

IL NUMERO UNO

Vent'anni di spettacoli monstre, scenografie monumentali, marchingegni, invenzioni. E ogni volta, un'occasione di polemica. Dall'Ariosto del Fabbricone all'ultimo Kraus del Lingotto, processo dietro le quinte a un eterno «enfant terrible».

RONCONI L'APOCALISSE A TEATRO

DI UGO VOLLI

Nessun dubbio che sia l'evento teatrale dell'anno: non solo perché ne parlano tutti i giornali, anche quelli che dedicano di solito poca attenzione alla cultura, ma per le dimensioni, il costo, l'impegno culturale. Luca Ronconi ha messo in cantiere uno spettacolo *monstre*, di impegno eccezionale anche per le sue abitudini di regista che ama lavorare in grande: è il più impossibile dei drammi del teatro contemporaneo *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus. Un testo di due volumi per 754 pagine, in corpo piccolo, nella traduzione Adelphi; un paio di centinaia di personaggi interpreta-

Luca Ronconi, 57 anni, al Lingotto di Torino, dove sta allestendo «Gli ultimi giorni dell'umanità» di Karl Kraus.

Giorgio Lotti

«Gli ultimi giorni dell'umanità» costerà cinque miliardi, ma sono sicuro che con questo spettacolo non si arricchirà proprio nessuno»

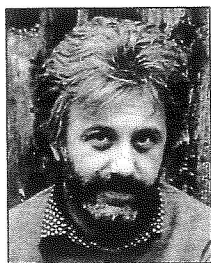
ti da sessanta attori; diversi giorni di rappresentazione se la pièce fosse eseguita di fila, ma nel suo allestimento che va in scena dal 29 novembre il regista ne ridurrà drasticamente la durata a sole tre ore, facendo recitare molte scene contemporaneamente, negli angoli dell'immenso salone delle presse nell'ex fabbrica del Lingotto, messa a disposizione dalla Fiat insieme a un generoso assegno di sponsorizzazione.

Qualcuno confronta già questo spettacolo per fantasia e dimensione scenica col grande *Orlando Furioso* che Ronconi portò per le piazze di mezza Europa già vent'anni fa. Allora fu una rivelazione: il testo di Ariosto sceneggiato da un intellettuale impegnato come Edoardo Sanguineti, le grandi e bellissime macchine di legno disegnate da Ceroli che si muovono in mezzo alla folla, rischiando sempre di travolgere qualcuno, le scene che si svolgevano senza distinzioni fra spazio dello spettacolo e spazio del pubblico, quasi per realizzare lo slogan sessantottino della fantasia al potere e insieme il clima gioioso delle manifestazioni studentesche...

Questo nuovo spettacolo, che si svolge anch'esso su un grande spazio e con molte azioni simultanee, avrà lo stesso successo?

Il regista non ama insistere sul paragone, sostiene che la sua messa in scena così particolare del testo di Kraus nasce da una necessità autonoma: «È la strabocchevole ricchezza di proposte del testo, la sua ricchezza di suggerimenti, a non consentire una sua lettura frontale: la simultaneità degli avvenimenti è una delle sue strutture intrinseche, uno degli elementi più vitali della sua forza espressiva e oggi, a distanza di anni, della sua ancora intatta potenza polemica. Lo spettacolo è impostato su diversi fronti di azione e lo spettatore non sarà vincolato a un'unica prospettiva, ma gli sarà anzi richiesto di mutarla a seconda di quel che trarrà da quel che vede».

Contino di più gli echi delle vecchie esperienze di Ronconi o la specificità del testo, una cosa è certa: questo è un allestimento da Guinness dei primati. Cinque miliardi è il costo annunciato, di cui un miliardo e trecento milioni di soli stipendi per gli attori. («Ma sono sicuro che con questo spettacolo non si arricchirà nessuno», ha dichiarato Ronconi. E lui infatti, oltre al suo stipendio di 136 milioni lordi all'anno come direttore del Teatro Stabile di Torino, riceverà per questo spettacolo i cinquanta milioni - sempre lordi - pattuiti per la sua prima regia torinese di ogni stagione, mentre quelle successive ne valgono venticinque). Diversi gli sponsor privati; i più importanti, oltre alla Fiat, sono il Banco San Paolo e il Gft, la più grande azienda della moda italiana. Un ettaro è la misura dello spazio scenico. Due locomotive vere, parecchi vagoni, un chilometro di binari sono gli oggetti di scena più ingombranti. Accanto a essi vi sono preziose automobili, ambulanze e camion dell'epoca della Prima guerra mondiale, una decina di macchine da stampa vere e funzionanti, sacchetti di sabbia, biciclette, armi varie. Insomma, una specie di set cinematografico, impiantato da tre mesi, per uno spettacolo intrasportabile e unico, e per il quale, al Teatro Stabile di Torino, continuano ad arrivare prenotazioni da tutt'Europa. Sulle dimensioni e sul costo dello spettacolo si può già prevedere la polemica, quelle contestazioni cui il regista sembra abbonato da sempre, insieme alle difficoltà di far funzionare i suoi macchinosisimi spettacoli.



Per citare solo i casi più clamorosi di problemi di allestimento, *Die Katchen von Heilbronn* di Kleist preparata nel 1972 per lo Schauspielhaus di Zurigo, su un sistema di zattere per gli attori e il pubblico, non andò mai in scena, perché il giorno del debutto la rappresentazione fu proibita dalla polizia per ragioni di sicurezza: il successo dell'*Orlando* non si poteva ripetere sull'acqua. Nel 1975 *Utopia* di Aristofane, che si svolgeva di nuovo in piazza, saltò molti spettacoli per la difficoltà di controllare le macchine che si muovevano fra il pubblico. Per il debutto de *L'anatra selvatica* di Ibsen a Prato, nel 1977, si dovettero attendere due giorni interi, fra la costernazione dei critici, per via di un guasto al computer che doveva regolare il complesso movimento delle scene.

Altre volte i problemi furono finanziari o piuttosto politico-economici. A parte il caso del Laboratorio di Prato (1977-79) in cui il regista aveva raccolto un gruppo di attori e di altri artisti, come la sua scenografa Gae Aulenti, per sperimentare intorno al processo del lavoro teatrale più che sui risultati, e che fu accusato, soprattutto da parte socialista, di essere elitario e improduttivo, uno «scandalo» recente è stato quello dei *Dialoghi delle carmelitane* di Bernanos che, nel 1988, fece saltare il vertice dell'Emilia Romagna Teatro che l'aveva prodotto per le polemiche intorno al suo costo; qualcosa del genere era successo anche con *Ignorabimus* di Arno Scholz, promosso nel 1986 dal Teatro Regionale Toscano. Le otto ore di spettacolo, recitato solo da donne anche nelle parti maschili su una scena costruita in materiali edilizi veri e non in tela e legno come si usa a teatro, fu un trionfo critico, ma fu attaccato molto duramente da alcuni politici e giornalisti.

In realtà nessuno ha messo mai in dubbio la correttezza personale di Ronconi; lo si accusa di megalomania, non di speculazione. Al che lui replica che il sistema teatrale non consente di sfruttare gli spettacoli come si potrebbe, e che nei suoi spettacoli c'è sempre una razionalità anche economica che richiede però il coraggio di andare contro le convenzioni del mercato.

Senza dubbio questo è vero: Ronconi non è un pazzo o uno spendaccione per principio; molte volte nei teatri lirici, o negli allestimenti «poveri» come *La serva amorosa* di Goldoni che ha curato nel 1988 per l'associazione dei teatri umbri, ha mostrato di saper amministrare le sue risorse. E nel suo anno alla direzione del Teatro di Torino ha incominciato a far vedere i vantaggi che si possono ricavare da scelte rare nel nostro mercato come una compagnia fissa e un repertorio. Ma certamente una passione predominante di Ronconi va verso l'esplorazione dei limiti del teatro: limiti di spazio, come in *Orlando* e negli *Ultimi giorni*, limiti di tempo come in *Ignorabimus* e in *Oresteia*, limiti alla resistenza fisica degli spettatori come in quella specie di sauna che era *Spettri* al festival di Spoleto del 1982, limiti scenotecnici come nel *Pappagallo verde* di Schnitzler a Genova nel 1980, quando praticamente ogni battuta aveva un'illuminazione diversa, e come nei complicatissimi movimenti scenici delle *Carmelitane*. I lavori al limite costano, come si vede anche nel caso degli *Ultimi giorni*; e naturalmente sono abbastanza difficili da gestire, rischiano sempre di bloccarsi per una sciocchezza.

Affaccendato e felice in mezzo a questo suo enorme

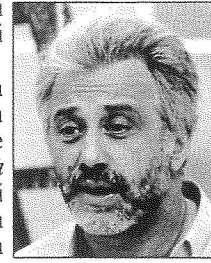
parco dei balocchi, sempre seguito da due enormi cani molossi, elegante nei suoi maglioni accuratamente casual, col viso molto fresco nonostante la barba e i capelli bianchissimi che gli danno un'aria vagamente angelica, Ronconi non si preoccupa affatto dei possibili problemi politici e delle polemiche, non sembra neppure risentire dello stress del momento. Conserva quella sua aria da serafino buono e saggio che lo fa amare dai suoi attori, non alza mai la voce, non si concede mai gli isterismi di regola o gli atteggiamenti dittatoriali del regista tipo.

Eppure anche il suo lavoro in questi giorni è da Guinness dei primati: perché a causa di un ritardo nella disponibilità del Lingotto, si trova a dover montare contemporaneamente *Gli ultimi giorni dell'umanità* a Torino e un'opera a Bologna, passando quattro giorni alla settimana nella capitale dell'auto e tre in quella dei tortellini; e neppure un melodramma qualunque da routine, ma quella che forse è l'opera più difficile di tutte, il *Don Giovanni* di Mozart, con cui si apre la stagione del Teatro Comunale il 27 novembre, sotto la direzione di Riccardo Chailly. Aggiungeteci per soprammercato che quando il Salone del camion ha invaso uno spazio attiguo a quello del suo spettacolo al Lingotto, impedendogli di lavorarci di giorno, Ronconi ha messo in prova il suo prossimo lavoro allo Stabile di Torino, *La folle di Chaillot*; e avrete un quadro di un uomo decisamente drogato di lavoro, o workalcoholic, come dicono gli americani: ma per nulla precipitoso o arrivista o sciatto o ammalato della nevrosi da manager che fa bruciare il tempo a tanti di noi.

Tutto al contrario, Ronconi è totalmente innamorato di quel che fa, concentratissimo in ogni particolare, per nulla impaziente (salvo quando gli fanno perdere tempo inutilmente). Il suo mondo è il teatro, e salvo qualche puntata nella sua bella casa di Gubbio non gli si conoscono svaghi o evasioni. Di regola congegnata il suo calendario in maniera tale da incominciare una nuova regia il giorno stesso della conclusione delle prove di uno vecchio, e magari qualche giorno prima, in modo da sfruttare a pieno i tempi morti. Se per caso non ha uno spettacolo da mettere in scena o qualche ripresa da sorvegliare, lo si vede con facilità insegnare all'Accademia d'Arte Drammatica, o alla Civica Scuola di Milano, o a un corso di perfezionamento che ha fatto partire a Perugia, per lavorare d'estate vicino a casa. Il che prova che il suo attivismo non viene da avidità di denaro o di successo, ma proprio da amore per il suo mestiere, da quel piacere che è caratteristico dei registi e in lui è intensissimo, di veder piano piano concretizzare i propri sogni, di trasformare le proprie letture e intuizioni in immagini.

Questo è un momento importante per Luca Ronconi, un momento forse paragonabile a quello in cui nel 1969 il regista si impose all'attenzione di tutta Europa col suo *Orlando Furioso*. Non si tratta solo della grande sfida de *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Da tempo ormai, per quantità e qualità degli allestimenti Ronconi ha tacitamente detronizzato Strehler dal posto di guida e di punto di riferimento concreto del teatro italiano. A cinquantasette anni, dopo un lunghissimo girovagare fra teatri stabili e compagnie private, dopo molte decine di grandi allestimenti, dopo polemiche e lodi, attacchi e esaltazioni di un'intensità ormai rarissima in un ambiente grigio come la nostra scena, il vecchio enfant terrible è

«Il sistema teatrale italiano non consente di sfruttare gli spettacoli come si potrebbe. Ci vuole il coraggio di andare contro le convenzioni»



B. Bertoni/Olympia

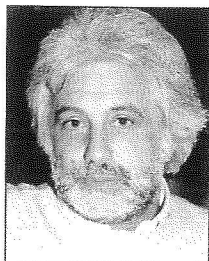
finalmente alla testa di un'istituzione produttiva solida e efficiente come il Teatro Stabile di Torino, dove può lavorare con un suo gruppo permanente di attori, è in grado di condurre la sua politica culturale senza arrestarsi al singolo episodio spettacolare magari geniale o scandaloso, come gli è successo quasi sempre. Può tentare, insomma, quella sperimentazione di una pratica teatrale diversa che aveva tante volte teorizzato e provato solo per un paio d'anni dal 1977 in poi al Laboratorio Teatrale di Prato e poi era stata bruscamente interrotta dalle polemiche fra Pci e Psi.

A parlargli di queste prospettive la soddisfazione è evidente, ma molto cauta. Ronconi conserva la sua aria da zio buono o piuttosto - se si considera il potere scenico che usa e le sue capacità creative - da serafino di famiglia. Quando lo si interroga sull'argomento sorride sotto la barba ben curata, dice che si, è molto soddisfatto del lavoro che sta svolgendo, che gli sembra che la città e anche gli amministratori capiscano il suo progetto, che è felice soprattutto di aver potuto costituire una specie di compagnia stabile, e che intende valorizzarla non solo artisticamente, ma anche sul piano delle scelte «politiche», per esempio accordandole un diritto di consultazione sui registi ospiti che presto il suo teatro stabile incomincerà a far lavorare.

Intervistare Luca Ronconi è sempre un po' frustrante. Perché il regista minimizza, glissa, allude, dice poco con quel suo caratteristico modo di balbettare che sembra indicare insieme imbarazzo e sforzo di pensiero: un indizio di un modo di essere molto particolare, rispetto alle abitudini del nostro teatro, che Franco Quadri ha sintetizzato con un ritratto decisamente inconsueto: Ronconi è «un nemico delle mode che ha in orrore ogni etichetta, un intellettuale curioso di varcar sempre nuove frontiere, un empirico sollecitato a non ripetersi dal bisogno di migliorare ma anche di divertirsi». Understatement, pensiero analitico, concezione intellettuale più che narrativa del teatro: niente in comune insomma con le grandi sparate di Strehler, così eloquenti di retorica umanistica, di polvere del palcoscenico, di grandi incontri coi maestri e di ostentata ideologia.

Ronconi non ama parlare di sé, delle grandi scelte ideologiche del suo lavoro, delle sue ragioni teoriche, non perché non ne abbia, non perché si adegui al costume molto empirico della media del teatro italiano, per cui il pubblico ha sempre ragione, anzi. Piuttosto per diffidenza nei riguardi delle dichiarazioni di principio, per radicata convinzione che a teatro le teorie si devono soprattutto far vedere sulla scena. In questo, anche se non certo nei suoi modi di far teatro, ha un'aria un po' anglosassone, come di chi è convinto che le parole contino poco rispetto alla realtà e che valga più il lavoro che la sua giustificazione teorica. Ma quel che soprattutto provoca la difficoltà di capirlo, nelle interviste come a teatro, è il suo approccio assai poco convenzionale rispetto alle funzioni del teatro e dei suoi testi. «Se vado a vedere *Amleto* o *Il giardino dei ciliegi*, il seguito delle vicende non mi interessa, perché non credo che il veicolo della comprensibilità in quello spettacolo sia la trama; quindi il non puntare su questo elemento diventa per me un fatto autonomo e istintivo». Ne deriva un metodo di lavoro che è stato definito «strutturalista», in cui le varie interpretazioni possibili, i

**«Se vado a vedere
"Amleto" o "Il giardino
dei ciliegi" la vicenda
non m'interessa,
perché non credo
che il veicolo della
loro comprensibilità
sia la trama»**



R. Bencini/Olympia

vari sensi nascosti nel testo convivono alla pari, e lo spettacolo non si prende la responsabilità di indicare allo spettatore una morale precisa, ma lo lascia sempre di fronte a un enigma.

Questo silenzio, che ha portato un «regista intellettuale» (come lui è stato spesso considerato non senza qualche diffidenza dall'ambiente teatrale) a non scrivere saggi, a non formulare teorie esplicite, ma a immergersi in un lavoro ininterrotto e molto più frenetico della media dei suoi colleghi, famosi o poco noti che siano, è solo una parte del mistero di Luca Ronconi, di quel suo modo riservato, ma personalissimo, isolato ma assai deciso di interpretare il suo mestiere; ma è un indizio importante per capirlo.

Qual è la sua biografia professionale? Nato nel 1933 a Susa in Tunisia, si diploma a vent'anni come attore all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma. Fra i suoi insegnanti troviamo Silvio D'Amico, Wanda Capodaglio, Orazio Costa, Sergio Tofano; fra i compagni dei suoi stessi anni di corso, Glauco Mauri, Edmonda Aldini, Luigi Vannucchi, Marisa Cenciarelli in arte Monica Vitti, Ileana Ghione, Gastone Moschin: insomma, la continuità con la tradizione del teatro d'arte, come è stato inteso in Italia soprattutto dagli attori. Per dieci anni anche lui è un buon attore giovane che frequenta le compagnie importanti ma innovative del teatro italiano. Lavora soprattutto sotto Luigi Squarzina, è in particolare il protagonista applaudito del suo *Tre quarti di luna*, un maestro dittatore dei tempi fascisti; ma recita anche con Orazio Costa, Giorgio De Lullo, Giorgio Puecher, perfino con Michelangelo Antonioni.

Alla fine del 1963 decide di provare a fare anche il regista, incominciando con una compagnia privata di cui è uno dei titolari: la Gravina-Occhini-Pani-Ronconi-Volontè. Il suo primo spettacolo è un Goldoni, *La buona moglie*, contaminazione di due commedie (*Una putta onorata* e, per l'appunto, *La buona moglie*) che raccontano la storia di Bettina, una popolana veneziana. Lodato da Franco Quadri per «il suo livido e stupefacente naturalismo» e ripreso in seguito in una fortunata edizione televisiva, lo spettacolo del regista debuttante ottiene un deciso insuccesso. Ma Ronconi non si scoraggia e continua con un Terenzio, *Il nemico di se stesso*, realizzato con canzoni di Domenico Modugno.

Nel 1966, essendo considerato un attore promettente e restando invece un regista ancora poco noto e per nulla libero di lavorare come gli piace, smette di recitare e si dà a tempo pieno alla regia. Ritournerà sulla scena solo nel 1989, assegnandosi la partecina buffa e forse metaforica di un vecchio cameriere fedele in un suo spettacolo torinese, *L'uomo difficile* di Hugo Von Hofmannsthal. Le scelte di repertorio del giovane regista sono però, da subito, quelle assai fuori dall'ordinario che Ronconi continua ancora oggi a prediligere: *La commedia degli straccioni* di Annibal Caro e *I lunatici* di Thomas Middleton e William Rowley, entrambi del 1666, sono il suo terzo e quarto spettacolo, quest'ultimo forse il primo che si possa dire davvero suo. E anche la proverbiale lotta con la macchinosità degli allestimenti incomincia presto. Lo spettacolo numero otto, un *Riccardo III* di Shakespeare, prodotto, guarda caso, dal Teatro Stabile di Torino, con cospicuo impegno di mezzi (l'interprete è Vittorio Gassman, le scene sono di Ceroli) inaugura la leggenda ronconiana degli allestimenti impossibili: alla

vigilia del debutto si scopre che i costumi sono troppo pesanti perché gli attori possano recitarvi dentro. L'effetto è una sorta di straniamento voluto, la macchinosità delle corazze indossate dai nobili inglesi dovrebbe diventare una specie di metafora per l'immobilità, la violenza e la tortuosa vita politica del loro mondo; ma il peso dei marchingegni è andato molto oltre il previsto e il debutto, il 18 febbraio del 1968, non è dei più facili.

Nel 1967, intanto, Ronconi aveva firmato con Carmelo Bene, Leo De Berardinis, Carlo Quartucci e parecchi altri il «manifesto di Ivrea» che inaugura ufficialmente l'avanguardia italiana, incitando il teatro a una «contestazione globale»; ma non ha la minima intenzione di rinchiudersi in una cantina. Il suo spettacolo numero dodici è quell'*Orlando Furioso* che rende il regista famoso in tutto il mondo. Siamo ad agosto del 1969. In soli tre anni di lavoro a tempo pieno, Ronconi ha trovato il suo posto nell'Olimpo della scena europea. Ha già fatto a tempo a tirar fuori il suo preferito repertorio rinascimentale e barocco (ha già messo in scena per esempio *Il candelajo* di Giordano Bruno e fra un po' realizzerà *La centauria* di Andreini), ha già sperimentato la sua capacità di giocare con le macchine scenografiche, di sfondare il tradizionale spazio teatrale, di modulare sottilmente in senso antinaturalistico la recitazione. Insomma è già Luca Ronconi.

Nei vent'anni che sono seguiti, fra la difficile avventura del Laboratorio di Prato, gli allestimenti d'opera, alcuni grandissimi risultati come l'*Oresteia*, *Le baccanti*, *Ignorabimus*, Ronconi non ha smesso mai di lavorare con intensità sorprendente, qualche volta riprendendo un vecchio spettacolo come *Baccanti* o *Oresteia*, ma più spesso cercando sempre nuovi stimoli; e soprattutto non ha modificato quella fortissima spinta iniziale. E proprio qui sta l'ultimo mistero di questo regista, l'enigma della sua origine culturale. Da dove è nato quel suo modo così originale di trattare lo spazio e la finzione, quel suo approccio «strutturalista» ai testi, quella volontà ostinata di dare non visioni del mondo e soluzioni ma contraddizioni e letture aperte? Qual è la radice di questo suo modo di far teatro, così diverso dalla tradizione italiana? Impossibile saperlo da lui, assai difficile ricavarlo dalla sua biografia; nessun rapporto con la tradizione italiana assorbita all'Accademia. Eppure non è un problema accademico, visto che da esso dipende la soluzione di un altro problema. Potremmo dircosì: le innovazioni teatrali di Ronconi dal punto di vista scenico sono invenzioni personali, quasi da autodidatta. Ma sul piano culturale il regista è legato alla grande ondata dello strutturalismo, all'«analisi del racconto» che i semiologi conducono in termini di funzioni narrative e non più di psicologia dei personaggi. Insomma, in un teatro abbastanza ignorante e isolato dalla cultura come il nostro, Ronconi è un intellettuale aggiornato, che si muove in sintonia con le ricerche della grande cultura europea. E questo, accanto a un grande talento visivo, fa certo la differenza.

Qualcosa del genere si può dire per la dimensione organizzativa. Per trent'anni Ronconi ha chiesto un'istituzione in cui fare il suo mestiere nei termini di una razionalità economica diversa. Accusato di essere un scialacquatore di genio, Ronconi ha sempre respinto l'addebito, ribattendo che lo spreco vero sta nell'orga-

**Franco Quadri:
«Ronconi è un nemico
delle mode che
ha in orrore ogni
etichetta, un
intellettuale curioso
di varcare sempre
nuove frontiere».**

nizzazione antiquata del teatro italiano, nelle assurde tournée, nella dispersione delle compagnie che fanno morire gli spettacoli dopo una stagione o due senza sfruttarne il potenziale, e che non permettono una corretta osmosi fra prove e repliche. Dopo quindici anni dall'esperimento di Prato, geniale ma prematuramente abortito, eccolo di nuovo a capo di un'istituzione, più solida e radicata ma anche più lenta del laboratorio costruito apposta intorno al suo lavoro. Quale sarà il suo modello? Quali i suoi riferimenti culturali? Quale la linea di politica culturale che Ronconi seguirà?

La contrapposizione che il regista ha tracciato spesso nelle sue interviste fra «teatro» e «gestione» lo mette in un conflitto abbastanza netto con la tradizione dei teatri stabili, tipo Torino e Genova, che hanno vantato soprattutto il loro servizio alla città: un'idea che il regista ha attaccato molto frequentemente. «Non c'è un solo teatro ma tanti teatri», ripete spesso Ronconi; e dunque non può darsi servizio pubblico migliore per un teatro che essere fino in fondo se stesso. Sarebbe importante saperne di più sull'ideologia teatrale del regista, per scoprire che cosa potrà fare il direttore. Ma l'uno e l'altro tacciono, con la solita tecnica del serafino; e mostrano i risultati spettacolari: lavori belli, importanti ed enigmatici come *Besucher* o l'*Uomo difficile* che gli è valso proprio in questi giorni un'altra volta il più importante premio teatrale italiano: quell'Ubu, frutto di un referendum pubblico fra i critici, di cui Ronconi dev'essere più o meno il recordman. Il teatro italiano, per lo più cinico e levantino come sempre, in maggioranza tace e sta a guardare, occupato a decifrare piuttosto le circolari ministeriali che le autentiche avventure artistiche. E però quella di Ronconi a Torino può essere una svolta non solo per lui, ma anche per tutto il nostro teatro. *Gli ultimi giorni dell'umanità* non è solo uno spettacolo da record, o anche la più grande sfida di tutta una carriera: è la scommessa che si possa fare ancora cultura viva con un mezzo tecnicamente vecchio ma sempre affascinante come il teatro.

Ugo Volli