



Luca Ronconi

TEATRO

Questa specie di Living

intervista a Luca Ronconi
di Dacia Maraini

D. Cosa pensi della democratizzazione del teatro di cui si parla tanto in questi ultimi tempi?

R. Non è una novità. L'idea della democratizzazione del teatro risale a quindici anni fa.

D. Ma oggi per democratizzazione del teatro si intende l'abolizione della divisione del lavoro. Quindi abolizione di ogni forma di professionalismo, esaltazione dell'improvvisazione e del lavoro collettivo, rifiuto dei ruoli tradizionali e rifiuto dell'autorità.

R. Tutto questo per me è utopistico. D'altronde non credo che oggi come oggi gli attori non partecipino alla realizzazione dello spettacolo, alla scelta dei testi. Il problema è di mantenere le stesse funzioni democratizzandole.

D. Allora tu pensi che in teatro l'autore, l'attore, il regista continuano a essere necessari?

R. La funzione dell'attore non è messa in dubbio da nessuno. Semmai quella dell'autore. Perché l'autore è visto come un simbolo di autorità.

D. Secondo te l'autore è necessario o no?

R. Non te lo so dire. La funzione dell'autore certamente si sta screditando.

D. E perché?

R. Mah, non lo so.

D. Ma è l'autore o è la parola che si sta screditando in teatro?

R. Non credo che sia la parola. Il discredito dell'autore in realtà riguarda più chi riceve che chi fa. E' il pubblico che ha logorato l'idea dell'autore. Al pubblico non interessa sapere cosa gli vengono a dire queste persone che sono gli autori.

D. E cosa vuole il pubblico secondo te?

R. Il pubblico non va a teatro per discutere dei problemi. Ma per vedere delle cose su cui è d'accordo già in partenza.

D. Quindi per te gli autori sono problematici e il pubblico no. E siccome è il pubblico che fa il teatro e non gli autori, la non-problematicità è destinata a vincere sulla problematicità.



R. Il pubblico va a teatro per tranquillizzarsi.

D. Se tutto dipende dal pubblico e il pubblico si è impigrito, l'autore cade in disgrazia, è vero. Ma esiste un pubblico diverso, nuovo da conquistare? Esiste un pubblico che non va a teatro solo per tranquillizzarsi?

R. Credo di sì, che esiste. Ma non qui in Italia. Nemmeno in Francia. In America forse esiste questo pubblico nuovo, che non tira all'identità. Anche in Jugoslavia c'è un pubblico di questo genere, un pubblico che cerca un rapporto dialettico col palcoscenico.

D. E come reagisce questo pubblico di fronte ai tuoi spettacoli?

R. Il pubblico che si mette davanti allo spettacolo per distruggerlo, per criticarlo, a me va benissimo. E' stimolante, manda avanti il lavoro. L'altro pubblico, quello che cerca solo l'identificazione, è mortale.

D. Però tu lavori con questo pubblico. Hai detto poco fa che da noi esiste solo questo tipo di pubblico. Non credi che il tuo modo di fare teatro, dando sempre meno importanza al testo e valorizzando sempre più la parte spettacolare finisca per essere un cedimento al desiderio di evasione di questo pubblico?

R. Non lo credo affatto. Il testo per me è la cosa più importante di tutto. Fra il testo e la trasmissione del testo però c'è uno iato. E' ingenuo pensare che il testo consista nelle parole contenute nel dramma. Lo spettacolo parte dal testo letterario ma poi diventa qualcos'altro, viene trascritto in un altro linguaggio.

D. Come mai tu scegli sempre o quasi sempre dei testi lontani, morti?

R. Perché un testo non-morto, contemporaneo, tende a essere scritto con le forme letterarie del passato. Bella o brutta che sia, sarà sempre una commedia di Ibsen riscritta o una commedia di Brecht riscritta. Questo non è un momento creativo per il teatro scritto. Non c'è autore che si ponga il problema dell'utilizzazione delle scoperte che sono state fatte da ultimo nel campo della scrittura scenica. Ci si lamenta che la parola sia una servetta. Ma non c'è un autore al mondo che abbia pensato di utilizzare le nuove forme di arte teatrale.

D. Eppure c'è stata e c'è oggi da noi un'avanguardia teatrale che ha cercato di fare quello che tu dici.

R. I risultati sono mediocri.

D. Carmelo Bene per esempio è stato un caposcuola in questo campo.

R. Ci siamo tutti divertiti agli spettacoli di Carmelo Bene. Ma se dovessi dire che ha trovato qualcosa di nuovo, mentirei. Non credo che ha portato avanti niente in teatro.

D. E l'avanguardia fuori d'Italia? Grotosky per esempio?

R. Grotosky mi interessa, anche se si rivolge a un pubblico vecchio. Grotosky è un mago. Sa magnetizzare il pubblico. Ma lavora con cose vecchie.

D. Quali spettacoli hai visto di Grotosky?

R. Ho visto « Il principe costante ». La sua è una rottura, certamente, non sul piano delle idee che sono del tutto simili a quelle di Orazio Costa, ma per il suo straordinario modo di fare teatro.

D. E il Living Theatre?

R. Il Living sì, ha creato qualcosa di nuovo. Una mentalità, un costume nuovo. Però le cose che ha fatto sono valide in America, da noi fanno ridere. Inoltre ha contribuito a creare molti equivoci.

D. Quali per esempio?

R. Beh, la convinzione, tanto per dirne una, che in tutto il mondo i problemi siano uguali. Una generalizzazione raccapricciante. Il Living in America è una cosa buona, per niente estetizzante. In Francia e in Italia diventa l'espressione di una colonizzazione culturale. Il lavoro comunitario è valido in tutto il mondo. Ma i temi, i problemi di New-York trasposti a Modena diventano ridicoli e non pertinenti alla realtà.

D. Quindi per te il Living avrebbe dovuto restare fermo in America e non muoversi mai?

R. Sì, assolutamente. Il linguaggio che loro hanno considerato universale è una mistificazione. Le imitazioni del Living fanno pena. Il modello Living ha dato frutti bastardi.

D. Pensi che il teatro abbia una funzione sociale?

R. Sì.

D. In che modo si esprime questa socialità?

R. In due modi: quello classico, decaduto, che era l'idea di vivere sul palcoscenico un avvenimento che riguardava tutti; quello moderno, attuale che è la presentazione pubblica di un oggetto teatrale.

D. Quindi il fatto sociale si riduce secondo te alla presentazione di un oggetto. Non è una mercificazione del teatro questo?

R. In Italia il teatro oggi non ha una funzione sociale.

D. E perché?

R. Perché veniamo da venti anni di malinteso, di idee sbagliate sulla socializzazione del teatro, di confusione fra problemi generali e problemi contingenti.

D. Cosa pensi della decentralizzazione teatrale?

R. E' chiaro che non esiste altra strada che quella per il futuro del teatro. Ma la decentralizzazione non può essere fatta che dallo Stato.

D. Cosa pensi del teatro usato come strumento politico?

R. Purtroppo è un teatro che conosco poco. A parlarne, senza averlo fatto, senza averlo vissuto, mi lascia perplesso. Non vedo in quale momento una cosa così può diventare teatro.

D. Credi che si possa ancora oggi raccontare una storia in scena, alla maniera del teatro inglese o americano?

R. No.

D. Eppure ci sono autori come Welles, Pinter, Bond, Osborne, Albee, Jenet che lo fanno e lo fanno bene.

R. Il teatro inglese mi interessa, soprattutto Bond. Jenet mi piace ma non tanto. C'è un accumulo di immagini in Jenet per cui dopo quarant'anni finisce per assomigliare a Cocteau.

D. E Pirandello?

R. E' divertente.

D. Lo daresti?

R. Avendo voglia di divertirmi sì.

D. Cosa è che ti diverte di Pirandello?

R. I suoi falsi problemi. Però si po-

trebbe fare un bellissimo spettacolo proprio sulla fintaggine di quei problemi.

D. Vorrei che tu mi parlassi un po' del tuo sistema di lavoro. La regia la prepari prima o la inventi lì per lì mentre provi?

R. La invento lì per lì. Quando comincio so benissimo qual è il senso generale che voglio dare alle cose. Ma lo stile nasce durante le prove, con gli attori, anche a dispetto degli attori.

D. La distribuzione delle parti la fai prima per conto tuo o assieme con gli attori? Ti capita di cambiare distribuzione durante le prove?

R. Non ho delle regole fisse. Qualche volta dò le parti prima, qualche volta le distribuisco nel corso delle prove.

D. Pretendi che il testo sia imparato a memoria subito o aspetti che gli attori imparino le parti man mano che le provano?

R. Dipende. Se c'è poco tempo chiedo la memoria subito. Se no, lascio che imparino provando.

D. Fai molte prove al tavolino?

R. Certe volte sì. Certe volte no. Con la Caterina di Kleist siamo rimasti al tavolino solo due giorni. Con l'Orestide un mese. Ma il tavolino serve più al regista che agli attori. Guai se le prove sedute diventano una anticipazione sonora dell'azione che seguirà. Una volta fatte le prove al tavolino bisognerebbe cambiare tutto, buttando all'aria ogni cosa.

D. Ti metti spesso al posto dell'attore per fargli vedere come deve recitare una scena?

R. Sì spesso. Io prima facevo l'attore. Ma non mi interessa farmi imitare quanto mostrare la tecnica da adoperare.

D. Cosa intendi per tecnica?

R. Tecnica è non creare confusione. Che si faccia quello che si deve fare, senza sbandamenti, senza spontaneismo. La tecnica è chiarificare a se stessi quello che si vuole fare.

D. Parli molto con gli attori durante le prove? Accetti la discussione, spieghi quello che vuoi fare o no?

R. Da principio fino all'esasperazione. Poi non più.

D. Tieni conto dei suggerimenti degli attori?

R. Dipende. In genere sì. Se però tirano fuori dei ragionamenti ideologici per nascondere degli interessi di altro genere, mi impongo.

D. Fai degli esperimenti di recitazione durante le prove?

R. Per me è una pratica cambiare tutto ogni cinque minuti. Le prove sono un esperimento continuo.

D. Se ti accorgi che un attore nuovo non funziona per niente cosa fai?

R. Per contratto nazionale bisogna che me lo tenga.

D. Ti è mai capitato? Come hai rimediato?

R. Certo. Me lo sono tenuto. E ho cercato di tirarne fuori il meglio.

D. Il regista inglese Marowitz dice che oggi si chiede troppo all'attore. Gli si chiede di essere un tecnico, un filosofo, un teorico, un politico, un artista, un autore, ecc. Il risultato è che l'attore diventa nevrotico e presuntuoso. E' vero?

R. Sono gli attori che vogliono essere tutto questo, nessuno glielo chiede. Meno che mai lo spettatore. Per lo spettatore quello che conta è la comunicazione. L'attore filosofo o il filosofo attore sono forme di autoritarismo nei riguardi dello spettatore. E' come dire: "io ne so più di te". L'attore maestro è insopportabile. Per questo sono dubbioso sugli esperimenti di teatro politico. Un gruppo di attori che pretende di insegnare delle cose di cui non ha esperienza personale, è assurdo. Per me il pubblico ne sa sempre di più.

D. Qual è il ruolo dell'attore oggi secondo te?

R. Il destino dell'attore è di scomparire. Come anche il regista deve scomparire.

D. Così tu torni all'idea dell'abolizione della divisione del lavoro.

R. Io sono stato uno dei primi a portare in scena dei non-attori. Naturalmente in maniera imprecisa, dentro schemi chiusi e sbagliati. Ma la strada è quella. L'attore tende a diventare

tutt'uno col pubblico, rifiutando la tecnica, la professionalità.

D. Ma se l'attore arriva ad identificarsi col pubblico, sparisce.

R. Infatti deve sparire.

D. Ma con lui sparisce anche la finzione, il teatro.

R. E' il pubblico che lo vuole.

D. Cioè?

R. Esistono due tipi di teatro, quello interpretativo e quello creativo. Quello interpretativo trova la sua localizzazione intorno alla figura dell'interprete. Quello creativo fa a meno dell'interprete. Per arrivare dal teatro interpretativo a quello creativo bisogna eliminare la figura dell'attore, dell'interprete, ormai inutile.

D. Cosa intendi per teatro creativo?

R. Un teatro fatto dal pubblico per il pubblico.

D. E cioè?

R. Probabilmente si tratta di un'utopia, ma senza utopia non si ha azione.

D. Che funzione hanno i critici di teatro oggi secondo te?

R. La funzione dell'« ite missa est ».

D. Annunciano cioè la fine di una cerimonia o di che?

R. Annunciano la morte di uno spettacolo.

D. Funzione di becchini insomma.

R. Sì.

D. Ma quale sarebbe o dovrebbe essere la loro funzione ideale?

R. I critici di Broadway hanno una funzione. Sono una guida, un Bedeker e va benissimo. Diventa assurdo il critico quando pretende di analizzare, giudicare e discutere, tutto insieme, senza informare.

D. Leggi molti testi teorici sul teatro?

R. No.

D. Leggi molti testi teatrali?

R. Leggo il teatro inglese e americano.

D. Che importanza ha la scenografia nell'insieme della tua regia?

Dacia Maraini

(continua a pag. 51)

Storia

estrazione dei minerali, l'impianto di mulini che andavano a forza d'acqua ecc. Ma in questi incoraggiamenti ai nuovi dispositivi e alle iniziative che ne sorgevano, i borghesi, arricchiti e insuperbiti dalla ricchezza fatta coi traffici d'oltremare, subito li superarono. Al momento della rivoluzione di Cromwell non era maturata quella alleanza di reciproci interessi fra un'aristocrazia altamente privilegiata e una corona autoritaria che si verificò in Francia circa centocinquanta anni dopo. Se alcuni lords si schierarono dalla parte del re, moltissimi invece si unirono alle forze parlamentari o restarono neutrali, tanto che, dopo la disfatta monarchica Sir Edward Walker scrisse: «Forse se la nobiltà fosse stata unanime nel difendere i diritti del re, i propri interessi, e il proprio onore i Comuni non avrebbero avuto la possibilità di scatenare la ribellione». Ma che esistesse una coscienza delle ragioni ideologiche di quel lungo contrastare e guerreggiare non sembra sicuro; durante le operazioni di guerra i soldati delle opposte schiere si mostravano tutti ugualmente avidi di saccheggiare le case dei signori, tanto che durante l'assedio di Oxford, cittadella del partito monarchico, le sentinelle affamate gridavano agli assediati: «O Testa Rotonda, buttami su un pezzo di montone, che io ti butto giù un lord».

Perù

lismo nordamericano nell'America del Sud, ma il suo carattere popolare si afferma via via che deve affrontare all'interno del paese la reazione borghese e pro-imperialista.

E' ancora presto per sapere fin dove si evolverà il regime peruviano. Avendo realizzato la maggior parte dei traguardi borghesi della rivoluzione, esso sarà ineluttabilmente diretto a definirsi nella pratica

verso i suoi traguardi socialisti. Sarà dunque costretto a dare un contenuto positivo alla «via non capitalista». In attesa, bisogna seguire da vicino gli avvenimenti e sfuggire le previsioni troppo categoriche, come quella che Hugo Blanco ha fatto a M. Marcel Niedergang (*Le Monde* 29 gennaio 1970): «Io non dico forse, io dico no. Io so categoricamente che non beneficerò di un'eventuale amnistia. Sicuramente questa campagna per l'amnistia non è che una manovra destinata a frenare il movimento di contestazione popolare».

Alla fine dello stesso anno tutti i prigionieri politici sono stati liberati, e uno dei beneficiari di questa misura era Hugo Blanco stesso, che, naturalmente, non l'ha rifiutata...

Intervista a Luca Ronconi

R. Molta. La creazione della scena avviene praticamente in due o tre momenti diversi. C'è un'idea di base che nasce con la scelta del testo. Poi ci sono le modifiche che avvengono con l'introduzione dell'attore nella scena. Fra il rapporto di questi vari elementi nasce la struttura finale della scena; quella definitiva.

D. Mi dici qualcosa dello spettacolo che stai preparando per la Svizzera?

R. L'idea è di fare uno spettacolo in mezzo all'acqua. Ci saranno dei zatteroni mobili di dodici metri per otto. Questi zatteroni-platea potranno contenere trecento spettatori, e saranno tre o quattro in tutto. Poi ci saranno quattro palcoscenici galleggianti di sei metri per otto. Sui palchi saranno montate le scene, leggere, di polisterolo che rappresenteranno i luoghi deputati: il castello, il monastero, il pozzo ecc. Gli attori saranno una ventina.

D. Di chi sono le scene?

R. Di Arnaldo Pomodoro.

D. Il testo di Kleist, «Katchen di Heilbronn», sarà modificato?

R. No. Sarà uno spettacolo molto tradizionale.

Una biografia di Wilde

co» e teatrale di gusto liberty e floreale. Ricordate la «tentazione» cattolica di Dorian Gray? «Il sacrificio quotidiano più terribile di tutti i sacrifici dell'Antichità lo commuoveva tanto per quel suo magnifico disprezzo dell'evidenza quanto per il dramma della tragedia umana che simboleggia. Quei turiboli fumanti che ragazzi pensosi nei loro merletti e nelle loro sete scarlatte facevano ondeggiare nell'aria come pesanti fiori d'oro, avevano per lui un fascino insinuante».

Il merito della biografia di Wilde estesa da Philippe Julian — specialista del Liberty e dei suoi esponenti o divulgatori più raffinati come Robert de Montesquieu — è di ordinare una congerie ragguardevole di dati, notizie, dettagli, referti, informazioni, confidenze, ricordi e *bons mots* nelle tessere scintillanti e convergenti d'un grandioso puzzle che riesce ad un clamoroso «portrait of artist» campito sull'affollato, vivido e luminoso affresco della sua epoca.

autSETTIMANALE
ANNO I° N. 20Direttore responsabile
Luigi Ghersi

Registrazione numero 14377 presso la cancelleria del tribunale di Roma del 21 febbraio 1972. Direzione - Redazione - Amministrazione - Pubblicità: via Iside, 12 - 00184 Roma - tel. 75.03.69/77.83.83. Sped. in abbonam. postale - Gruppo II - 70%. Abbonamento in cc/p N. 1/3181. Annuale per l'Italia: L. 6000; per l'estero L. 12000; semestrale per l'Italia L. 3500. Una copia L. 250 - arretrata L. 350. Stampa: Ormagrafica sri - via Faunia 8, Roma - tel. 43.84.118 - 43.83.506. Distributore per l'Italia: SO.DI.P. - Angelo Patuzzi sri - via Zuretti 25, Milano - tel. 68.84.251-23-4-5 - Roma, via A. Serpieri, 11 - tel. 874.937.