrare un po' arida, ma può servire a integrare un po' il discorso. La critica è un'interfaccia informativa. Banalmente si potrebbe dire che è un'interfaccia informativa tra il palcoscenico e il pubblico. Poi, a ben guardare, si scopre che è un'interfaccia molto più complessa perché si trova al centro di una serie di tensioni in cui sono coinvolti il settore pubblico nella sua articolazione territoriale (governo centrale, amministrazioni e istituzioni locali), imprese private o

pubbliche di diverso ambito territoriale, creatori di teatro, esecutori, produttori, distributori e, alla fine, il pubblico. Mi sembra che il pubblico sia una sorta di convitato di pietra, in quanto, pur senza voler asservire tutto alla logica del mercato e considerando che l'offerta di critica parte da motivazioni interiori di carattere etico o estetico, alla fine c'è sempre bisogno di qualcuno che abbia bisogno che la critica esista, altrimenti viene a cadere la domanda di critica. Di fatto la critica spaccia una merce che è l'informazione (con o senza l'aggettivo 'critica' accanto). Dell'informazione si possono dare le definizioni più strane e più complesse: possiamo dire che l'informazione è un messaggio che riduce l'incertezza, come hanno decretato i soloni dei Bell Laboratories che si occupano d'informatica, ma qualunque messaggio che riduca l'incertezza è informazione. Così nel "mercato dello spettacolo" soffriamo di una doppia dissonanza: si verifica nello stesso tempo un eccesso d'informazione e un difetto d'informazione. Se pensiamo a un mercato simile a quello dello spettacolo come quello dell'arte figurativa, vediamo che lì il critico riesce, interagendo con l'artista, il gallerista e il collezionista, addirittura a formare le quotazioni di mercato. Siamo di fronte a un caso in cui l'informazione appare addirittura eccessiva rispetto a quello che gli economisti definiscono libero mercato, cioè un mercato decentrato in cui l'offerta e la domanda nel loro complesso formano i prezzi. In questo caso la critica non sembra né neutrale, né innocua, né fragile. Dopo l'elenco, peraltro assolutamente legittimo e corretto, di lamenti e buchi neri nel ruolo della critica, bisogna anche notare che la critica ha delle responsabilità in quanto svolge un ruolo comunque delicato nell'indirizzare le tendenze del mercato. È chiaro che qui subentra il discorso sul potere dei mezzi di comunicazione e sul rapporto tra palcoscenico, televisione, carta stampata e quant'altro. È anche chiaro, però, che bisogna tener conto del fatto che il tipo di percezione del consumatore è completamente cambiato negli ultimi anni. Mettiamoci dal punto di vista del consumatore sovrano (o meno). La percezione risulta cambiata nel senso che non si può più immaginare l'offerta di cultura nei termini in cui veniva fatta fino a pochi decenni fa. La cultura entra nel mercato, non si sviluppa più nelle corti per soddisfare l'esigenza di autolebrazione della società. Oggi queste esigenze sono morte e sepolte mentre compaiono esigenze nuove tutte da esplorare. Non mi sorprende che la critica nel '47 non capisse che stava nascendo la regia teatrale, come non mi sorprende il fatto che oggi non si renda conto di certi meccanismi e movimenti. Questo significa che chi osserva il mondo dall'interno non riesce a percepirlo. Non riusciamo a renderci conto di certi cambiamenti. A questo proposito ho letto da qualche parte un'osservazione riguardo al fatto che, mentre negli anni '70 si giocava a flipper — gioco in cui tutto il corpo era athleticamente coinvolto nello scontro con

una macchina — oggi, da almeno dieci anni, si gioca con strumenti elettronici in cui la percezione va immediatamente dalla pupilla al polpastrello senza nessun tipo di mediazione fisica dell'organismo. Quando ero ragazzino il mio papà si alzava per cambiare il canale della televisione, oggi c'è il telecomando. È banale dirlo, ma l'offerta culturale non può non tenere conto di queste variabili. Questo capita anche nell'offerta di beni culturali di patrimoni o di musei, non soltanto nel caso dello spettacolo dal vivo. Insomma, c'è un rischio di mummificazione dell'offerta culturale e di complicità della critica in questo processo di mummificazione: nostalgia per un teatro celebrativo che non ha più ragion d'essere perché la società, che ci piaccia o meno, sta cambiando radicalmente. Parlando in termini un po' più romantici, il capitalismo manifatturiero è morto: per fortuna, la società produce, scambia e valuta in modo completamente diverso, secondo una scala di valori molto diversi da quelli delle merci prodotte in serie. Al polo opposto rispetto alla mummificazione c'è la spettacolarizzazione, diffusa soprattutto, a quanto mi risulta, nel mondo anglosassone. In questo caso si ricerca lo choc, si cerca di assecondare la voglia dello spettatore, o del visitatore, di essere stupito con effetti speciali. Sono due modi assolutamente antitetici di affrontare un cambiamento radicale ma soprattutto sostanziale e strutturale. Che cosa c'entra la critica con tutto questo? C'entra nel suo continuare a essere un'interfaccia di istituzioni — come il mercato, il pubblico o le istituzioni pubbliche — che sono molto cambiate in questi ultimi anni. È vero che la critica ha grande importanza nel determinare i sussidi pubblici o i favori di qualche mecenate, ma è anche vero che questa funzione è molto scomoda per la critica. Mi sembra molto più allettante, per quelle che dovrebbero essere le motivazioni interiori del critico, la funzione di fornire glosse ai testi sacri, di arrischiare interpretazioni volutamente soggettive, deliberatamente parziali, ma importanti per arricchire il testo sacro nel passare dei secoli. Questa mi sembra una funzione fondamentale. È un po' come il dibattito sui servizi accessori, in cui si rischia di ridurre tutto al tramezzino che possiamo vendere nel foyer del teatro. Secondo me un servizio accessorio dovrebbe rendere digeribile un'offerta culturale in trasformazione. In questo senso la critica è un servizio accessorio non nel senso umile della parola, ma nel senso di un'integrazione strutturale connaturata al meccanismo della produzione teatrale per renderla apprezzabile da parte del pubblico. Non dimentichiamo che l'apprezzamento del pubblico non si basa solo sull'intrattenimento ma anche sull'accumulazione di un capitale di conoscenze che forma poi il suo giudizio come spettatore e come membro della società, come cittadino. Questo apre degli ambiti d'azione molto forti per la critica, arricchisce le sue motivazioni e rafforza le sue responsabilità in quanto chi ha voglia di fare il critico deve sempre chiedersi se esiste una

domanda di critica e che tipo di aspettative coltiva, altrimenti il rischio è quello di essere digerito dal resto del mondo.

GEORGES BANU Cerchiamo di concentrare gli interventi intorno a un solo aspetto senza cercare tutti quanti di elaborare una critica in generale. Credo che dovremmo cercare di capire in che misura la critica può apportare servizi accessori per gli artisti presso i poteri pubblici, o, al contrario, se la critica può portare dei pregiudizi presso chi non è direttamente iscritto in questo dialogo tra il critico, la scena e la sala. Prima di venire qui ho incontrato un'amica attrice che mi ha detto: "Sono riuscita ad avere il permesso di soggiorno in Francia". Le ho chiesto: "Ma come hai fatto?". Lei mi ha risposto: "Gli ho fatto vedere le critiche sul mio spettacolo". È un bell'esempio dell'influenza della critica sui servizi del Ministero degli Interni a Parigi.

A parte gli scherzi, la critica come può intervenire nella politica culturale di un paese? A questo proposito ho riproposto l'opposizione — forse un po' vecchia ma sempre degna d'interesse — tra la difesa di una morale personale, in cui il critico si esprime senza tenere conto delle strategie che lo circondano, e una morale della responsabilità, in cui il critico integra dei parametri esterni alla ricezione diretta dello spettacolo. Cerchiamo adesso di continuare ad alternare gli interventi dei critici con gli interventi di personalità che dirigono organismi in contatto con i critici stessi. Passo la parola a Lucien Attoun, che lavora da molto tempo a Nîmes per le trasmissioni culturali e teatrali di France Culture.

LUCIEN ATTOUN Ascoltando certi interventi mi è sembrato di tornare indietro di trent'anni. Ho avuto l'impressione di sentire più o meno le stesse cose che si sentivano allora, ma il tempo è passato, le cose sono cambiate, e non sono sicuro che la critica si renda conto di questo. Quando ho iniziato a fare il critico bisognava aspettare di essere "ricevuti" — è proprio la parola giusta — in platea la sera di una prima. E anche seduti nell'ultima fila, si provava una specie di riconoscenza. Poi, o si aveva del talento o non lo si aveva. Oggi, invece, i segretari generali dei teatri francesi, i direttori e gli uffici stampa lottano per avere il maggior numero possibile d'invitati capaci di stare accanto ai due o tre critici presenti per far sì che la sala non sia vuota la sera della presentazione alla stampa. Per le grandi istituzioni il discorso è diverso: non hanno bisogno della critica. Mi viene in mente che qualcuno chiese a Jean Vilar: "Adesso che il Théâtre National Populaire va bene, che ne pensa del ruolo della critica?". Insomma, non c'è niente di nuovo. E Vilar, che era un uomo molto scaltro e con un sorriso magnifico rispose: "Jacques Copeau diceva che in mezzo secolo ci sono stati solo due critici che hanno influenzato il teatro". Anche questa è una risposta.

Secondo me la critica può essere a corto o a lungo termine. Quando è a lungo termine può influenzare il teatro ma non le sale. A mio parere il

maggior critico che c'è stato in Francia in questi ultimi anni è Bernard Dort. Ma Dort ha sempre rifiutato di essere chiamato "critico". Così è stata inventata una parola barbara, "teatrologo". Non gli piaceva neanche quella, preferiva "saggista". Dort aveva una presenza formidabile, ha influenzato enormemente il teatro contemporaneo con le sue personali emanazioni. Ma quando non è a lungo termine, il lavoro dei critici tende a confondersi con l'informazione, l'anteprima, la comunicazione, tutto quello di cui parliamo oggi. In questo caso la critica che lavora nei quotidiani e nei settimanali — oggi purtroppo c'è lo stesso modo di lavorare dovunque — non può né creare un evento né distruggere uno spettacolo. Quel tipo di critica può accelerare o rallentare un movimento, non crearlo. La critica è solo uno degli elementi che permette la riuscita di uno spettacolo. Bisogna che lo spettacolo parli alla gente: la critica ha il ruolo di coordinare questo dialogo tra platea e palcoscenico. Io lavoro per una rete televisiva che ha pochi ascoltatori (tra i cento e cinquecentomila ascoltatori a seconda delle trasmissioni) ma sono molto più libero di quelli che lavorano negli altri media. Non abbiamo pubblicità, dunque seguiamo il piacere, diciamo quello che abbiamo voglia di dire, compreso parlare delle cose che amiamo, e non c'è autocensura. Ricordo un gran dibattito in cui un tipo che scriveva su un giornale importante mi ha detto: "Si rende conto di quel che state facendo su France Culture? Bisognerebbe fare lo stesso sulla rete nazionale in prima serata. Il giorno in cui si potrà fare la stessa cosa sulla rete nazionale in prima serata potremo dire di aver fatto un buon lavoro". Mi è sembrato molto demagogico, e davanti a tutto il pubblico gli ho detto: "Ieri sul suo giornale ha parlato della scuola avignone: lei non ha mai visto la scuola avignone, ma ascolta France Culture e sa che una parte dei suoi lettori sono ascoltatori di France Culture. Noi parliamo per anni o per mesi di giovani, di nuovi autori, di nuovi registi e di attori. Abbiamo un pubblico più ridotto del suo, ma in questo momento è lei che prende slancio da noi". Come diceva Lenin, sono le minoranze che fanno le rivoluzioni. Credo che malgrado tutto sia vero: il critico influente è un critico minoritario.

GEORGES BANU Quello che Lucien Attoun ha detto a proposito del critico minoritario tocca, in un certo senso, il cuore del dibattito. Adesso, seguendo il principio dell'alternanza dei contributi, vorrei dare la parola a Torsten Mass, direttore dei Berliner Festspiele, per riallacciarmi agli interventi di Margareta Sörenson e di Zeynep Oral. Voi che lavorate in un festival fate attenzione a ciò che la stampa dice di certi spettacoli?

TORSTEN MASS Sì, ci facciamo attenzione, ed è proprio per questo che abbiamo scelto di incontrare i critici a Stresa, uno dei festival di cui sono responsabili i Berliner Festspiele. Per quanto riguarda il versan-

te teatrale curiamo i Theatertreffen (che riuniscono le dieci migliori produzioni in lingua tedesca della stagione precedente) e i Berliner Festwochen (che hanno sempre un soggetto specifico). Invece di affidarci a un direttore che sceglie da solo abbiamo creato una giuria formata da cinque persone che svolgono quest'incarico senza essere pagate. Viaggiano molto: tra duemila produzioni sfornate ogni anno ne scelgono duecento, poi ne discutono e alla fine ne presentano dieci. Qui si verifica un fenomeno davvero notevole, che costituisce la mia prima tesi: il critico è l'artista. I cinque critici che scelgono le produzioni vengono infatti criticati dagli altri cinquecento critici tedeschi. A questo punto c'è un primo dibattito. Poi c'è un secondo dibattito tra i ventimila spettatori che vanno a teatro e hanno la possibilità di criticare i cinquecento i quali hanno scritto che quello che i cinque hanno scelto è molto brutto, o viceversa. Allora, per una volta capita quello che ha detto Oscar Wilde: il critico è l'artista, il critico è criticato.

Con la seconda tesi torno su un punto che è già stato molto discusso: il rapporto tra teatro e televisione. A Berlino quello tra il teatro e la televisione è un matrimonio felice. Questo perché la televisione ha deciso di trasmettere tutte le dieci produzioni scelte per i Theatertreffen. Questo è un passo gigantesco, in cui la televisione si assume il rischio — e torno su quel che diceva Lucien Attoun — di trasmettere in diretta uno spettacolo in prima serata. Il fatto è che la televisione di stato non si preoccupa, come fanno i privati, di quanti spettatori ha: dato che non vive di pubblicità può permettersi d'investire i suoi soldi nel buon teatro.

La mia terza tesi riguarda i critici. C'è un gioco molto famoso che si chiama "Come creare un giovane direttore". Si sceglie qualcuno e lo si loda per un po' di tempo: qualche anno dopo quello è diventato un giovane direttore. In Germania questo gioco funziona molto bene. In questo modo sono stati sistemati diversi direttori di teatro, tra i quali anche Christoph Marthaler. Questo gioco assomiglia molto a un altro gioco che rappresenta la mia quarta tesi, e che si chiama "Bruciarsi in fretta". Dopo due o tre messinscena che non siano sensazionali, tutta la stampa comincia: "Via, via, sparire". Gli esempi sarebbero infiniti, ma lasciamo stare. La quinta e ultima tesi è: "Perché le cose stanno così?". In Germania, e specialmente a Berlino, negli ultimi dieci anni c'è stata l'esplosione dei mass media. I giornali, le radio e le stazioni televisive sono per lo meno triplicate. C'è concorrenza, una competizione molto severa ed è per questo che si arriva al punto chiamato "In cerca di notizie". E normalmente cercare notizie vuol dire cercare cattive notizie, perché, si sa, le cattive notizie si vendono meglio. E allora bisogna avere il fiato lungo e se si è ben analizzato il gioco ci si può convivere meglio.

GEORGES BANU Il suo intervento testimonia dell'importanza dei critici, soprattutto in quelle che possiamo chiamare le scelte collettive e istituzionali. So anche che i cinque critici non fanno parte della giuria a lungo: cambiano ogni anno, credo.

TORSTEN MASS Prima era così. Adesso c'è un sistema nuovo: vengono eletti per tre anni in modo che abbiano la possibilità di armonizzarsi tra di loro. Bisogna verificare che non ci siano troppi solisti: come in ogni buon quintetto, ognuno deve ascoltare e relazionarsi con gli altri in armonia.

GEORGES BANU Trovo quest'idea di una selezione con tutto il suo potere rappresentativo molto interessante, direi esemplare. Prima di dare la parola a Brigitte Salino, vorrei portare un altro esempio molto originale. Nel festival diretto da Arthur Zonan gli spettacoli vengono scelti da un'équipe formata da intellettuali che rappresentano ogni anno un settore diverso (un anno scrittori, l'anno dopo filosofi, ecc.); poi i critici criticano le scelte di questi "dilettanti".

Vorrei ora dare la parola a Brigitte Salino che scrive per "Le Monde".

BRIGITTE SALINO Non vorrei parlare della critica in generale ma di qualcosa di molto particolare: dell'interazione tra critica e istituzione. In Francia è una questione seria e potrebbe diventare un problema. Su "Le Monde" separiamo la critica dall'informazione, ma tutti quanti pensiamo che la critica sia in primo luogo informazione. Non è un paradosso. È importante tenere sempre presente che la critica è informazione: questo è un modo di ridefinire la sua funzione nell'attuale ambiente mediatico, dove tutto è mescolato. Un attore per "vendere" una pièce può partecipare a trasmissioni molto diverse, persino di cucina. La scrittura permette di ridefinire il teatro, di parlare del contenuto e di restituire alla critica il valore di un'informazione. Ma per chi viene scritta quest'informazione, questa critica? In primo luogo per i lettori del giornale. Sembra banale, ma ha la sua importanza. Si scrive per tutti i lettori del giornale. È chiaro che tra questi ci sono alcuni lettori particolari: quelli che fanno teatro e le istituzioni. Spesso le compagnie teatrali ci chiamano dicendoci: "Scrivete, non vi rendete conto dell'importanza che ha per il Ministero". A volte viene voglia di rispondere: "E gli spettatori?". Non bisogna essere ingenui: tutte le critiche, anche se ci sono dei giornali che di fatto hanno un peso maggiore di altri, vengono raccolte dal Ministero e giocano un ruolo nell'attribuzione delle sovvenzioni, delle nomine, ecc. Ma non è questa la prima funzione della critica. Se svolge questo ruolo è quasi malgrado se stessa. Mentre scrivo una critica non devo stare a pensare che contribuirà a dare un teatro a qualcuno o dei soldi a qualcun altro, devo informare il lettore del contenuto di uno spettacolo che ho visto. In Francia ci sono degli ispettori del Ministero incaricati di vedere gli spettacoli, di prendere nota e di riempire dei dossier che vanno diretta-

mente al Ministero. Forse non ce ne sono abbastanza e a volte le critiche sopperiscono a questo ruolo che gli ispettori non hanno il tempo di svolgere. Più autonomia c'è tra la critica e le istituzioni, meglio sarà per tutti: per la gente di teatro, per le istituzioni e per gli attori, che sono, non bisogna scordarlo, i primi per cui si scrive.

Nei giornali francesi, soprattutto nei quotidiani, da due o tre anni l'informazione culturale sta conquistando sempre più spazio. Quest'informazione tratta sia delle nomine, sia delle questioni organizzative, sia dei problemi di sovvenzioni: di tutte le questioni che riguardano le istituzioni e le grandi decisioni che prendono. È raro che venga fatta un'analisi per fare i complimenti a un'istituzione, più spesso viene fatta per dimostrare che c'è qualcosa che funziona male. In questo modo, separando la critica dall'informazione, si possono avere dei rapporti chiari con le istituzioni. In Francia, soprattutto in questo momento di crescita del Front National, è molto importante che venga messa in opera — per la cultura e il teatro in particolare — una politica di regionalizzazione. Attualmente in Francia la cultura è direttamente alle prese con la politica. L'abbiamo visto negli ultimi mesi per quel che riguarda Gérard Paquet che dirigeva il Festival di Châteauevallon ed è stato espropriato delle sue funzioni da un sindaco del Front National. Lo vediamo con Jean Claude Fall, direttore di un centro drammaturgico a Montpellier, dove c'è un consiglio regionale eletto con i voti del Front National. Jean Claude Fall porta avanti una lotta politica che può mettere in gioco il teatro a Montpellier. Tre settimane fa Fall ha messo in scena l'*Edipo* di Seneca mentre organizzava delle iniziative di carattere politico. In questo caso si fa informazione separando le cose: non c'è nessun legame tra la critica che abbiamo fatto dell'*Edipo* e l'azione che Fall sta portando avanti contro il Front National. Il contesto politico gioca e probabilmente giocherà un ruolo sempre più importante in Francia nei prossimi anni, per questo è ancora più importante in questo momento essere vigili e sapere in che settore si scrive. Attualmente la cultura in Francia deve battersi su un doppio fronte, quello dell'arte e quello della politica, senza mescolare i due aspetti.

LUCIEN ATTOUN Vorrei fare una domanda a Brigitte, perché ha detto delle cose che mi sembrano importanti sulla critica, l'informazione e le istituzioni. Per prima cosa non bisogna — secondo la mia esperienza personale — illudersi troppo a proposito di coloro che prendono le decisioni all'interno delle istituzioni: spesso non hanno opinioni ma decidono lo stesso. E le decisioni le prendono non sulla base di quello che scrive "Le Monde" ma sulla base di quello che scrive Brigitte Salino. Voglio dire che quello che conta è il rapporto personale. Anche se ho lavorato con France Culture (che non ha molto pubblico in rapporto alle grandi reti) e ho scritto su periodici che non hanno moltissimi letto-

ri, certi ispettori mi telefonavano per dirmi: “Condivido quel che ha scritto”. Ma la domanda che vorrei porre a Brigitte è questa: “Quando non c’è critica non c’è informazione?”. Lo chiedo perché lei ha detto che la critica è informazione.

BRIGITTE SALINO Confermo quel che ho detto: non bisogna mettere la critica, come troppo spesso succede, sotto una campana di vetro, perché si finirebbe per mettere in discussione la personalità, la soggettività. La critica è quello che è. Un giornale rappresenta uno spazio, in questo spazio si fa una specie di tracciato, si decide del posto che viene attribuito a una certa notizia. Allora si ha un rettangolo o un quadrato riservato a una critica che esce con un articolo di economia, un articolo di politica internazionale, ecc. Lo spazio in un giornale deve prima di tutto rispondere a una funzione d’informazione.

LUCIEN ATTOUN Sì, ma se non le piace uno spettacolo, non ne parla?

BRIGITTE SALINO Ma non si tratta di piacere o non piacere.

LUCIEN ATTOUN No, ma non ne parlerà in un articolo, per esempio...

BRIGITTE SALINO Ah! Sì.

LUCIEN ATTOUN L’informazione oggi è uno dei grandi vantaggi della democrazia: se le persone non sanno che esistete attraverso un’informazione, di qualsiasi media si tratti, voi non esistete. Un giorno sarà il potere dell’auditel e delle grandi agenzie di pubblicità e di comunicazione a imporre le opinioni agli altri. Se non si trova un modo d’inventare la circolazione oggettiva dell’informazione — non so niente delle reti — si finirà in un imbuto. Bisognerebbe evitare di confondere critica e informazione. Penso che la critica debba essere libera di dire tutto quel che vuole e di non parlare degli spettacoli se non vuole parlarne. Ma il giornalista che fa informazione deve fare informazione e non deve fare informazione facendo della critica o viceversa.

BRIGITTE SALINO Quando dico che la critica è informazione mi riferisco al modo in cui è trattato generalmente il teatro in Francia. Quando si vede che gli attori partecipano a trasmissioni televisive che non hanno niente a che vedere con la cultura solo per “vendere” uno spettacolo, siamo di fronte alla “sindrome di Paris Match”. La critica è informazione nel senso che quando Jean Paul Belmondo recita Feydeau a teatro, la funzione del critico è di dare notizie sull’autore, su com’è realizzato lo spettacolo, ecc., senza limitarsi al fatto che Belmondo recita Feydeau. È in questo senso che la critica è un’informazione. Vorrei tornare su un punto. Lei ha detto che sono i rapporti personali che contano. Questo non è vero. Per esempio, mi è capitato di vedere un buon spettacolo in un piccolo teatro sconosciuto e semivuoto. Pubblico un articolo su “Le Monde” e il teatro si riempie di pubblico. Se avessi scritto esattamente lo stesso articolo su “L’événement du jeudi”, dove lavoravo prima, non avrei attirato altrettanti spettatori.

LUCIEN ATTOUN Ma io dicevo rispetto a chi decide della politica culturale.

BRIGITTE SALINO Bisogna essere precisi.

LUCIEN ATTOUN Rispetto a chi prende le decisioni, non rispetto ai lettori.

BRIGITTE SALINO Bisogna essere precisi. E rispetto a chi decide, credo che intervengano allo stesso modo, ma non si deve sapere. Bisogna assolutamente mantenere quest'autonomia: meno ambiguità c'è su queste questioni e più il lavoro va avanti in modo sano.

GEORGES BANU Vorrei dare la parola a Luigi Filippi, che si inserisce direttamente in questo argomento.

LUIGI FILIPPI L'Agis — l'Associazione Generale dello Spettacolo, che io indegnamente rappresento — ha svolto per quattro anni consecutivi una ricerca dedicata a "I contenuti delle pagine spettacoli". I primi dati sono del '93. Oggi presentiamo i dati del '97. Questa ricerca si basa sull'esame delle pagine nazionali dedicate allo spettacolo da sei grandi quotidiani divisi abbastanza omogeneamente sul territorio e che comunque rappresentano una larga fascia di lettori. A questi quotidiani ne viene aggiunto ogni anno un settimo a rotazione. L'analisi consiste nella determinazione delle percentuali numeriche di spazio occupato dai vari argomenti relativi allo spettacolo. Questa determinazione avviene in base a nove settori diversi: cinema, prosa, musica classica, musica leggera, televisione, festival, programmi televisivi, pubblicità e "altro". Questi settori sono a loro volta divisi in tre generi: politico-economico, recensioni e "vario" (che comprende tutto quello che non rientra nei primi due generi). In complesso sono state esaminate duemilasettecentodieci pagine degli spettacoli di sette quotidiani in riferimento a quattro mesi divisi nel corso dell'anno. Innanzitutto abbiamo scoperto che millecentotto di queste duemilasettecentodieci pagine non hanno niente a che vedere con gli spettacoli perché sono occupate dalla pubblicità e dall'elencazione dei programmi televisivi. Quindi, in pratica, restano milleseicento pagine. Abbiamo anche scoperto che le pagine degli spettacoli, sono diminuite di quasi il cinque per cento rispetto al '93. Questo, paradossalmente, è un dato positivo rispetto a quanto sono diminuite le pagine spettacoli negli ultimi anni, ma c'è anche un aspetto negativo: non solo perché si tratta comunque di una contrazione ma anche perché la pubblicità sta aumentando. La pubblicità è al primo posto nell'occupazione di spazi nelle pagine degli spettacoli con una quota che supera il ventidue per cento degli spazi complessivi: quasi una pagina su quattro è occupata dalla pubblicità. Di poco inferiore è lo spazio occupato dall'elencazione dei programmi televisivi: siamo intorno al venti per cento. Di conseguenza quasi la metà delle pagine prese in esame è occupata o da pubblicità o da programmi televisivi. Per essere un po' più concreti ab-

biamo deciso di scorporare queste due voci — pubblicità e programmi televisivi — e di lavorare esclusivamente sulle milleseicento pagine che restano. La prima voce in testa a queste pagine è la televisione, stavolta non come elencazione dei programmi ma come articoli sui programmi stessi, che occupa circa il trenta per cento degli spazi. Se aggiungiamo a questo trenta per cento l'elencazione dei programmi televisivi arriviamo a oltre il quaranta per cento di occupazione complessiva degli spazi. Al secondo posto c'è la voce "altro" che si attesta intorno al venti per cento. In questa voce è compreso tutto quello che non trova posto nelle altre otto categorie: circhi equestri e poche altre voci molto marginali, ma soprattutto avvenimenti che non hanno molto a che spartire con lo spettacolo vero e proprio, eventi relativi alla vita privata degli artisti come matrimoni, funerali, corna, ecc. Al terzo posto c'è il cinema che si attesta intorno al quattordici per cento degli spazi occupati, dato più o meno simile a quello dell'anno scorso. Sale invece intorno al dodici per cento — questo farà piacere a Gisella Belgeri — la percentuale che riguarda i festival (circa il quattro per cento in più rispetto all'anno scorso). Si tratta quasi sempre di festival cinematografici, che occupano i due terzi dello spazio dedicato ai festival. Il terzo rimanente è occupato in ordine dai festival di musica leggera, poi da quelli di musica classica e infine da quelli di prosa. Per quanto riguarda, invece, la musica leggera come tale siamo intorno al dodici-tredici per cento dell'occupazione degli spazi. A testimoniare della diminuzione d'interesse per la musica classica, vediamo che l'occupazione degli spazi è scesa al sette-otto per cento. Anche la prosa scende al quattro e quaranta per cento. Se usciamo dal comparto dei settori e entriamo in quello dei generi vediamo che la maggior parte delle notizie — com'è ovvio — non è né di politica né di critica ma sono le cosiddette "varie", che si attestano intorno al settanta per cento. Le recensioni occupano più o meno il venti per cento degli spazi. Il giornale italiano che dà più spazio alla critica è "Il Foglio" di Giuliano Ferrara, il quale — dati alla mano — dedica circa il dieci per cento dell'intero giornale alla critica letteraria, artistica e di spettacolo. Insomma, dà molto spazio alla critica, ovviamente in proporzione al fatto che è un giornale di quattro pagine. Veniamo invece alla percentuale degli spazi occupati dalle notizie politico-economiche, notizie particolarmente interessanti per l'Agis, associazione che si occupa dello spettacolo dal punto di vista politico, economico e sindacale. Queste si attestano intorno al sette-otto per cento degli spazi, con qualche aumento rispetto all'anno scorso ma con una diminuzione rispetto ai dati del '93. Il giornale italiano che dedica più spazio alle notizie politico-economiche nel campo dello spettacolo è "L'Avvenire", giornale della Confederazione Episcopale Italiana. Questo è curioso, dato che in Italia in questo momento sono in ballo iniziative importanti dal punto di vista politico-eco-

nomico nel campo dello spettacolo, come la famosa legge sulla prosa che il nostro teatro sta aspettando da cinquant'anni. Il giornale dell'Agis — "Il giornale dello spettacolo", letto con confortante attenzione dagli operatori e dai giornalisti — ha pubblicato qualche settimana fa un'intervista con un autorevole deputato che sosteneva che la legge sulla prosa sarebbe stata approvata dal parlamento entro maggio. Poi l'opposizione ha improvvisamente cambiato idea: prima aveva presentato due proposte di legge che s'integravano talmente bene con quelle della maggioranza da rendere possibile la formulazione di un testo unico, poi ha deciso di cambiare completamente il proprio testo di riferimento e l'accordo è saltato. Ora si sta tentando faticosamente di ricucirlo ma l'accordo sembra ormai molto improbabile. Di tutto questo sui giornali non si è letto quasi nulla, a parte le pubblicazioni di carattere tecnico. Se consultiamo i giornali di dieci o quindici anni fa vediamo che allora c'era molta più attenzione verso le componenti strutturali e organizzative dello spettacolo: inchieste sugli enti lirici, sui teatri stabili, sull'industria cinematografica, ecc. Si trattava di inchieste spesso molto polemiche. Oggi ce ne sono molte di meno. Il giornalismo d'indagine è molto diminuito, anche in conseguenza della diminuzione degli spazi. Quest'attenzione — come ricordava giustamente la signora Belgeri — si è dirottata verso i giornali più legati al territorio, soprattutto i giornali o le cronache locali: le cronache milanesi del "Corriere della Sera", le cronache romane del "Messaggero" e così via si occupano molto dei problemi strutturali e organizzativi dello spettacolo, per esempio dell'apertura e della chiusura delle sale cinematografiche o teatrali. Le pagine nazionali, invece, assomigliano sempre più spesso, per la loro evanescenza, a un gran ballo delle debuttanti. Forse la situazione cambierà quando la televisione diventerà tematica dedicandosi a nicchie di pubblico e favorendo anche il cambiamento dell'informazione sullo spettacolo.

Rispetto al rapporto tra l'informazione — critica o pura che sia — e le istituzioni, mi ha molto colpito l'intervento di Zeynep Oral. I critici turchi si stanno battendo per essere loro — e solo loro — i componenti della commissione che assegna i fondi al teatro. Onestamente non sarei affatto d'accordo se succedesse lo stesso in Italia. Se i critici stabiliscono chi deve prendere i soldi, chi è che critica i critici? Chi è che esercita la funzione che i critici dovrebbero esercitare sulle scelte fatte da altri? Per quanto ipocrita, preferisco il metodo italiano. Qui il governo fa le sue scelte ma nega di farle. In pratica il governo sceglie i componenti delle commissioni che attribuiscono i fondi ma, dato che queste persone non sono dipendenti ministeriali, si chiama fuori. Naturalmente è un'ipocrisia, ma i componenti delle commissioni sono rappresentanti degnissimi di una cultura politica, com'è giusto che sia. Alla critica deve rimanere lo spazio per criticare le loro scelte.

Jovan Cirillov ha ricordato che durante il socialismo reale un critico ha scritto un articolo favorevole a uno spettacolo politicamente impegnato e poi ha ritrattato il suo giudizio con un altro articolo perché il governo aveva liquidato questo spettacolo come non consono ai propri schemi. Questo in Italia non sarebbe potuto succedere perché qui ci s'informa prima, non si commette l'ingenuità di fare una critica positiva a uno spettacolo politico che non piace al sistema. Prendiamo l'ultimo film di Roberto Benigni, *La vita è bella*. Un bellissimo film che parla dei campi di concentramento: un argomento estremamente serio. Chi ha preteso di criticare il film dal punto di vista artistico si è beccato del fascista. Anche la presa di posizione dei critici musicali criticata da Lamberto Trezzini è un po' inquietante. Pur se fatto in perfetta buona fede, andare a chiedere al ministro d'intervenire sull'informazione fa un po' paura. Per tanti anni si è detto che un Ministero della Cultura era fuori luogo perché ricordava quello fascista e adesso si chiede a un ministro d'intervenire sull'informazione! Non si tratta certamente di una responsabilità dei critici musicali, è un *habitus* mentale purtroppo molto diffuso in Italia. Il malessere relativo all'informazione è ancora più evidente di quello che riguarda la critica nel rapporto tra informazione e potere. Ormai il rapporto tra la critica e il potere viene raccontato come se il potere provasse non più attenzione ma solo fastidio verso la critica. Alcuni giorni fa il radiogiornale diffondeva la notizia che il ministro dell'economia Carlo Azeglio Ciampi era infastidito dalle osservazioni di alcuni organismi internazionali sulla politica economica dell'Italia. Nel numero scorso di "Panorama" c'era un'intervista al ministro delle finanze Visco, infastidito perché i ceti medi si lamentavano per le troppe tasse. Non parliamo poi del compassatissimo ministro degli interni Napolitano, anche lui infastidito da alcune critiche sui provvedimenti di riorganizzazione delle forze di polizia. Probabilmente questi ministri non erano infastiditi ma così sono stati definiti dagli operatori dell'informazione. Ma il caso più interessante è quello che riguarda il segretario del Partito democratico della sinistra, Massimo D'Alema, i cui fastidi verso l'informazione sono così evidenti da non poter sfuggire alla critica dei giornalisti. Il direttore de "L'Unità", Caldarola, ha criticato il segretario del suo partito di riferimento. Com'è finita? È finita che Caldarola non è più il direttore de "L'Unità" e che oggi D'Alema ha una pagina sul giornale per rispondere ai lettori. Questa è l'informazione che dovrebbe essere il cane da guardia della pubblica opinione verso il potere. Totò — che dai critici fu a suo tempo ignorato — avrebbe detto: "Ma mi faccia il piacere".

GEORGES BANU Adesso passo la parola ad Angelo Foletto, che dirige l'Associazione Nazionale dei Critici Musicali.

ANGELO FOLETTO L'Associazione Nazionale dei Critici Musicali, di

cui sono presidente, ha apprezzato in maniera particolare l'ospitalità in questo convegno internazionale. La nostra associazione, che raccoglie solo una parte dei critici musicali, ha sempre avuto poca visibilità (legata quasi esclusivamente al Premio Abbiati). La presenza a Taormina ci ha consentito di toccare con mano le grandi differenze che distinguono un'associazione come la nostra da quella dei critici teatrali, più forte e compatta ma soprattutto capace di una visione più lungimirante, più flessibile e più intraprendente di quella dei critici musicali. Nel corso di quest'incontro ho sentito porre e discutere questioni che a noi, a me in particolare, provocano una certa apprensione.

La critica musicale, perlomeno quella italiana, ha un'influenza estremamente limitata: la sua capacità d'intervento sulle scelte di politica culturale è sempre stata abbastanza marginale. Da un certo punto di vista questo non mi sembra un grande svantaggio in quanto, per un certo periodo, il rapporto tra critica musicale e politica culturale, per quanto fosse periferico, ha portato contributi non indifferenti soprattutto grazie al cosiddetto giornalismo d'indagine. Oggi questo tipo di approccio giornalistico o sta scomparendo o, peggio ancora, viene affidato a giornalisti con competenze di tipo amministrativo, finanziario ed economico abbastanza avanzate ma assolutamente incompetenti dal punto di vista della realtà musicale. Non bisogna dimenticare che la politica culturale nei riguardi della musica italiana è arretratissima. Questo non perché manchino persone capaci di occuparsi di politica culturale, ma perché l'Italia soffre ancora di un analfabetismo musicale estremamente diffuso. Questo è il dato di partenza. La scarsa educazione musicale determina una situazione in cui tutti i processi relativi all'alfabetizzazione musicale sono lenti e difficili, affidati soprattutto a prese di posizione individuali. Naturalmente tutto questo si riflette nella scarsa attenzione dei giornali e nel ruolo che la critica musicale — uso questo termine con una certa fatica, solo perché mi sembra il più comodo — ha all'interno dei quotidiani. Non mi lamenterò per la diminuzione degli spazi: non è questo il problema. Il vero problema è la diminuzione di qualità determinata dal fatto che molti interventi — come quelli sulla politica musicale — non vengono più affidati ai critici musicali. Si preferisce dare spazio ad altri tipi di contributi, soprattutto interviste, magari contrapposte per alimentare polemiche spesso prive di una vera base. L'aspetto più preoccupante di questo fenomeno — ormai percepito come la normalità — è il progressivo scivolamento in una generica e generale incompetenza musicale non solo dei giornalisti ma anche del pubblico, incapace di distinguere tra una posizione e l'altra. Le grandi istituzioni sono dichiaratamente infastidite dalla critica musicale e preferiscono rivolgersi a canali privilegiati per informare il pubblico della loro attività attraverso i giornali. Ho molto apprezzato l'intervento di Domenico Danzuso a pro-

posito della questione delle fondazioni: quello che trovo curioso è che sia stato proprio lui a farlo. Dico questo perché nessun quotidiano, a quanto mi risulta, ha affidato a chi si occupa d'informazione musicale una riflessione — positiva o negativa che sia, non si tratta di prendere delle posizioni — di questo genere. È curioso ma indicativo. E altrettanto indicativo è il fatto che i giornali abbiano parlato abbastanza diffusamente delle questioni che riguardano la legge sul teatro e quella sul cinema mentre ben poco è stato pubblicato a proposito della legge sulla musica (giusto qualche parere carpito al volo al direttore d'orchestra o al solista di grido). Lo stesso discorso vale per la legge — non meno importante, vista la situazione di scarsa cultura musicale in Italia — che riguarda la riforma della scuola.

Mi riallaccio a quanto ha detto Brigitte Salino a proposito dell'importanza della divisione tra informazione e critica e della possibilità della critica di essere anche informazione. Questo va contro una linea di tendenza resa esplicita alcuni anni fa da Paolo Mieli quando era direttore della "Stampa". Interrogato a proposito di una grande manifestazione musicale — le celebrazioni del bicentenario della nascita di Rossini — Mieli disse: "La recensione non è una notizia". Il fatto è che la recensione può diventare una notizia se s'individuano gli spazi per poter compiere questo salto. Credo che la critica musicale non abbia l'ambizione d'intervenire direttamente sull'organizzazione musicale. Ambirebbe, invece, a essere maggiormente presente nella fase della formazione e dell'informazione. Ci fa piacere che due critici musicali facciano parte della commissione che decide sulle sovvenzioni in campo musicale, ma ci sembra abbastanza insensato che nessun critico musicale faccia parte della commissione riunita per stilare il progetto di legge di riforma della musica, progetto in buona parte clonato da quello del teatro senza tenere conto di alcune differenze sostanziali che esistono tra la vita musicale e la vita teatrale in Italia. Forse il contributo della critica musicale in un paese come il nostro, caratterizzato da una scarsa conoscenza dei problemi musicali, dev'essere soprattutto quello di offrire un'informazione il più possibile presente e precisa. A questo proposito sono obbligato — dato che sono stato chiamato in causa più volte, prima in maniera ironica poi dichiaratamente critica — ad aprire un discorso sulla lettera che l'Associazione dei Critici Musicali ha inviato al ministro Veltroni e che, come ci ha suggerito "Liberazione", forse avremmo dovuto inviare anche al ministro Berlinguer. Forse è stato un gesto un po' ingenuo, ma in quella lettera non si chiede assolutamente un intervento, si chiede solo al ministro di condividere l'apprensione per una certa situazione. Abbiamo accuratamente evitato di usare il termine 'critica musicale' perché ci sembra un termine superato, ma si parla proprio della necessità di riportare un certo tipo d'informazione nelle mani di chi conosce certe situazioni

meglio di altri. La critica musicale italiana non gode di nessun garantismo di tipo giornalistico: quasi tutti facciamo come secondo lavoro gli insegnanti, perlopiù all'interno dei conservatori. La familiarità con certi problemi ci permetterebbe, se ne avessimo l'opportunità, di fornire ai lettori un'informazione musicale corretta. I giornali, invece, forniscono un'informazione scarsa e parziale riguardo alla musica. Manca soprattutto l'informazione su quanto avviene oggi in Italia. Qui a Taormina si è parlato più volte della critica come specchio della vita, ma la musica contemporanea italiana, e non solo italiana, è scomparsa dalle pagine dei giornali. In un paese ignorante come il nostro basterebbe molto poco per aprire uno spazio d'informazione; tra l'altro tutte le inchieste hanno rilevato che il pubblico è interessato alle recensioni. Basterebbe cominciare da cose molto semplici. Per esempio far sapere che cos'è Villa Simonetta, sede della Civica Scuola Musicale di Milano in cui lavorano più di trecento insegnanti per un totale di duemila allievi. Se riuscissimo a dare almeno questo tipo d'informazione il nostro rapporto con la politica culturale e il potere artistico sarebbe già servito a qualcosa.

GEORGES BANU Dopo l'intervento di un critico passo la parola a Bernard Faivre d'Arcier che dirige il Festival d'Avignon ed è anche stato direttore ministeriale del teatro a Parigi. Bernard parlerà proprio dell'incisività o della mancanza d'influenza della critica sulle decisioni di politica culturale.

BERNARD FAIVRE D'ARCIER Non ho preparato nessun intervento ma sono abbastanza pronto a rispondere alle domande.

GEORGES BANU Per esempio, in Svezia o in Turchia i critici sono istituzionalmente invitati a prendere posizione sulla politica culturale e intervengono nelle decisioni sulle sovvenzioni. Brigitte Salino diceva che bisogna distinguere nettamente tra la cosiddetta morale di convinzione e quella che viene chiamata la morale della responsabilità. Allora, la domanda è: quando eri direttore del teatro tenevi conto del parere della critica per prendere le tue decisioni?

BERNARD FAIVRE D'ARCIER La situazione è un po' cambiata nel corso del tempo. Mi ricordo che al Ministero della Cultura c'erano dei gruppi di esperti, commissioni con parere consultivo composte da persone dell'amministrazione centrale, professionisti e a volte anche critici. Queste commissioni erano incaricate di studiare dei dossier per dare degli aiuti alla scrittura, alla produzione, ecc. Il risultato di queste discussioni arrivava poi alla direzione centrale. Dunque c'era una certa influenza dei critici ma era temperata dai pareri provenienti da persone con altre competenze (inoltre i critici non si trovavano mai in maggioranza in queste commissioni). Generalmente vengono utilizzate fonti di varia natura, ed è l'insieme delle informazioni che aiuta a prendere una decisione. Non è stato sempre facile. Mi ricordo che vent'anni fa in queste commissioni

cesso da permettere al teatro che dirigono di continuare a esistere. Questo ha avuto un effetto devastante sulla creazione degli spettacoli. In altre parole, i direttori artistici, sotto la pressione dei loro business manager, stanno diventando estremamente conservatori nella scelta dei testi e delle produzioni da ospitare nel loro cartellone. Questo include un ritorno massiccio ai classici, gli sperimentati e accreditati classici. Shakespeare, Shaw, Molière e Goldoni tornano alla ribalta trasformando il teatro in un museo della scena. L'unico effetto innovatore è il tentativo d'inserire registi sempre più giovani. A questo proposito le considerazioni di Torsten Mass mi sembrano davvero molto significative: in America ci si aspetta sempre che una nuova iniezione di creatività venga dal regista piuttosto che dal testo, non a caso viene prodotto sempre meno materiale originale. A questo si lega strettamente la funzione della stampa, in quanto la critica intelligente ha davvero poco materiale su cui esercitare il suo acume. Dieci anni fa mi era stato richiesto di parlare della stampa americana quando "Sipario" aveva organizzato, in occasione del Festival di Taormina, una discussione su questo argomento. Allora avevo suddiviso la stampa statunitense in stampa d'informazione, di recensione e accademica. Tutti e tre questi settori hanno funzioni molto differenti. La stampa d'informazione gode di sempre minor spazio su tutti i media dato che risulta sempre più noioso seguire una programmazione sempre più conservatrice: i lettori non sono particolarmente interessati a leggere un articolo sull'ennesimo allestimento di un classico su cui non hanno alcun bisogno d'informazioni. Per quanto riguarda la stampa di recensione, i critici sono talmente affamati di materiale su cui valga la pena di mettere le mani che quando trovano un lavoro originale lo fanno a pezzi: hanno avuto così poche occasioni di esercitare la loro intelligenza che finiscono per esercitarla eccessivamente su quei drammaturghi che sono stati abbastanza fortunati da vedere i loro testi messi in scena. Questo ha effetti devastanti sia sui drammaturghi che sui direttori artistici, spinti a tornare a Shaw e Shakespeare, a produzioni di classici o a testi che hanno già avuto successo, magari in Inghilterra o in Irlanda, da cui vengono importati in gran quantità. La stampa di recensione, in cui si trovano alcuni dei migliori istinti del mondo del teatro, si sta avvolgendo su se stessa in una sorta di circolo vizioso sempre più autoreferenziale. La stampa accademica per lo più non viene letta dal mondo del teatro. In questo la situazione americana mi sembra molto diversa da quella europea, in cui gli artisti di teatro sono strettamente legati alla discussione intellettuale del loro lavoro. Insomma, in America, chi lavora direttamente o indirettamente in teatro ha spesso la sensazione che la sua presenza sia irrilevante. L'ultima volta che sono stato qui per il Premio Europa, quando ho salutato Heiner Müller uno dei camerieri dell'albergo mi ha chiesto: "Ma quello era Woody Allen?".

In effetti Woody Allen doveva arrivare proprio quella sera per girare alcune scene della *Dea dell'amore*. Dopo essermi sentito ai margini come rappresentante del teatro degli Stati Uniti, ho capito all'improvviso che in America l'industria cinematografica è quella che sostiene chi lavora in campo artistico in un modo che non è paragonabile a quanto succede in Europa. Stamani ho notato il poster di un film interpretato da Matt Damon, un giovane attore che ha ottenuto un grande successo con un film che gli ha fornito risorse tali da mettere fuori questione i problemi di un teatro sovvenzionato. In America non ci si guadagna da vivere con il teatro, solo in pochi casi si raggiunge un grande successo economico. Magari si passa da non avere nulla ad avere tanti soldi da non sapere che farne. David Mamet, uno dei nostri maggiori drammaturghi, negli ultimi dodici anni si è mantenuto soprattutto scrivendo sceneggiature per il cinema. Tutti gli artisti importanti di teatro che conosco si mantengono tenendo un piede nell'industria del cinema e della televisione, dove gli ingaggi sono colossali. Sto parlando di cifre come un milione di dollari a film o anche molto di più: siamo in pieno Far West, viviamo in una situazione in cui le attività intellettuali ricevono un sostegno pari a zero ma, d'altra parte, grazie ai massicci incassi provenienti dall'attività cinematografica, possiamo contare all'improvviso su un sostegno economico paragonabile a una vincita alla lotteria. Dato che questo accade abbastanza regolarmente forse dobbiamo renderci conto che questo — per quanto caotico possa essere — è il modo in cui si finanziano le arti in America. Intanto la stampa accademica sta scrivendo la storia del teatro per il futuro ma — ironia della sorte — sembra non avere alcun impatto sulla cultura teatrale del nostro tempo.

GEORGES BANU Come diceva Lucien Attoun, e come conferma l'intervento di Scanlan, c'è una critica immediata, che interviene direttamente sulle opinioni degli spettatori e ha un'incidenza sulle politiche culturali. Poi c'è un'altra critica, forse meno immediata ma che, come diceva ora Robert, scrive la storia del futuro. Bene, dopo aver parlato dell'Europa e degli Stati Uniti è davvero impossibile ignorare la Russia. Ormai superata la vecchia guerra fredda, dopo Scanlan passo la parola a Tatiana Proskournikova.

TATIANA PROSKOURNIKOVA Spero proprio che sia superata, soprattutto perché vedo che la critica è, come il teatro, qualcosa che può unire il mondo intero. Mi sembra che Taormina diventi ogni anno di più il centro della critica teatrale: non conosco altri festival o altre manifestazioni in cui la critica sia apprezzata come qui e dove gli scambi d'opinione siano così ampi e franchi. Visto che faccio questa professione da tanti anni posso permettermi di dire che sono felice di non essere obbligata a scrivere ogni giorno, mi sento piuttosto un "teatrologo", secondo la parola inventata per Bernard Dort. La mia è una posizione privilegiata:

posso fare critica a lungo termine, anche se scrivo spesso sui giornali a proposito degli spettacoli che circolano. Sono d'accordo con Lucien Atoun sul fatto che il nome del critico non dipende tanto dal quotidiano o dal settimanale a cui collabora ma dalla posizione estetica e dalla profondità del lavoro. Scrivendo del teatro francese in Russia, seguo da venticinque anni la critica francese. Per me, in linea di principio, è indifferente dove scrive Brigitte Salino: m'interessa per quello che scrive e non per il giornale su cui scrive. Visto che si è parlato della critica teatrale in televisione, vorrei dire che in Russia esiste una rete televisiva — si chiama Kultura — che assomiglia all'europea Arte. Il modello russo prevede molto più approfondimento e meno informazione, ma quando l'informazione cerca di guidare il pubblico Kultura ha un ruolo molto importante in quanto è la sola rete senza pubblicità e senza film americani. Ma il problema più importante — e mi dispiace moltissimo che i miei giovani colleghi non siano qui — riguarda il cambiamento della critica teatrale o cinematografica nel mio paese. Io appartengo a una generazione che ha lavorato a lungo prima della perestrojka. Allora si sapeva perfettamente quali frontiere non si potevano superare. Anche adesso c'è una sorta di autocensura ma è improntata al principio ippocratico di non fare del male agli ammalati. Bisogna sempre tener conto dei problemi amministrativi che possono derivare da quello che si scrive. Io sono in una posizione che mi permette di scegliere dove scrivere, ma i giovani critici sono legati a un giornale o all'altro e i loro problemi di autocensura sono di natura diversa: sono gli stessi problemi con cui si scontrano i francesi, gli italiani, i tedeschi e tutti quelli che collaborano con i grandi giornali. In questo la Russia è diventata uguale al resto dell'Europa. Questa è una fortuna ma anche una disgrazia perché pone tutti i problemi di una società sviluppata in una società economicamente mal sviluppata. Così anche i critici russi devono tener conto del fatto che quello che scrivono può avere ripercussioni sulle sovvenzioni teatrali e su altri aspetti già ricordati. Le trappole che la critica europea sta tentando di evitare da dozzine di anni, i nostri giovani critici devono ancora imparare a conoscerle.

GEORGES BANU Passo la parola a Paolo Petroni, giornalista dell'«Ansa» che collabora con «Etinforma». Poi Giacomo Albano leggerà la relazione di Roberto Campagnano, che dirige la redazione degli spettacoli della «Repubblica».

PAOLO PETRONI Ho sentito dire che i critici teatrali e anche quelli musicali dovrebbero darsi più da fare, intervenire di più sulla politica e sulle istituzioni. Sono discorsi che sento da almeno vent'anni. I critici teatrali hanno già fatto a Saint Vincent quasi vent'anni fa un convegno su questo. Un altro convegno è stato tenuto a Spoleto almeno dieci anni fa sul tema «Lo spazio della critica e della cultura sui giornali». Tutto

questo non è servito a niente. La lettera dell'Associazione dei Critici Musicali — finita su quasi tutti i giornali per le firme che portava — ha dimostrato ancora una volta che i grandi giornali sono muri di gomma capaci d'inglobare qualsiasi cosa. Naturalmente quello che dà fastidio viene relegato in un angolino in poche righe, ma il risultato è lo stesso. Quando ho cominciato a scrivere, circa vent'anni fa, c'era ancora la possibilità di fare un articolo sulla legge per il teatro. Oggi sfido chiunque a trovare un minimo di spazio per un pezzo di questo tipo. Sulle pagine locali, se c'è un caporedattore sensibile a questi temi, si può ancora passare qualche notazione del genere all'interno di un altro discorso, magari mentre si riferisce di uno spettacolo, altrimenti è impossibile. Sono discorsi che possiamo fare qui tra di noi, ma nessun giornale gli darà spazio o si metterà in discussione. Al convegno di Spoleto erano stati invitati i direttori e i responsabili delle pagine di spettacolo e cultura ma nessuno si è degnato d'intervenire. Non voglio lamentarmi ma la situazione è questa. Io lavoro all'"Ansa", la principale agenzia d'informazione italiana, dove, fino a poco tempo fa, oltre a preoccuparsi delle notizie e dei dati che un'agenzia deve fornire si faceva critica e ci si occupava di cultura. Forse nessuno lo sa, ma da una settimana all'"Ansa" non esiste più la redazione cultura e spettacolo: è stata abolita. Ora esiste una redazione che si chiama "comunicazione", che si occupa principalmente di politica, d'informazione, di politica dei giornali, delle varie authority per la pubblicità, per la privacy, per la stampa, ecc. Il resto — ovvero la cultura e lo spettacolo — si fa se e quando c'è spazio. Il direttore, che viene dalla scuola di Paolo Mieli, ultimamente ha detto: "Basta con le pastette interpretative, noi dobbiamo occuparci di notizie". Angelo Foletto sostiene che una critica può diventare notizia. Certamente. Ma la critica che può diventare notizia non viene comunque considerata una notizia. Questa è la realtà. Parlare senza tener conto di questo significa parlarsi addosso o sognare. Poi si possono fare altri discorsi — come ha fatto Luigi Filippi — sulla partecipazione dei critici alle commissioni e su chi critica i critici, ma Filippi — che personalmente stimo — rappresenta dei signori che fino a poco tempo fa gestivano i soldi e se li dividevano; e questa non mi sembra la soluzione migliore. Non vedo quale sarebbe il problema se fossero i critici a gestire i soldi e l'Agis a criticarli. Comunque lo spazio per criticare certe scelte lo possiamo trovare in salotto ma non certo sui giornali.

ROBERTO CAMPAGNANO Qualche anno fa, dieci o quindici, molti di noi si sono accorti che il mondo dei media stava cambiando. Avevamo facilmente individuato quel che Karl Popper aveva teorizzato: la televisione con tutto il suo carico positivo, ma anche e soprattutto con tutte le sue conseguenze negative, avrebbe modificato sostanzialmente e irreversibilmente il comportamento individuale e sociale degli uomini. Altri

media: la carta stampata avrebbe dovuto adeguare di conseguenza il suo tradizionale impianto informativo a tempi e metodi televisivi. Le regole dell'audience si stavano sostituendo rapidamente a quelle della ricerca di quel generico consenso che aveva portato i giornali, agli inizi degli anni '80, a trionfali profitti in termini di copie vendute e di pubblicità. Ricordo che allora andavo ripetendo a tutti coloro che mi sembravano teste pensanti del sistema, i più avveduti, i più colti, i più impegnati, che il dilagare della presenza televisiva nella nostra vita quotidiana avrebbe provocato un abbassamento generale del gusto, quindi del livello critico dei cittadini, primo stadio di una società orwelliana che avrebbe permesso al Grande Fratello di governare in pace col consenso di tutti. Insistevvo perché si denunciassero il fenomeno in tutti i luoghi e con tutti i mezzi possibili. Fantascienza forse, ma non saremmo qui se il problema non fosse diventato così evidente e pressante da farci sentire il bisogno d'incontrarci per parlarne. Non è un caso che questi incontri, queste esigenze, siano sentiti in primo luogo da chi ha avvistato per primo il fenomeno e da chi per primo ne è stato investito vedendo ridurre progressivamente i suoi spazi d'intervento. Parlo naturalmente di critici operanti nel campo della cultura e dello spettacolo, cioè noi tutti, consapevoli forse più degli altri che proteggendo quegli spazi, salvando quei ruoli, portando pensiero nelle pagine di quei media, non facciamo altro che rendere alla gente un servizio politico, sociale e civile. Una piccola carboneria, quella di cui facciamo parte, uno sparuto gruppo di persone che oggi lancia un grido di allarme ma che per anni si è visto sottrarre quegli spazi e quei ruoli senza protestare, senza mai avvertire la gente di quel che stava accadendo dalle tribune privilegiate in cui si trovava. Abdicando di fatto al loro ruolo istituzionale, molti devono aver pensato che sarebbe stato più facile tacere. Questo, del resto, accade ogni volta che si affaccia nella Storia il pericolo del Grande Fratello. In Italia, più che in ogni altro paese, il fenomeno è esploso in tutta la sua evidenza. La proposta massiccia di programmi d'intrattenimento leggero, la moltiplicazione delle testate giornalistiche fatte perlopiù a base di notiziari ripetuti nel corso della giornata, il fenomeno dei quiz e delle soap opera, gli inutili talk show, hanno portato a un radicale mutamento del mercato pubblicitario. Gli utenti pubblicitari hanno spostato i loro investimenti basandosi sui numeri, peraltro non accertabili, dell'audience televisiva e delle percentuali di share, penalizzando fortemente la carta stampata. Alla fuga degli utenti pubblicitari è corrisposta una fuga parallela e progressiva dei lettori dai giornali. Lettori che prima acquistavano un giornale e spesso due al giorno, ora per giorni e spesso per intere settimane non ne acquistano neppure uno. Tutto ciò ha impensierito gli editori, i quali hanno chiesto e ottenuto delle regole sui tetti pubblicitari che non penalizzassero troppo la stampa, ma ha anche spostato l'asse politico edito-

riale dei giornali che nel goffo tentativo di riprendere quota speravano di andare a svegliare nuovi lettori, quelli che tendenzialmente già prima non leggevano e che, guarda caso, s'individuavano nei consumatori abituali di televisione. Ma non tutto il male viene per nuocere. Il risultato di quest'operazione ha portato a un generale svecchiamento delle pagine dei giornali, a una maggior tensione nel trattare temi e notizie di grande interesse pubblico, un nuovo interesse per la società nel suo complesso. Ma se nuovi lettori saltuari sono arrivati, altrettanti affezionati si sono allontanati e i numeri sono rimasti gli stessi. A questo punto, dopo un lungo periodo basato su un teorico gentlemen's agreement fra testate concorrenti in nome di un altrettanto teorico contrasto del mezzo televisivo, è scoppiata la guerra dei numeri fra i maggiori quotidiani semplicemente perché i primi posti assicurano le entrate pubblicitarie. Così è arrivato l'orribile ma apparentemente indispensabile mercato delle offerte di gadget vari in edicola. Prima o poi andremo in edicola a comprare il giornale e l'edicolante ci darà una busta, con il nome della testata stampato sopra, contenente cassette, preservativi, dinosauri di plastica per bambini, dischetti per computer, cd rom, rossetti, profumi e, buon ultimo, il giornale con i suoi supplementi. Ma i lettori, secondo me, non aumenteranno. Si potrebbe discutere a lungo sui motivi di questa disaffezione come pure del malcontento di coloro che invece continuano caparbiamente a comprare giornali nella speranza di trovarvi informazioni e risposte che puntualmente non trovano. L'eccesso di frammentazione, il dominio del politichese, l'assenza ormai quasi totale di zone di approfondimento e di commento, la prevalenza di temi e argomenti di cronaca rosa, le notizie scelte e trattate solo in funzione di un maggior numero di copie vendute mostrano chiaramente i contorni di un disegno generale dei giornali per tenersi al passo con i numeri della televisione, ma mostrano anche una generale, e forse irreversibile, crisi di contenuti che si riverbera in modo preoccupante sulla classe dei lettori, soprattutto i più giovani. Ma pur essendo convinto — e, ripeto, non da ora — che tutto ciò non ha senso e pur essendo d'accordo con chi dice che alla lunga gli editori dovranno fare marcia indietro, non sono ottimista, anzi credo che un po' alla volta le nuove generazioni di giornalisti che hanno già metabolizzato il sistema, cioè quelle cresciute nel dominio dei varietà e dei talk show televisivi, prenderanno il sopravvento portando nuove regole di mercato nel campo dell'informazione. Già a molti di noi si chiede una mutazione quasi genetica. Già molti di noi, soprattutto coloro che sono dalla mia stessa parte del tavolo si stanno trasformando in manager aziendali che devono fare i conti con la pubblicità, il numero di copie vendute, l'interesse degli azionisti da una parte, la linea politico-culturale dall'altra.

Ma veniamo alle pagine degli spettacoli dei quotidiani. Non credo sia

utile per nessuno, alla luce di quanto abbiamo detto finora, discutere degli spazi da dedicare alla critica in termini di centimetri o di moduli o comunque di presenza quotidiana o settimanale; credo, invece, che l'argomento vada trattato da un altro punto di vista. Va innanzitutto chiarito che il malessere diffuso di chi sta fuori dai giornali, cioè coloro i quali non ritengono sufficientemente valutata la materia da loro trattata, corrisponde al malessere di chi, stando dall'altra parte del tavolo, si rende conto che bisogna rispettare le loro esigenze ma nel quadro di una realtà, quella che abbiamo appena descritta, che è ormai modificata e tenendo presente in ogni caso che il fruitore ultimo del nostro lavoro è il lettore, o meglio quel che ognuno di noi immagina che sia questo fantomatico lettore. La mia personale impressione, ma forse è solo un'impressione, è che anche il mondo dei lettori si sia modificato nel tempo e che abbia subito notevoli trasformazioni. Sono certo del fatto che non è più possibile determinare in anticipo le abitudini culturali degli individui che oggi hanno a disposizione centinaia di modi di affrontare il proprio tempo libero. I consumi, insomma, non sono più quelli di una volta. La gente tende a sfuggire alle proposte tradizionali e a costruirsi il proprio palinsesto di serata. In più aggiungerei il fatto che le trasmissioni via etere e quelle per via elettronica, come Internet, hanno finito per modificare ulteriormente queste abitudini e questi comportamenti. È dunque sempre difficile stabilire quello che viene definito il target, semplicemente perché il target non esiste più oppure è in continua evoluzione, tanto da non rappresentare più un gruppo di riferimento possibile. I consumi e la lettura, di conseguenza, si sono parcellizzati, è andato completamente in frantumi il mondo dell'informazione così com'era stato pensato e costruito negli anni in cui il pubblico, per lunghi periodi di tempo, seguiva culti, modi, miti. Tutto questo per dire che gli operatori culturali che alla carta stampata fanno riferimento devono assolutamente prendere in considerazione questi cambiamenti, che corrispondono a cambiamenti fondamentali di consumi culturali. Il nostro lavoro dovrà tener presente pubblici diversi, forse meno avvertiti ma sicuramente più internazionali e informati di quanto non lo siano stati i pubblici di ieri. Il mondo, insomma, si è rimpicciolito. Le notizie viaggiano con la velocità della luce. Ognuno di noi ha teoricamente mille possibilità in più di venire a conoscenza di eventi e notizie di quanto non ne avessero le persone solo un decennio addietro. In un paese che fino a ora ha messo deliberatamente la cultura all'ultimo posto nella scala delle esigenze e perciò dei valori, non c'è granché da sperare. Ma ora qualche segnale sta arrivando. Uomini nuovi che hanno vissuto questa battaglia dalla nostra parte sono al governo, tocca a noi stringerli da vicino, placcarli insistendo sull'importanza della cultura e dell'informazione, ma non possiamo restarne fuori, dobbiamo partecipare a questo

processo, dobbiamo impegnarci in prima persona.

GEORGES BANU Mi dispiace che questa comunicazione sia arrivata tardi perché avrebbe potuto darci fin dall'inizio il quadro generale di riferimento. Il tono era quello di un editoriale piuttosto depresso, ma credo che sia una realtà conosciuta da tutti. Abbiamo approfondito molte questioni e vorremmo proporre al Premio Europa di pubblicare questi interventi per fornire una panoramica delle posizioni della critica nel campo della politica culturale. Questo convegno ci ha permesso di vedere come nell'epoca della mondializzazione galoppante ci siano ancora esperienze storiche diversificate. Riunire queste testimonianze è un modo per fare — come ha detto Robert Scanlan — la storia per l'avvenire, per delineare qual era il posto della critica rispetto alle politiche culturali alla fine di questo secolo. Ringrazio tutti gli intervenuti e auguro a tutti buon lavoro.

PREMIO EUROPA PER IL TEATRO VI EDIZIONE
Taormina 17, 18, 19 aprile 1998

Interventi

MIRIAM ACEVEDO

attrice

CESARE ANNIBALDI

direttore centrale per le politiche sociali e culturali della Fiat

LUCIEN ATTOUN

critico "Radio France Culture" e direttore "Théâtre Ouvert"

GAE AULENTI

architetto

MAURO AVOGADRO

regista e attore

GEORGES BANU

docente Institut d'Etudes Théâtrales Paris

ALESSANDRO BARICCO

scrittore

GISELLA BELGERI

presidente Federfestival

MARIO BOLOGNARI

sindaco di Taormina

presidente Comitato Taormina Arte

docente di Antropologia Università di Messina

MARIO BORTOLOTTI

docente di Storia della musica Università di Roma

ROBERTO CAMPAGNANO

caposervizio redazione spettacoli "la Repubblica"

GIANFRANCO CAPITTA

critico "Il manifesto"

ROBERTA CARLOTTO

vicedirettore Radio Tre

JOVAN CIRILLOV

critico, scrittore e direttore Bitef

LUCIANO DAMIANI
scenografo
DOMENICO DANZUSO
critico "La Sicilia"
CLAIRE DUHAMEL
organizzatore teatrale
MARISA FABBRI
attrice
BERNARD FAIVRE D'ARCIER
direttore Festival d'Avignon
LUIGI FILIPPI
responsabile comunicazione e immagine Agis
direttore "Giornale dello Spettacolo"
ANGELO FOLETTO
presidente Associazione Nazionale dei Critici Musicali
ENRICO GHEZZI
critico cinematografico
REMO GIRONE
attore
COLETTE GODARD
critico teatrale
MARIA GRAZIA GREGORI
critico "L'Unità"
ANNAMARIA GUARNIERI
attrice
IAN HERBERT
direttore "Theatre Record"
JUDITH HOLZMEISTER
attrice
PETER KAMMERER
docente di Sociologia Università di Urbino
JEREMY KINGSTON
critico "The Times"
PETRA KOSE
critico "Die Tageszeitung"
JACK LANG
direttore del Piccolo Teatro-Teatro d'Europa di Milano
presidente della Commission Affaires Etrangères de l'Assemblée
Nationale
ANDRÉ LARQUIE
direttore Théâtre Contemporain de la Danse
ELI MALKA
direttore Union des Théâtres de l'Europe

GIANNI MANZELLA
 critico “Il manifesto”
 CHRISTOPH MARTHALER
 regista, Premio Europa nuove realtà teatrali
 TORSTEN MASS
 direttore Berliner Festpiele
 CESARE MAZZONIS
 direttore artistico Teatro Comunale di Firenze
 MARIANGELA MELATO
 attrice
 JOSÉ MONLEON
 critico “Primer Acto”, direttore Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo
 IVAN NAGEL
 docente Università di Berlino
 direttore settore teatro Festival di Salisburgo
 ANNA NOGARA
 attrice e cantante
 ZEYNEP ORAL
 critico “Milliyet Gazeteni”
 RENATO PALAZZI
 critico “Il Sole 24 Ore”
 CORRADO PANI
 attore
 PAOLO PETRONI
 critico “Ansa”
 MASSIMO POPOLIZIO
 attore
 TATIANA PROSKOURNIKOVA
 segretaria Centro Russo AICT, critico e storico del teatro
 FRANCO QUADRI
 critico “la Repubblica”
 PAOLO RADAELLI
 organizzatore teatrale
 LUCA RONCONI
 regista, Premio Europa per il Teatro
 BRIGITTE SALINO
 critico “Le Monde”
 ROBERT SCANLAN
 critico “The Harvard Review”
 PETAR SELEM
 presidente Centro Croato IITM
 docente Università di Zagabria

direttore artistico RadioTv Croata

MARIA SKORNYAKOVA

collaboratore scientifico Istituto ricerche scientifiche storia d'arte
di Mosca

MARGARETA SÖRENSEN

critico "Expressen"

LUIGI SQUARZINA

regista e drammaturgo

PAOLO TERNI

musicologo

RENZO TIAN

commissario straordinario Ente Teatrale Italiano

docente di Metodologia della critica dello spettacolo Università La
Sapienza Roma

LAMBERTO TREZZINI

docente di Organizzazione e economia dello spettacolo Università di
Bologna

MICHELE TRIMARCHI

economista, membro dell'Osservatorio dello Spettacolo

Taormina Arte

Corso Umberto, 19 — 98039 Taormina (Me)

tel. 0942.21142 — fax 0942.23348

www.agorà.sim.it/italiafestival

E-mail: taoarte@solnet.it

Finito di stampare nel mese di aprile 1999
presso la Litografia I.P. - Firenze

Luca Ronconi, VI Premio Europa per il Teatro
l'opera di un maestro raccontata a Taormina Arte
a cura di Franco Quadri in collaborazione con Alessandro Martinez

Testi, testimonianze e interventi di Luca Ronconi, Luigi Squarzina, Annamaria Guarnieri, Corrado Pani, Paolo Radaelli, Mariangela Melato, Colette Godard, Anna Nogara, Jovan Cirillov, Renzo Tian, Remo Girone, Mauro Avogadro, Paolo Terni, Marisa Fabbri, Claire Duhamel, Judith Holzmeister, Luciano Damiani, Gae Aulenti, Miriam Acevedo, Roberta Carlotto, Cesare Mazzonis, Mario Bortolotto, Maria Grazia Gregori, Massimo Popolizio, Gianni Manzella, Cesare Annibaldi, Maria Skornyakova, Renato Palazzi, Alessandro Baricco, Gianfranco Capitta, Peter Kammerer, Enrico Ghezzi

Una sezione dedicata al Premio Europa nuove realtà teatrali
con interventi di Christoph Marthaler, Ivan Nagel, Petra Kohse, Torsten Mass

E gli atti del convegno "Spettacolo dal vivo: informazione, critica, istituzione"
a cura di Georges Banu con interventi di Lucien Attoun, Gisella Belgeri, Roberto Campagnano, Jovan Cirillov, Domenico Danzuso, Bernard Faivre d'Arcier, Luigi Filippi, Angelo Foletto, Ian Herbert, Jeremy Kingston, André Larquie, Gianni Manzella, Torsten Mass, Zeynep Oral, Paolo Petroni, Tatiana Proskournikova, Brigitte Salino, Robert Scanlan, Petar Selem, Margareta Sörenson, Lamberto Trezzini, Michele Trimarchi