



Il sipario strappato

Franco Quadri se n'è andato a 75 anni. Non è stato solo un critico, ma un «detective» del teatro che avvicinò con la scrittura, l'editoria «movimentista», i festival, il premio Ubu. Coltivò democraticamente la nuova scena dal Living a Grotowski fino a Bene e Ronconi

Gianfranco Capitta

Con Franco Quadri, deceduto sabato notte a Milano alla vigilia dei 75 anni, scompare la persona più esperta e autorevole del teatro italiano, l'unico cui fare riferimento, nel bene e nel male, per valutare uno spettacolo, il solo in grado di scoprirne ascendenze e prospettive. Insomma non solo un patrimonio derivante dall'aver visto e indagato migliaia di rappresentazioni, ma anche la memoria vivente di come e perché quella «cosa» teatrale avesse avuto vita e quale respiro. Una persona straordinaria rispetto al palcoscenico, un punto di vista scrupoloso e intransigente, che una volta convinto da un'interpretazione o da una lettura, si sarebbe impegnato a sostenerla a qualsiasi costo, magari a prezzo dell'invadenza.

Sarebbe molto riduttivo definire Quadri un «critico teatrale»: non solo perché aveva sempre mal digerito quella definizione sulle pagine di un giornale, ma perché rispetto al teatro che aveva privilegiato come fulcro della sua vita (dirizzando dalla tradizione notarile familiare), era stato capace di spendersi in mille modi, da giornalista a editore a direttore di festival a promotore di premi e di un annuario del teatro italiano, il Patalogo, che resta l'unico archivio attendibile dello spettacolo di questi trent'anni. Imprese spesso ciclopiche, che lui ha affrontato con nonchalance appena bilanciata da un qualche nervosismo che faceva parte del personaggio (con delle punte di

malizia talvolta davvero acuminata, ma forse necessarie a sopravvivere in un mondo di variazioni e travestimenti come quello teatrale).

Per molti è stato un maestro di scrittura e di acume nelle scelte, quando dopo aver reso indispensabile ad attori e spettatori la rivista *Sipario* negli anni 60 (diretta da Valentino Bompiani in persona), aveva aperto con *Ubu* una fanzine indimenticabile di movimentismo culturale sull'onda avanzata del '68. Ma con le sue recensioni su *Panorama* di Lamberto Secchi elaborò (e insegnò appunto a molti) come in poche decine di righe si potesse raccontare uno spettacolo, proporne un significato, capire come era nato e cosa potesse significare per gli spettatori. Non gli bastavano però quelle schede incisive, e proprio a cavallo tra gli anni settanta e ottanta scelse e chiese al *manifesto* (che da poco vantava delle pagine spettacoli) di poter offrire ai lettori ampi reportage sul grande teatro che si rinnovava nel mondo: la scena tedesca da Berlino e quella francese, i megafestival di Avignone e Nancy, il Living Theatre, Barba e Grotowski, e la scoperta delle stelle nascenti dei grandi maestri. Bob Wilson e Pina Bausch prima di tutti. Fino a fare della sua rubrica su *Repubblica*, dal 1987 fino a pochi mesi fa quando la malattia lo ha bloccato, l'ombelico del teatro italiano.

Era inesauribile, solitamente discreto quando l'ira non lo accendeva, ma Franco

Quadri, quando individuava un teatrante promettente, lo sosteneva con tutte le sue forze. Con attività parallele e anche eterodosse rispetto a quella giornalistica. Era stato tra i promotori e i teorici del Convegno d'Ivrea sul nuovo teatro nel '67, ma continuò a coltivare e sostenere quelli che sarebbero divenuti i padri forti e nobili della nostra scena, da Luca Ronconi a Carmelo Bene. Aveva una visione paritaria e «democratica» del buon teatro, che nascesse negli stabili ricchi o dalla sperimentazione povera di ragazzi intraprendenti. E ad ogni lavoro che valesse, dedicava la stessa attenzione, impegno e spazio. Anche sfidando la possibilità di qualche sbaglio, del resto umano e imponderabile all'inizio. Per questa scelta di intervento a tutto campo, fu in prima fila nel Laboratorio ronconiano di Prato, diresse due edizioni memorabili e «scandalose» allora della Biennale teatro, rilanciò la tradizione drammaturgica del Premio Riccione, aprendo anche al rapporto nascente del teatro col video. Nelle sue edizioni delle Orestadi di Gibellina lanciò il genio di Thierry Salmon, confermando la propria divertita funzione di talent scout ai massimi livelli.

Del resto è sempre stato abituato a frequentare metodicamente le ribalte internazionali, conoscendo in anteprima nuovi testi e nuovi scrittori, che cominciò a tradurre e pubblicare con la sua Ubulibri, davvero eroica quando metteva sul mercato Thomas Bernhard e Bernard-Marie Koltès, ma

che fino alla fine ha continuato a allineare nuove scoperte, fino a Rafael Spregelburd. E da tanti anni i premi Ubu, da lui inventati come referendum della critica, che tra il serio e il faceto hanno imposto all'attenzione nuove generazioni di artisti.

Quadri è stato insomma una figura complessa e poliedrica, entusiasta e intraprendente del teatro italiano. Ovviamente insostituibile oggi, quando quello stesso teatro è sempre meno considerato dai governi e dai mass media. Forse finisce con lui

un'epoca, e la sua memoria storica. E per chi ama il linguaggio della scena, il lutto potrebbe essere irreparabile. L'ultimo saluto al Piccolo Strehler oggi dalle 11 alle 13.30.



ALCUNE SCENE
DALL'«DRETEA»
«MESSA IN
SCENA DA
PETER STEIN
AGLI INIZI
DEGLI ANNI 80
E POI NEL
1994 A
MOSCA. QUI
SOTTO,
FRANCO
QUADRI CON
PINA BAUSCH



MEMORIE E UTOPIE

L'itinerario
di un viaggiatore
instancabile

Gianni Manzella

A uno che lamentava la pochezza delle cose viste in scena in quel momento, un grande attore caro a Ingmar Bergman rispose più o meno così: «Eppure sento che da qualche parte sta succedendo qualcosa». Arte del «qui e ora» per eccellenza, il teatro si nutre anche del sentimento di una lontananza. La sensibilità per qualcosa che sta succedendo altrove. E che si manifesta con la forza d'attrazione del desiderio, come un bagliore di vita.

Sono debitore a Franco Quadri, prima di ogni altra cosa, dell'averci fatto innamorare di questo altrove, dell'aver suscitato questo desiderio per i mondi lontani della scena. Oltre che, naturalmente, di un metodo o di un stile di lotta (per stare a un altro caro maestro), insomma di una concezione militante della cronaca teatrale che non aveva paura di calarsi nei processi creativi, di sporcarsi le mani come si diceva. E ci appariva del tutto antitetica alle futili pagelline dei «censori», con cui proprio non si vole-

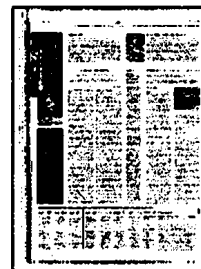
va aver niente a che fare, all'epoca in cui si facevano le prime prove di scrittura sulle pagine di questo giornale. Alla ricerca di un teatro diverso, che voleva rimettere in questione *politicamente* i fondamenti della pratica artistica.

Ecco così stagliarsi ancora nella memoria, fra quei lontani *altrove*, il favoloso *Winterreise* ambientato da Grüber nel gelo invernale dell'Olympia Stadion, dove il regista aveva ricostruito la facciata vuota dell'Anhalter Bahnhof, la vecchia stazione berlinese ridotta a rudere dalla guerra. Sembra ancora di sentirlo quel gelo in cui il protagonista correva verso lo sfinimento lungo la pista a ostacoli dello stadio mentre volteggiavano le parole di Hölderlin. Senonché quello spettacolo pochi lo videro davvero, ma lo si era potuto *sognare* attraverso una cronaca capace di farci percepire che là «stava succedendo qualcosa».

Erano i contaminatissimi mondi teatrali che si aprivano sulle pagine della rivista Ubu, nata a inizi '70 all'insegna del personaggio di Jarry che sa-

rebbe poi passato alla fine del decennio a marchio della casa editrice e del suo *Patalogo*, l'annuario dello spettacolo vissuto tenacemente, avventurosamente fino all'anno scorso. E qualche nostalgia è inevitabile a ripensare alla casa milanese di via Caradosso in cui si passava spesso in quegli anni giovanili, in un indistinguibile intreccio di lavoro e quotidianità.

Se Beppe Bartolucci, l'altra figura di riferimento di quegli anni, era per noi la passione per il nuovo, la curiosità intellettuale che spingeva a guardare ai movimenti creativi piuttosto che ai loro esiti, a ciò che nasceva piuttosto che al già affermato, Franco Quadri è stato soprattutto il viaggio. Viaggiatore instancabile è stato infatti. Da Parigi a Berlino, da Avignone a Vienna, e su e giù per l'Italia a sostenere una «politica del regista» che col tempo si sarebbe arricchita di un crescente interesse per la nuova drammaturgia. E fra «memorie e utopie», come si intitolava il convegno in cui ci aveva coinvolto a Ivrea, ora ci pare che siano stati anni felici.



IL KOLOSSAL DELL'ORESTEA

La crisi di Peter Stein
nell'eden della Schaubühne

Franco Quadri*

Peter Stein è un regista in crisi già alla metà degli anni 70, quando con la partenza di Bruno Ganz dall'ensemble e il temporaneo abbandono di Edith Clever (La Marquise d'O), il gruppo con cui aveva lavorato da sempre comincia a sfaldarsi e le défaillances, oltre a intaccare un sogno di progetto comune, costringono alla sostituzione con scritturati, appartenenti perdipiù a una generazione nuova per lui difficile da capire. Intendiamoci, la crisi non impedisce a Stein di raggiungere in questo periodo grandi risultati sul piano artistico: in questi anni non si registra cedimento neanche prima di un capolavoro assoluto quale *L'Orestea*.

Ma resta un sospetto di impasse, magari soltanto psicologico: e intanto l'evasione cinematografica non riesce a realizzarsi, mentre l'intensificarsi di riprese filmiche degli spettacoli implica da una parte la fuga effettiva verso un altro mezzo e dall'altra, una necessità di fissare in immagini che rimangono, la vita effimera della costruzione scenica; e del resto, sempre prima dell'*Orestea*, il tema degli spettacoli si identifica con un continuo interrogarsi sulla dinamica di gruppo, sul rapporto di una comunità con l'arte, sulla produttività di questa relazione, in una tormentata ricerca di verifica soggettiva che dai *Villeggianti* di Gorkij tocca il trattamento di *Come vi piace* fino alla *Trilogia* del rivedersi di Botho Strauss.

L'Orestea vuol dire prima di tutto uno sbocco o un ritorno all'università del grande teatro, anzi un clamoroso compendio di tutto il teatro, che per l'artefice significa una immersione totale e alienante di due anni. Dopo, qua-

si per paura di misurarsi con un'analisi di quel risultato, subentra per lui un *tour de force* micidiale (...). Due giorni dopo la prima di questo spettacolo, ecco di nuovo Stein in sala prove a sostituire un regista contestato dagli attori in un atto unico che fa parte di un double Marivaux, nientemeno che la *Dispute* già consacrata da Chéreau. E c'è anche *L'Orestea* da ridimensionare per una udienza da anfiteatro in vista di una prossima tournée a Stoccarda, mentre urge il progetto di ripresa televisiva dello spettacolo e Botho Strauss si prepara a collaborare a un adattamento dello shakesperiano *Trotto e Cressida*, e nel cassetto c'è già la difficile autorizzazione di Genet alla messinscena di *Les Nègres* («Ma questo non prima dell'83, mi richiederà un lungo studio e a tutta la compagnia un sopralluogo in Nord Africa»).

Né è da trascurare il trasloco della Schaubühne che, nel primo autunno, lascerà la vecchia storica e scomoda sede dove è nata, sulla riva del canale, tra i ruderi dell'Anhalter Bahnhof e Kreuzberg, non lontano dal muro, per insediarsi al centro, nella Kurfurstendamm anche se un po' a sud, in un colossale duplice edificio creato da Mendelsohn nel '26. Era un cinema prima, completamente ristrutturato all'interno dopo la guerra; e ora è stato necessario rifarla da zero, dopo averla abbattuta, inserendo nel primo blocco lungo e geometrico gli uffici, le sale prove, gli archivi, i laboratori per ogni genere di attrezzatura; e poi, al di là di una strada interna, nel ritrovare splendore art déco dell'enorme costruzione bianca e rossa a forma di nave, identica all'originale, un autentico paradiso scenico:

tre grandi teatri separati l'uno dall'altro da saracinesche antirumore, ma riunibili in un'unica lunghissima basilica di 75 metri, con la possibilità di trasformare tutto il soffitto in un cielo luminoso computerizzato e di usare il pavimento a tutti i livelli, senza luoghi preventivamente deputati per il pubblico o per gli attori, in uno spazio da inventare concretamente spettacolo per spettacolo.

Ma proprio questa monumentalità, la garanzia di perfezione tecnologica, la responsabilità disperante per il creatore di potersi permettere assolutamente tutto, sono probabilmente all'origine del lungo tunnel di Stein. Non è solo la fine della fase romantica nel teatro nato dal lavoro d'insieme, delle peregrinazioni dagli hangar da fiera agli studios di questa improbabile città, la conclusione del contatto di gomito col ghetto degli immigrati che aveva consentito di metter in repertorio in due anni un programma di quattro pièce turche, ma l'idea della natura privata e collettivistica della Schaubühne che risulta scossa (...). È da allora che un intellettuale uscito dalla battaglia militante come Stein, per anni visto con diffidenza dai benpensanti per il suo marxismo, si sente braccato, criticato, accusato come un privilegiato che sfrutta il capitale, colpevolizzato per ogni possibile errore, predestinato a essere considerato domani dalla Spd un uomo della Cdu, dopo che gli è stato rinfacciato dalla Cdu ma anche dai gauchistes di essere un uomo della Spd.

*Stralcio dall'articolo pubblicato su «il manifesto» del 14/06/1981

