

Teatro.
Il Laboratorio
di
progettazione
di
Luca Ronconi.

1. Siamo stati, a Prato, spettatori delle prove del Calderón di Pasolini e delle Baccanti di Euripide: i testi sui quali il regista continua, ampliandolo, il metodo di lavoro che sta applicando da circa un anno. In che cosa consiste? Qual è, cioè, l'idea del teatro da cui muove?



SULLA platea del teatro Metastasio, è come se qualcuno avesse soprarmesso un grande coperchio: un impianto di assi di legno, montato allo stesso livello del palcoscenico, lo continua e lo estende fino al fondo della sala. Sotto questo vasto spiazzo ligneo sono scomparsi gli arredi della platea, poltrone, corridoi; sopra, come loggiati su un cortile, si affacciano i palchi. Un teatro così, non si era ancora visto, e fa un grande effetto: la calotta di legno sembra che sia stata collocata lì a ristabilire un equilibrio e ad abolire una separazione. Questo grande pavimento che copre quella che nei teatri all'italiana è una specie di bassa cisterna, crea una nuova architettura che annulla la spaccatura del bocchoscena. Qualcosa di simile l'aveva fatto Peter Brook nel teatro parigino in abbandono dove aveva installato il suo laboratorio.

Questo è l'aspetto che il Metastasio ha da pochi giorni, da quando cioè accoglie le prove del lavoro che Luca Ronconi sta facendo sul Calderón di Pierpaolo Pasolini. Gli attori possono disporre di uno spazio inedito e acquistano nuove e impensate possibilità: rapporti di distanze, giochi di prospettive e tagli di piani che su un normale palcoscenico sarebbero inaccettabili. Vedo una prova dal fondo di questo

spazio, dove una serie di scalini di legno lo rendono accessibile dall'ingresso. Un attore è al capo opposto, nella zona dell'ex-palcoscenico; un altro si muove, recitando, e descrive un ampio cerchio nella zona di centro; una attrice è ferma sul fondo, vicino a me, e attende il suo turno di azione pur essendo già presente nella recitazione. « In quel rettangolo o trapezio che è il palcoscenico tradizionale », dice Ronconi, « si è mal pensato quante infinite volte un attore ripete il movimento che consiste nell'andare da sinistra a destra, dal fondoscena alla ribalta, o viceversa? In questo modo ci si libera della scenascandola, e si aprono possibilità, per l'attore, di un linguaggio diverso. Ecco, un attore che corre in cerchio mentre pronuncia la sua battuta, può esprimere una particolare idea di circolarità che ha rapporto col testo, e nello stesso tempo può significare l'adesione alla forma circolare del luogo teatrale ricondotto alla sua integrità ».

Ronconi, anche in questa modificazione dello spazio scenico che vale più della escogitazione di un impianto scenografico (che qui non esisterà) e non è meno efficace del trasloco in un luogo non teatrale, è coerente con il metodo di lavoro che a Prato sta applicando da quasi un anno. Il suo « Laboratorio di progettazione teatrale » non ha come pun-

to di arrivo la produzione di spettacoli finiti: esso vuol essere un luogo dove si sperimentano e si mettono a punto gli strumenti espressivi di un nuovo modo di comunicare attraverso il teatro. Il punto di partenza della ricerca di Ronconi (che ha, come sempre, il suo fulcro nel lavoro sull'attore) è il rifiuto del « personaggio » come entità a se stante: quindi il rifiuto della « interpretazione » come canone invariabile della recitazione. Per far questo, cioè per staccare l'attore da un modo di esprimersi ch'egli si trova addosso come un'incrostazione tradizionale, Ronconi è partito da alcuni testi dei quali propone una « lettura ». Lettura che non vuol dire il ritorno alla misura della pagina, al contrario: vuol dire trasporto dei testi in un linguaggio diverso e più ricco, la creazione di un discorso continuo e appoggiato a tutti i segni di cui il teatro dispone: gesto, movimento, suono, fiato, immagine, taglio dello spazio.

Il Calderón di Pasolini è un curioso dramma nel quale lo scrittore, prendendo le mosse da uno dei massimi miti teatrali (*La vita è sogno*), si mette a parlare (se non a chiacchierare, dice Ronconi) sui temi che gli stanno più a cuore, da quelli pubblici e civili a quelli più scopertamente autobiografici. Nelle prove è già evidente il metodo di lavoro consi-

stente nella « scomposizione » del personaggio: oltre a sottolineare che alcuni personaggi non sono altro che diverse facce di una medesima figura, Ronconi vorrebbe arrivare a concludere che tutti i recitanti sono le voci diverse provenienti da un solo personaggio, che è Pasolini. La recitazione non cerca le strade della persuasione narrativa, o dell'evidenza logica, o della presa emotiva: al contrario, il discorso di tutti gli attori è come un flusso continuo e ritmato da cesure che non coincidono con il significato, saldato ad azioni e movimenti che non sono illustrativi o didattici, ma costituiscono una segnaletica offerta all'attenzione e qualche volta anche alla suggestione dello spettatore.

L'altro testo sul quale Ronconi imposta (per ora) il suo lavoro è una tragedia greca, *Le baccanti* di Euripide. Per spingere fino al paradosso la tesi della « lettura » contrapposta alla « interpretazione » del personaggio, Ronconi avanza l'ipotesi di far recitare tutta la tragedia da una sola attrice, Marisa Fabbri. Ho assistito a una prova parziale, nei locali di un istituto pratese: la Fabbri lavora vagando del palcoscenico di un teatrino scolastico in disuso al pavimento nudo della sala, si merpica di nuovo sulla ribalta per ridiscendere giù da una porticina, poi, per segnare il passaggio dal prolo-

di Renzo Tian

L MESSAGGERO

10.6.77



o di arrivo la produzione di spettacoli finiti; esso vuol essere un luogo dove si sperimentano e si mettono a punto gli strumenti espressivi di un nuovo modo di comunicare attraverso il teatro. Il punto di partenza della ricerca di Ronconi (che sia, come sempre, il suo fulcro nel lavoro sull'attore) è il rifiuto del « personaggio » come entità a se stante: quindi il rifiuto della « interpretazione » come canone invariabile della recitazione. Per far questo, cioè per staccare l'attore da un modo di esprimersi che egli si trova addosso come un'incrostazione tradizionale, Ronconi è partito da alcuni testi dei quali propone una « lettura ». Lettura che non vuol dire il ritorno alla misura della pagina, al contrario: vuol dire trasporto dei testi in un linguaggio diverso e più ricco, la creazione di un discorso continuo e appoggiato a tutti i segni di cui il teatro dispone, gesto, movimento, suono, fiato, immagine, taglio dello spazio.

Il Calderón di Pasolini è un curioso dramma nel quale lo scrittore, prendendo le mosse da uno dei massimi miti teatrali (*La vita è sogno*), si mette a parlare (se non a chiacchiere, dice Ronconi) sui temi che gli stanno più a cuore, da quelli pubblici e civili a quelli più scopertamente autobiografici. Nelle prove è già evidente il metodo di lavoro consi-

stente nella « scomposizione » del personaggio: oltre a sottolineare che alcuni personaggi non sono altro che diverse facce di una medesima figura, Ronconi vorrebbe arrivare a concludere che tutti i recitanti sono le voci diverse provenienti da un solo personaggio, che è Pasolini. La recitazione non cerca le strade della persuasione narrativa, o dell'evidenza logica, o della presa emotiva: al contrario, il discorso di tutti gli attori è come un flusso continuo e ritmato da cesure che non coincidono con il significato, saldato ad azioni e movimenti che non sono illustrativi o didattici, ma costituiscono una segnaletica offerta all'attenzione e qualche volta anche alla gestione dello spettatore.

L'altro testo sul quale Ronconi imposta (per ora) il suo lavoro è una tragedia greca, *Le baccanti* di Euripide. Per spingere fino al paradosso la tesi della « lettura » contrapposta alla « interpretazione » del personaggio, Ronconi avanza l'ipotesi di far recitare tutta la tragedia da una sola attrice, Marisa Fabbri. Ho assistito a una prova parziale, nei locali di un istituto pratese: la Fabbri lavora vagando dal palcoscenico di un teatro scolastico in disuso al pavimento nudo della sala, si merpica di nuovo sulla ribalta per ridiscendere giù da una porticina, poi, per segnare il passaggio di prolo-

go di Dioniso al primo coro, passa in una grande stanza adiacente dove per tutta scena c'è una branda con lenzuola e cuscini. E' strano come l'attrice riesca a comunicare il senso della tragedia, il suo mistero e la sua inesplicabilità, come se ella stessa non ne possedesse la chiave ma si limitasse a raccogliere frammenti sparsi di un messaggio perduto che roteano nell'aria, convogliati da antenne sensorie, e lei li restituisce un po' attonita e un po' posseduta, come una medium uscita dal pubblico (fra il quale continuerà ad aggirarsi) e per qualche ragione ignota investita di questa funzione di ricezione e ri-trasmissione. Nel lavoro di Ronconi questo è forse l'esperimento più difficile: rendere comunicabile un nucleo teatrale proprio respingendo in anticipo ogni forma di esplicitazione. Ma si inserisce perfettamente nella linea di accostamento alla tragedia greca che Ronconi ha iniziato quattro anni fa con *Orestea* e che si riassume in una tesi molto lineare: la accettazione della sua indecifrabilità. E, come era avvenuto con Eschilo, questo avvicinamento ad Euripide è per Ronconi un pretesto per una riflessione pregiudicata sulle origini e la natura del teatro, e l'impiego che oggi possiamo fare del suo linguaggio.

La conclusione di questa prima fase di ricerca non

consisterà in una « prima rappresentazione » di due spettacoli. Alla fine del mese, Euripide e Pasolini saranno portati a un incontro col pubblico, nell'Istituto Magnolfi e al teatro Metastasio: ma l'incontro sarà destinato anzitutto a coloro che hanno seguito il lavoro di preparazione e di ricerca svolto in un anno di laboratorio, e sarà affiancato da altri incontri con i gruppi e le attività che ne costituiscono la struttura. Se qualcuno, in cautamente, chiede a Ronconi qual è l'idea del teatro da cui muove, si stringe nelle spalle e magari ridacchia che non lo sa neanche lui. Oppure ricorre a un'immagine che gli è cara, quella dello « spiazzamento »: spiazzamento dello spettatore dalle sue posture e dalle sue abitudini, spiazzamento dell'attore dai binari obbligati dell'interpretazione, spiazzamento del linguaggio dai suoi modelli sclerotizzati. E' un lavoro scomodo, e non sempre popolare: lo si è visto, e lo si sta vedendo anche a Prato, dove non mancano difficoltà e ostacoli di ogni tipo. Chiedo a Ronconi se tutto questo non gli ha fatto passare o scemare la voglia di proseguire l'esperimento. « No », risponde. « La voglia c'è più che mai: ma da sola non basta ». Che cosa ci sia nel futuro, cercheremo di vedere in un altro articolo.

(1/continua)

«volta storica». Il fallimento del centro sinistra. Il fallimento della politica riformista proposta alla fine degli anni '60 dai sindacati. Le incognite che gravano oggi sui contenuti programmatici

sto nell'area socialista ed altri proprio in questi ultimi anni ha intensificato la sua attività pubblicistica di militante impegnato a confutare il proprio pessimismo di studioso. Articoli, conferenze,

interventi, rapporti, studi, loro, deve darsi

Teatro e società / Concludiamo la nostra inchiesta sul Laboratorio di Ronconi denunciando le ridicole ragioni (rivalità partitiche, invidie locali, retorica del Territorio) che minacciano di interrompere una delle più serie e proficue esperienze di lavoro e di ricerca del teatro italiano d'oggi

È una scatola chiusa? Sì, alla demagogia

di Renzo Tian

Prato, giugno. «CONTINUERA» ad esistere, e ad aver sede in questa città, il laboratorio teatrale, guidato da Luca Ronconi? Se in Italia c'è una città adatta a simboleggiare la «spinta in avanti» teatrale degli ultimi anni, questa è sicuramente Prato. I suoi 150.000 abitanti danno ogni anno un gettito di 73.000 presenze a teatro; un modello che è il Mezzogiorno accoglie quasi ogni anno qualche anteprima nazionale, oltre a una programmazione di spettacoli di qualità che totalizzano medie di 12-20 affollatissime recite. Ma i rapporti fra Prato e il teatro non si esauriscono nelle statistiche delle presenze o delle repliche.

Nell'atmosfera cittadina si avverte che la «presenza» non è quella dello spettatore che acquista un biglietto, ma è una partecipazione che chiede di diventare sempre più attiva.

Era perciò prevedibile che il gruppo che fa capo a Ronconi, la Cooperativa Tuscolana, dopo anni di nomadismo girasse l'ancora a Prato per istituire quel «Laboratorio di progettazione teatrale» patrocinato da un gruppo di «sponsors» nel quale, oltre al Comune, al Teatro Metastasio e l'Azienda di Turismo, c'erano anche la Provincia di Firenze e il Teatro Regionale Toscano: segno che l'iniziativa nasceva destinata ad irraggiarsi su un territorio assai più vasto della misura della città. In Italia aumentano sempre di numero i gruppi e gli organismi che malbarano la parola «laboratorio» come un'immagine di nobiltà o un magico lasciapassare; in realtà,

spesso non si va più in là di un'etichetta appiccicata sulla porta per stare al passo coi tempi e per attirare i curiosi.

Con Ronconi, il caso è diverso: il lavoro del gruppo che si è insediato a Prato, e che ha subito aperto le sue strutture ad altri gruppi spontanei e a specialisti di altre discipline, è guidato da principi severi. Metodo di ricerca e disciplina di attività escludono ogni improvvisazione: l'obiettivo di Ronconi è quello di condurre una analisi rigorosa sul linguaggio teatrale come codice di comunicazione specifico.

L'apporto di collaboratori esterni come Gag Aulenti, Umberto Eco, Luigi Nono, Franco Quadri, e il comune convincimento che il «lavoro teatrale» non si esaurisca nella preparazione e presentazione di uno spettacolo, caratterizzano il laboratorio come officina di ricerca e luogo d'incontro pubblico nello stesso tempo. Nel giro di poco meno di un anno, questa doppia caratterizzazione ha preso corpo. Il lavoro di analisi dei testi era partito in quattro direzioni: *Ilacanti* di Lucipide, *La vita è sogno* di Calderon, *La torre di Hofmannstahl*, *Calderon di Pasolini*. Al gruppo di dodici attori si era affiancato un «laboratorio aperto» ma programmato sugli stessi indirizzi di metodo. Erano stati allacciati contatti con le organizzazioni territoriali. Era stato dato un sostanzioso contributo ai corsi per lavoratori-studenti (le «150 ore») con le lezioni di Ettore Capriolo sul *Riccardo II* di Shakespeare e su i tessitori di Hauptmann. Si era progettato

un lavoro di grandissima utilità scientifica, per costituire e conservare la documentazione e trascrizione grafica degli spettacoli. Si era stabilito un rapporto operativo con l'Istituto d'Arte di Firenze per la realizzazione di costumi e di elementi scenici per gli spettacoli. Si era tenuto un laboratorio specialmente dedicato al teatro musicale con la partecipazione di Luigi Nono. Si era avviata una seria indagine sul metodo di ricerca territoriale, sui rapporti che venivano a crearsi tra lavoro teatrale e il contesto entro cui via via si collocava.

Ora il Laboratorio sta per compiere il primo anno di vita, e un paio di mesi fa ha imboccato la curva di una seria crisi. Divergenze politiche locali concretatesi in forma di difficoltà di bilancio, ed espresso con vaghe accuse al Laboratorio di essere una «scatola chiusa», hanno rallentato l'intera attività fino a bloccarla. Sembrava che dovesse essere la chiusura, e invece il lavoro è ripreso, anche se a ritmo ridotto. Adesso ci si avvia a una conclusione pubblica articolata in due momenti di spettacolo anziché in quattro: anno il *Calderon di Pasolini* o le *Ilacanti* di Euripide, di cui abbiamo parlato in un precedente articolo. Il resto del programma ha subito pesanti tagli o rinvii. Come mai una minaccia di interruzione, o almeno di sensibile restrizione di attività, incombe su un organismo-pilota che sembrava dover oltrepassare anche la durata biennale prevista nella convenzione iniziale?

Lasciamo stare le rivalità

partitiche e le controversie locali, che fanno parte della cronaca. E' chiaro che un'attività come quella di Ronconi e del suo gruppo, che in sostanza si propone di disegnare la progettazione dell'utopia, cioè di un teatro non ancora esistente, non nasce con la vita facile.

Di più: è predestinata a incontrare diffidenze e sospetti proprio sul piano della realizzazione quotidiana e dell'incontro con le realtà locali. Ronconi è un regista anomalo, che ha sempre lavorato fuori dalle voglie e dai gusti correnti. Non è un mistico che nella nomenclatura teatrale d'oggi vi sono parole come «territorio», «decentramento», «animazione», sulle quali si sono depositate rapide e disinvolute croste di fraintendimento o di demagogia. Il territorio è diventato un mito che tutti freneticamente inseguono senza darsi cura di analizzarlo criticamente. Si è scambiata l'animazione teatrale con il facile ricorso al toc-casano di feste popolari o creazioni marionettistiche. Al posto di tutto questo, Ronconi ha impostato un lavoro di atelier entro il quale c'è poco posto per gli allettamenti del gusto corrente e i patteggiamenti con la demagogia spicciola.

Studiare un linguaggio teatrale significa rompere certe abitudini e, in luogo di sostituirle con altre prefabbricate o ereditate, interrogarsi sistematicamente sulle strade da scegliere o eventualmente da costruire. Attraverso un lavoro di questo tipo, che non ha senso se non può contare su una programmazione a tempi lunghi, si sostanzia il concetto stesso di

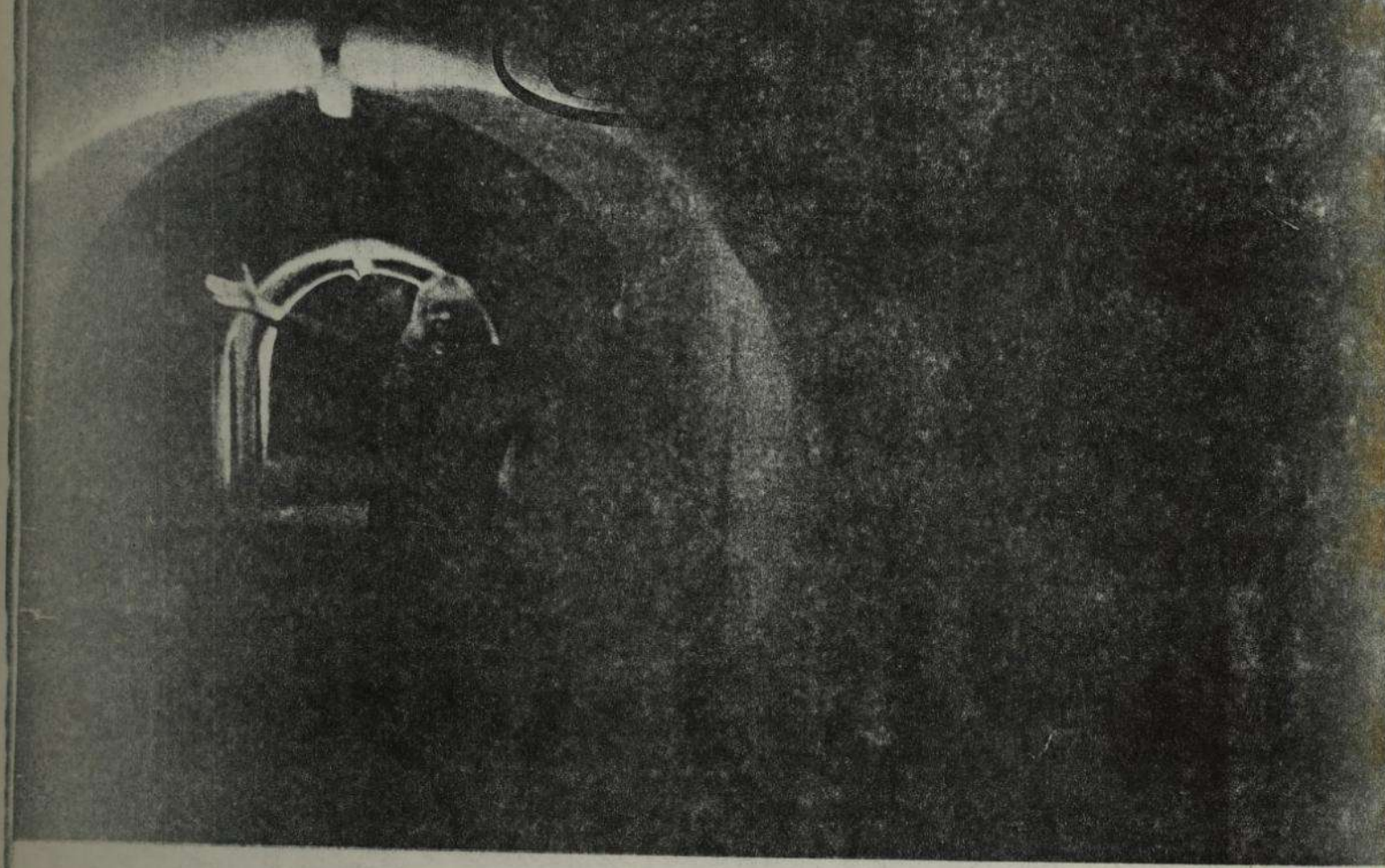
sperimentazione, di cui è venuto il momento di abbandonare un'idea superficiale e voluttaria.

E' per questo che Prato, e forse tutta la Regione toscana, si trovano ad esser investiti da un esperimento che in realtà ha proporzioni nazionali. Il teatro sperimentale è giunto a un delicato momento di passaggio, dall'avvenuta isolata a un'attrezzatura di ricerca a dimensione pubblica: quel che ha fatto fin qui Ronconi, con tutte le possibili correzioni ed integrazioni future, è un ritrimento del quale non è possibile prescindere. Inoltre, nel momento in cui nella vicina Firenze è definitivamente tramontata la prospettiva della scuola di teatro che avrebbe dovuto esser guidata dal prestigioso nome di Eduardo, l'impresa di Ronconi rappresenta un'isola entro la quale è possibile capire, o congetturare, quale faccia avrà la drammaturgia di domani.

Che questa protezione verso il futuro, questo vantaggio di ipotesi-sorretto e animato dalla realtà dell'utopia, possa non accontentare in tutto le esigenze e le contingenze della realtà locale, è comprensibile: ma sarebbe affascinante se queste ultime dovessero avere il sopravvento senza che venga, peraltro, proposta nessuna ipotesi di ricambio. Nella platea del Metastasio trasformata in palcoscenico torale per accogliere il lavoro di Pasolini, alla fine di una prova un attore del gruppo si guardava in giro in quel teatro dal volto cambiato e diceva, quasi pensoso, a voce alta: «Quanto si impedisce».

**LUCA RONCONI STA CERCANDO, A PRATO,
UN MODO NUOVO DI FARE CULTURA**

LABOTEATRO



no i conti, c'è da credere che l'ottimismo passerà in soffitta. Soprattutto nei grandi centri.

Tutta colpa dell'aumento del costo della vita e del caro-biglietti? Forse. Per un giorno, a Prato, si è temuto che si ripetesse il fenomeno dell'autoriduzione per *Romeo e Giulietta* secondo Carmelo Bene. Ma i contestatori si sono accontentati di appiccicare cartelli con su scritto: «L'avanguardia in pelliccia. I proletari ad allenarsi nei bar». La prima nazionale è andata in porto senza problemi. Solo un rinvio? O il teatro è tanto sputtanato da non interessare neanche gli autoriduttori? Di che si tratta, allora? Poco coinvolto nei conflitti, neanche simbolo della mondanità come l'opera lirica alla Scala, pieno di acciacchi e comunque dritto e fiero come un colonnello, il teatro cerca spiegazioni più sofisticate. Si è aperta la caccia al capro espiatorio.

Da più parti, viene già una risposta precisa. La colpa spetta al regista che, in tutti questi anni, ha dominato il campo disarcionando l'attore, ma ormai è senza idee, si ripete. «È vero», ha detto in un dibattito a Roma Luigi Squarzina, direttore dello Stabile della città,

«il regista è in declino. Per tutto il secolo ha lavorato per conquistare il potere, adesso lo sta perdendo. Meritatamente? Non so. Me ne rendo conto io stesso. Consumo giorno per giorno la decadenza». Poi, più cautamente e con aria complice, ha aggiunto: «In fondo, ho cominciato come drammaturgo, sono un docente di teatro al Dams di Bologna [dipartimento arti musicali e spettacolo dell'università, N.d.r.], mi son trovato a fare il regista, so anche smettere».

UNA PAROLA DI MODA

Ronconi, misurato e attento, non parla così. Salta addirittura l'argomento. Le sue antenne di lumacone barbuto hanno avvertito l'aria che tira. Da quando ha accettato la direzione del settore teatro-musica della Biennale, si è impegnato in una personale riconversione. Da regista a operatore culturale (la definizione non gli piace ma la accetta con realpolitik).

IN PROVA. Luca Ronconi, a sinistra, e Marisa Fabbri, durante una prova delle «Baccanti» di Euripide. Lo spettacolo si svolgerà in quattro luoghi diversi, da un teatro a un corridoio a una cantina all'aperto, e il pubblico seguirà gli attori in tutti questi spostamenti.

Senza rinunciare a essere regista. Solo mascherandolo un po', per non disturbare chi va a caccia del capro espiatorio. La riconversione di Ronconi è un itinerario interessante. Dovrebbe far pensare quanti non credono nell'*Utopia*. Raccontiamolo, questo itinerario, a cominciare dal Laboratorio teatrale di Prato che, il 19 dicembre, ha concluso una prima fase e ne ha cominciata una seconda il 10 gennaio scorso.

Perché proprio dal Laboratorio? Intanto, perché è un bel vocabolo di moda. Riempie la bocca nelle tavole rotonde e nelle discussioni tra gli addetti ai lavori. Riporta l'immagine delle vecchie botteghe d'arte contrapposta a quella delle catene di montaggio dell'industria culturale «manipolatrice delle coscienze». Nello

esso tempo, ha il suono metallico di una teca che si va forgiando in ambienti raccolti e arati, una tecnica naturalmente « a misura uomo », funzionale e animata dalle idee. Poi, perché il vocabolo, nel caso di Prato, è accompagnato da un aggettivo che vive un momento grande fortuna. Esplose come una cannone della rivoluzione d'Ottobre: « progettuale ».

Ecco, Laboratorio progettuale teatrale, una azione pomposa (ed è così che piace), sembra una formula magica e invece è il frutto di un scontro tra politica e cultura. Da una parte, la regione Toscana, il comune di Prato, la provincia di Firenze, l'Azienda di soggiorno e turismo toscane, il Teatro Regionale Toscano, il Teatro comunale Metastasio di Prato. I finanziatori. Tutti enti diretti da gente di sinistra, nella maggioranza comunisti. Dall'altra, Ronconi con le sue antenne e i collaboratori: Gae Aulenti, Dacia Maraini, Franco Quadri; gli organizzatori: Paolo Radaelli, Romolo Vestro, Ugo Montanari; gli attori, « ronconiani » della prima e dell'ultima ora, imbevuti di *Utopia*: Mimmo Acedo, Marisa Fabbri, Nicoletta Lanasco, Giancarlo Prati, Tullio Valli, Gabriella Pignatelli e altri.

LA RICONVERSIONE

Da una parte, trecento milioni circa che saranno spesi in tre anni di attività, allo scopo di dimostrare che si può fare cultura senza fare spettacolo subito, e che si possono prendere iniziative diverse, fuori e contro i teatri stabili, la natura prediletta del centrismo e del centro-sinistra. Insomma, le amministrazioni rosse sono per la libertà di sperimentazione e non per spettacolo-merce. Dall'altra parte, teatranti e intellettuali che si mettono pazientemente al servizio della dimostrazione e cercano, con l'aiuto di Ronconi, di « riconvertirsi » anch'essi.

Con buona volontà e oculatissima. I gruppi teatrali di base della zona, che avevano protestato per lo stanziamento di cui si sentivano fraudati, sono stati infatti ascoltati e, almeno in parte, reinseriti nel progetto.

Non è facile descrivere sinteticamente in che cosa consiste e come ha funzionato il Laboratorio che ha sede a Palazzo Novellucci, un edificio per lungo tempo adibito a ufficio postale. Ci sono affluiti tra giugno e luglio centotrentinove giovani volontari. Dopo una selezione, sulla base di colloqui (per carità, non esami), sono rimasti in cinquantiquattro.

Impegni troppi per le borse di studio previste, e sono state trasformate in semplici rimborsi mensili. Quindi, sono stati formati dei gruppi. Alcuni, quelli di base, con Ronconi e il suo aiuto Giorgio Marini, si sono dedicati allo studio del testo di Aristofane che lo stesso Ronconi ha il laboratorio per realizzare *Utopia* (tanto per non fermarsi). Un altro gruppo, coordinato da Gae Aulenti, si è dedicato alla raccolta di informazioni sul territorio di Prato, le trasformazioni lungo i secoli, il passaggio dall'agricoltura alla fabbrica, dalla fabbrica al lavoro a domicilio. Un terzo gruppo, affidato alla Maraini, si è occupato del « linguaggio », cioè di come parla la gente e delle sovrapposizioni che si sono presentate storicamente a causa della immigrazione dal Sud.

Nel quarto gruppo, gli attori « ronconiani » hanno cominciato a preparare una ricerca sui teatri spettacoli per i quali è già fissato il titolo generale, *Il segno della Croce*. È una idea di Umberto Eco: andare alla scoperta dei segni più elementari e conosciuti per risalire il cammino della cultura nel tempo. Ronconi l'ha integrata proponendo analisi e prove su tre opere, scritte in epoche diverse, che hanno lo stesso tema. Sono: *La vita è sogno* di Calderón e *La Barca*, *La torre* di Hofmannsthal, *Calderón* di Pier Paolo Pasolini. (Se n'è aggiunta da poco una quarta, *Le Baccanti* di Euripide). È una complessa materia, tutta da sistemare. Ma come se n'è andato negli Stati Uniti e a Prato non si è fatto ancora vedere. Dacia Maraini protesta perché, da brava laica, la faccenda della Croce non la convince neanche un po'. Si prospettano confronti duri. E si rischia lo sbriciolamento.

L'unico a essere tranquillo è proprio lui, il manager. « Si tratta di linee parallele. So soltanto da dove abbiamo iniziato, non dove andremo a finire. La Aulenti, la Maraini, i gruppi lavorano con i giovani del Laboratorio per far-



DUE SPETTACOLI. In alto, a sinistra: Ronconi prova « Gli uccelli » di Aristofane con un gruppo teatrale romano, ospite del suo Laboratorio teatrale, a Prato. Sopra a destra, e qui accanto a sinistra, due momenti della lettura di « Calderón », lavoro di Pier Paolo Pasolini.

ci conoscere in profondità la situazione economica e socio-politica in cui ci troviamo. Gli autori sono in rapporto con questa situazione, l'approfondiscono, e reimpostano la loro specializzazione. Le rappresentazioni che verranno, a maggio e giugno, potrebbero anche mutare il titolo. Non *Il segno della Croce* ma *I segni del territorio*. L'importante è non mettersi immediatamente a produrre spettacolo ma prepararci in modo nuovo, diverso. Potremmo persino non usare parole perché sembreranno più utili i gesti a trasmettere forme espressive conflittuali ».

UN PASSO INDIETRO

Un teatro che ritorna al folklore e al popolare, alla rispolveratura di testi dimenticati, alla cultura contadina e subalterna? « No », rispondono Ronconi e l'Aulenti, « non vogliamo fare come Giuliano Scabia che va nelle campagne o sui monti, recupera pezzi di teatro e di cultura orale per poi rappresentarli, come se niente fosse accaduto. No al teatro sociologico o di recupero del passato ». Un teatro che va in periferia per ripresentare le vicende vissute dalla gente (ad esempio, il fascismo) così come le può riscrivere un autore dopo averle registrate al magnetofono? Un teatro, tanto per chiarire, alla Maraini? « No », dice Ronconi, « non vogliamo un'attrice che si veste come la signora Cencetti del quartiere Centocelle e pretende di rifarla pari par ». Allora, la Maraini che ci fa lì? Si prospettano confronti duri. Nel segno della Croce e del teatro. Nell'attesa, Ronconi e i suoi attori si sono incontrati con i comitati di quartiere, sono andati nelle scuole, hanno partecipato a dibattiti, invitato esperti a tenere

conversazioni. Palazzo Novellucci, scalcinato e povero, assomiglia a una università. Senza contestazione.

Un passo indietro. La riconversione di Ronconi passa attraverso il Laboratorio ma ha avuto inizio con la Biennale. Quattro anni fa, ormai. La prossima edizione della rassegna veneziana (che ha per sottotitolo significativo « Laboratorio internazionale ») è l'ultima della presidenza di Carlo Ripa di Meana, e delle tre direzioni esistenti: Giacomo Gambetti per il cinema; Vittorio Gregotti per l'architettura, l'urbanistica, l'ambiente e le arti visive; Ronconi, come si è detto, per il teatro e la musica. Le voci corrono inquiete. Ripa di Meana si dimetterebbe subito pur di non affrontare la lunga fatica di strappare ancora una volta, in ritardo, i finanziamenti necessari. Qualcun altro assicura che Ripa di Meana punta addirittura alla approvazione di una nuova legge per consentirgli di rimanere, cancellando le norme in vigore che non contemplano riconferme.

Ronconi sembra aver rinunciato definitivamente all'intenzione di andarsene prima della scadenza del suo mandato. Lo si era ventilato quando ancora era in corso la Biennale del 1976. Come reazione al taglio dei fondi per la sezione teatro, sacrificata rispetto al passato. Come atto di implicita protesta per la difficoltà di intendersi con la burocrazia della Biennale e per un certo disagio nei rapporti con gli organismi direttivi lottizzati tra i partiti. Ronconi, ma ha assicurato, rimane. Perché e per fare che cosa? « È stata una esperienza positiva, nonostante tutto. Ho imparato a considerare dall'interno la realtà di una istituzione culturale. Ho avuto una lezione che mi è servita », commenta. Ma niente notizie. Non può fare piani precisi. « Ci saranno i soldi? », si chiede. « Mi piacerebbe organizzare con spettacoli e incontri un bilancio della drammaturgia italiana contemporanea. Non se ne occupa nessuno da troppo

tempo. Potrebbe essere una bella occasione di polemiche ».

Tuttavia, Ronconi non nega che gli piacerebbe rilanciare i due registi tedeschi Klaus Gruber e Peter Stein, esclusi dal programma del 1976 per la riduzione dei finanziamenti. Sarebbe il modo per rispondere a chi lo accusa di aver commemorato, a Venezia, l'avanguardia degli anni Sessanta. Il Living e Grotovski. Di aver acconsentito a disastrosi esperimenti di decentramento, quale quello di Bruno Cirino e Gianni Serra al Petrolchimico di Marghera con un raffinatissimo *Otello* di Manganelli. Di aver avallato una scadente manifestazione del teatro spagnolo. Gruber e Stein sono personalità di rilievo della scena europea, soprattutto Stein che venne in Italia, sei anni fa, con *Il principe di Homburg*. Forse la figura del regista è in deca-

denza. Ma ci sono ancora dei registi che vale la pena di presentare. Non si deve dimenticare che Ronconi ha avuto come osservatori sia Berlino che Vienna, dove ha realizzato spettacoli di grosso impianto. Il nuovo teatro non viene solo dall'America.

I GIOVANI

Terza tappa dell'itinerario di conversione, *L'anitra selvatica* di Ibsen, con il Teatro Stabile di Genova. L'operatore culturale e manager, per oltre un mese, è corso via dal Palazzo Novellucci ogni giorno alle due del pomeriggio,

per raggiungere un cinema in località La Breglia, sulla strada montagnosa che va a Bologna. Un locale male riscaldato. Le sedie ammucchiate per fare posto al palcoscenico. Gatti saettati all'improvviso. Ronconi torna regista. Con dolcezza, a bassa voce, scivolando tra i poeti, macchinisti e gli attori che attendono di essere chiamati a provare. Ivo Chiesa, direttore del Teatro Stabile genovese, lo guarda con ammirazione. rimasto solo. Ha perduto un condirettore artistico e un amico, Luigi Squarzina, che a giugno si è spostato a Roma. Malinconia da uomini di mezza età. Rimpiazzi che non esistono a portata di mano.

Chiesa sceglie i giovani. Chiama Armano Pugliese, quello di *Masaniello*, a dirigere *mare* di Bond. Incarica Carlo Cecchi, stanco decentramenti e di lotte cooperativistiche,

enere lezioni alla scuola di drammaturgia dello Stabile; forse, è una prima forma di collaborazione per un'intesa più ampia. Incontra Ronconi, che ha appena quarantiquattro anni, e parlano di rappresentare *Storia di un bosco* di Ibsen, *Un uomo d'affare* di Hofmannsthal, *La lega dei giovani* di Ibsen. Ronconi contrappone *L'anitra selvatica*. L'accordo è raggiunto senza scosse. «H: una qualità minore: la diligenza», sussurra Chiesa.

Qual è il motivo di riprendere *L'anitra selvatica*? Il pessimismo ibseniano? Amarezza e desolazione? No. Porta chiusa davanti alle interpretazioni ideologiche. Il dramma deve la sua ricomparsa alla fotografia. Il personaggio principale è, infatti, un fotografo che è convinto di poter fare meravigliose invenzioni che assicureranno a lui e ai suoi un ricco avvenire.

Ronconi sulla scena ha installato una macchina a soffietto, un pezzo da antiquariato, con l'obiettivo puntato verso gli attori che recitano.

DRAMMA D'ANIME

Costoro si muovono e passano in una scena divisa in tre parti che ripetono il medesimo ambiente. Tre parti, tre fotogrammi. Clic. Il regista è attratto dal rapporto tra una cosa e l'immagine, tra un comportamento e la sua riproduzione, tra una riproduzione della realtà e le copie che si possono stampare. Vuole soffermarsi su ciò che rivela e su ciò che nasconde la

fotografia. Spolpando e giocando sul famoso « dramma d'anime » dello scrittore norvegese.

L'operatore culturale, il manager, la formula per resistere alla crisi teatrale e non farsi travolgere, si ritirano in secondo piano. Pagni, Dettori, Antonutti, De Ceresa, e gli altri, attori abituati alla mano un po' solenne e rigida di Squarzina, assistono alla trasformazione. Non è magia. O addirittura l'arte ritrovata dall'artista dopo dibattiti, litigate, seminari. Ronconi ha chiesto e ottenuto il permesso dagli enti che sostengono il Laboratorio progettuale. La sua è una regia consentita. Amministrazioni rosse e teatro stabile si stringono la mano. Così, Ronconi riesce, è riuscito a quadrare il cerchio. Il regista è salvo.

Italo Moscati

Fotografie di Piero Raffaelli