

KRAUS-RONCONI

GLI ULTIMI GIORNI: PRIMO BILANCIO (ARTISTICO)

KRAUS: HA FUNZIONATO IL MECCANO DELLA MEMORIA

Ronconi ha dominato sia il testo «marziano» dell'austriaco che lo spazio sterminato del Lingotto - Nel trompe l'oeil di un feuilleton d'epoca è esplosa la carica anarchica di una denuncia spietata della stupidità della guerra - Le interpretazioni di sessanta attori in quattrocento ruoli.

UGO RONFANI

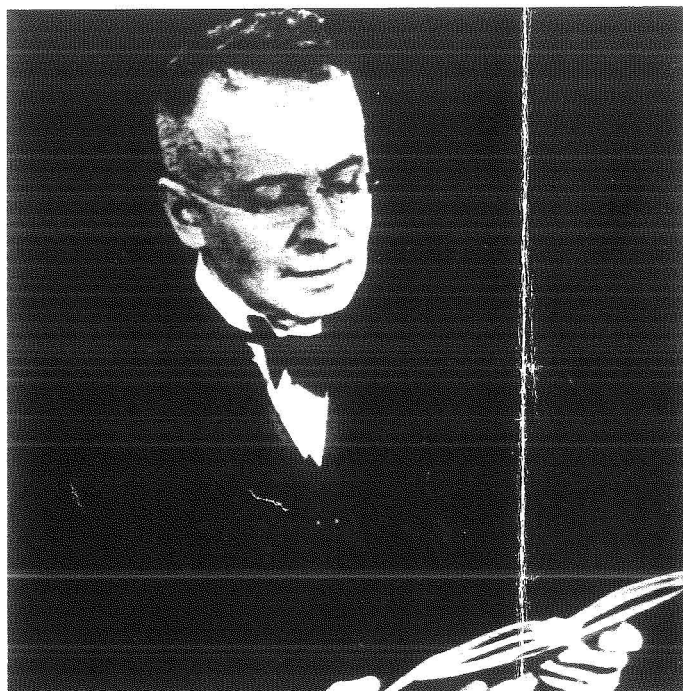
Da un dramma sterminato, destinato ai marziani secondo l'autore — stiamo parlando di *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus (1874-1936) —, Ronconi è riuscito a trarre uno spettacolo ordinato, coerente e, quel che più conta, di sicuro impatto sul pubblico. Il fantastico meccano della memoria montato nell'immensa sala presse della Fiat Lingotto — cattedrale sconsacrata della metallurgia, trasformata per l'occasione nel più grande teatro del mondo — ha funzionato senza intoppi. Da credere che Ronconi — come Von Karajan per la musica — abbia in testa un computer con cui programma le infinite variabili di un'opera d'arte. Onore al merito: alle 0,33 del 30 novembre, dopo la storica «prima» (abbasso l'enfasi, ma l'aggettivo ci vuole), i 600 spettatori del *Tout Théâtre* e della Torino che conta hanno scandito 7 minuti di applausi, i 60 attori hanno applaudito il pubblico, i 70 tecnici hanno applaudito gli attori che li hanno a loro volta applauditi, Ronconi aveva il gropo e insomma non s'era più vista da anni una tale festa dell'emozione teatrale.

Il trionfo si è ripetuto alla seconda rappresentazione, cui ho assistito per «scrupolo professionale», apprezzando la rifinitura e l'amalgama raggiunte dopo il rodaggio. Se sui 5 miliardi di spesa ci sarà polemica (come lascia supporre qualche mugugno di retrovia), essa si smuserà davanti all'importanza dell'evento.

È provato così — non spiaccia agli antironconiani — che non c'è impresa, per temeraria che sia, in grado di resistere all'intelligenza critica di Ronconi, alla sua capacità di essere insieme artista e manager. Anche stavolta l'architetto del palcoscenico non ha soffocato il poeta della scena; il meccano di questo Kraus post-positivista è rimasto appeso alla mongolfiera di Cyrano de Bergerac (destinazione Marte, non la Luna...) o, se preferite, era ancora dotato delle ali dell'ippogrifo di Orlando.

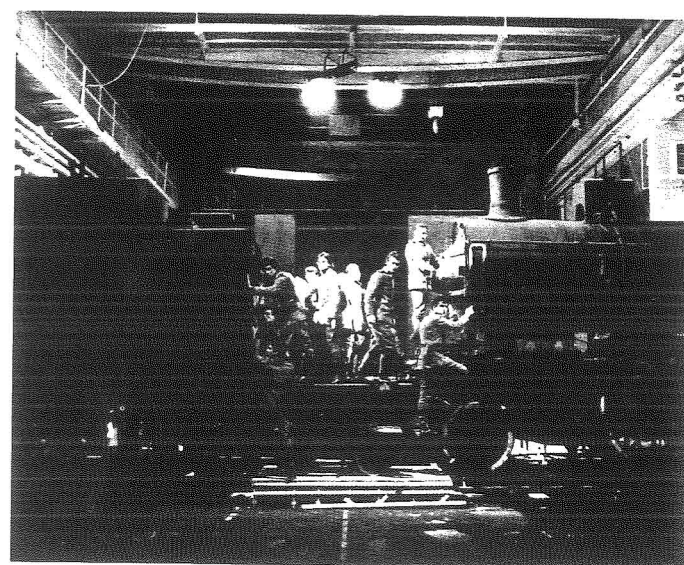
Sembra strano, ma tra i pilastri e le capriate del Lingotto, in mezzo allo sferragliare di locomotive e vagoni, auto d'epoca, autocarri militari, obici e cannoni, sulle rotaie che delimitavano le controcene laterali, o sui carrelli mobili della navata centrale e delle campate Nord-Sud, mi è parso di assistere ad uno spettacolo (acusticamente perfetto), che obbedisce ai canoni dell'opera lirica: uno strumentato orchestrale dove si mescolavano ticchettii di *linotypes*, rombi di guerra e *pot-pourri* viennesi, una partitura vocale con assolo frementi, duetti concitati, cori rauchi venuti dalle strade. Nel tremendo corpo a corpo con le quasi 800, magmatiche pagine del testo di Kraus — che si configurano come un sarcastico collage di quello stupidario universale ch'è sempre la propaganda di guerra — Ronconi ha messo a partito la sua esperienza di regista d'opera. Há potuto così dominare il «mostro», evitare le trappole del *feuilleton* naturalistico, del teatro epico alla Brecht o della *pièce*-documento, per svelare quello che *Gli ultimi giorni* è nella sua essenza: delirio profetico di un nichilista, pratica magica per esorcizzare l'apocalisse, metafora vemente della ricorrente follia dell'annientamento.

Kraus aveva già percepito ciò che viviamo oggi nell'irrealtà massme-



diatica della crisi del Golfo: il tremendo potere distruttivo dell'alleanza fra parola e arma. La violenza della guerra si alimentava — ai suoi occhi di lettore della *Neue Freie Presse*, dalla quale ricavò la sua «antologia degli orrori» — con il linguaggio canagliesco della giornalismo ammantante la carneficina dei colori del patriottismo e dell'epopea. Auscultatore maniacale del linguaggio vizioso della stampa, egli concepì in dieci anni *Gli ultimi giorni* come la tragedia — che il sarcasmo tramutò in nera farsa — «quella che chiamò la «triplice alleanza delle T: inchiostro (*Tinte*), tecnica (*Technik*) e morte (*Tod*). Avevo temuto che l'«ossessione acustica» sottesa all'opera (quel grido ricorrente sulla pagina e al Lingotto, «Edizione straordinaria!»), degli strilloni annunciianti il quotidiano tripudio per la guerra fosse introiettata in un partito preso «visualistico» dal regista. Ronconi, invece, ha provvidenzialmente salvato i grandi snodi dialettici del testo, quelle diatribe che il Criticone, doppio di Kraus, scambia con l'Ottimista (interpretati superbamente da un Massimo De Francovich e da un Luciano Virgilio che sono stati i veri trionfatori della serata). E ha dato rilievo espressivo alle unghiate satiriche del testo con una miriade di scene di contorno.

Il *decoupage* dei 5 atti in 20 scene e la frantumazione di queste in una lunghissima serie di episodi che per 3 ore e quaranta (lo spettacolo



ha sfiorato di quasi un'ora ma il pubblico, trasformato in attivissimo cacciatore di scene, non ha dato segni di stanchezza) si sono susseguiti al centro e nei quattro spazi laterali, talvolta anche in aria grazie all'uso di un paranco che ha consentito evoluzioni acrobatiche a Popolizio, alla Guarnieri o a De Francovich. La contemporaneità delle scene — acusticamente graduate con i microfoni — comportava effetti di ripetitività sfruttati per evidenziare l'ossessività del testo, sicché non credo che lo spettatore volenteroso abbia avuto problemi di comprensione dell'insieme. Le azioni sono state divise tra la Vienna del Ring, i caffè e i giardini, le chiese e le fabbriche, la Corte e i ministeri, gli ospedali e i tribunali, e i fronti di guerra, con le trincee e le linee del fuoco, in un crescendo parossistico, dove le coloriture del teatro espressionistico non scadevano mai nella semplificazione in grottesco del Kabaret.

Più di 400 ruoli — personaggi storici e di fantasia: ministri e cortigiane, camerieri e prostitute, artisti e banchieri, medici e bottegai, contesse e popolane; inoltre figure indicative di atteggiamenti o stati d'animo — hanno costretto i bravi, disciplinatissimi attori a trasformazioni continue. E bravi son stati tecnici e macchinisti, che fendevano la folla coi carrelli sui quali, poggiandosi a manubrii, sfilavano i personaggi, mentre le reclute delle scuole di teatro rappresentavano *reporters*, corrispondenti di guerra, fotografi, tipografi e strilloni: quanti tessavano ignari — «Edizione straordinaria!» — la rete delle menzogne, del tradimento dell'intelligenza, dell'esaltazione della violenza.

Dovrei evidenziare, a questo punto, singole interpretazioni nello straordinario concertato di attori, che del resto era al servizio di un ferreo disegno registico. Ma fra divise blu, cappotti grigioverdi, cappelli a cilindro e pipistrelli, *toilettes* di dame viennesi e grembiuli di popolane (conscio che in Kraus scarseggia l'umanesimo poetico di Brecht, Ronconi ha dato spazio, sullo sfondo, al patetico populista, fino allo straziante idillio finale di una giovane coppia con maschere antiche), i grandi ruoli son saltati fuori. Ed ecco i già elogiati De

Ronconi: Torino meritava un evento eccezionale

LUCA RONCONI

Io sono un moralista. E allora dirò prima di tutto che mi scandalizzo se un teatro pubblico paga un attore due milioni a recita, non se fa un'operazione culturale. Aggiungerò poi che di quei cinque miliardi soltanto una parte (un po' più di due e mezzo) è spesa dallo Stabile: il resto arriva dagli sponsor, che per la prima volta sono intervenuti in modo davvero massiccio in un'operazione teatrale: con denaro o con materiali. La Fiat, oltre alla disponibilità del Lingotto, ci ha dato una cifra che si avvicina al miliardo. Il Gruppo Glt ha fornito i costumi, le Ferrovie dello Stato i vagoni di scena. Una quantità davvero impressionante di enti pubblici e privati è intervenuta in modi diversi. Vuol dire che hanno creduto in quello che stavamo facendo. E allora era necessario dare una risposta grande. Non potevamo ricambiare la città, che ha investito molto di questa operazione, con uno spettacolo tradizionale, magari ben fatto, ma normale. Qui ci voleva l'evento. Che potrà non piacere, ma che sarà evento in ogni caso. Uno spettacolo di qualità non ci bastava, volevamo di più, il non-teatro. Un altro Pirandello, un altro Goldoni non avrebbero dato nulla alla città, non ci sarebbe stato nessun ritorno di immagine. Mentre così si è parlato di Torino in tutta Europa. Inoltre lo Stabile ha un bilancio e non l'abbiamo sfiorato. Non una lira è stata sprecata, il denaro non è andato in bellurie o in decorazioni. Qui non corrono paghe vertiginose, e lo spettacolo non è stato fatto per speculazione: produciamo meno, ma ne vale la pena. Questo è uno dei compiti del teatro pubblico: avere capacità propositiva oltre che produttiva, creare dibattito, sollecitare gli intelletti.

È inutile che continuiamo a lamentarci per la piattezza della prosa in Italia, se poi accogliamo ogni novità con queste riserve. Io vorrei far capire che ci sono consuetudini teatrali consolidate dalle quali si può uscire. Molta di quella che adesso è consuetudine era un tempo trasgressione, anche i *Sei personaggi* di Pirandello sembravano impossibili da mettere in scena negli Anni Venti. *Gli ultimi giorni dell'umanità* non si sarebbero mai realizzati secondo tradizione perché lo spettacolo poteva durare quarantotto ore, cinquantasei, settanta, chissà... Si doveva cercare un'altra via, con uno spazio particolare: un palcoscenico era ridicolo. Ecco il Lingotto, quindi, con la sua sala presse: ne abbiamo usato circa un quarto, che è già qualcosa come dieci palcoscenici. Così potevamo rompere l'unità d'azione: l'azione si frantuma, si divide, diventa contemporanea in sequenze diverse. □

Francovich e Virgilio; ecco le grandi dame di Ronconi: Annamaria Guarnieri, nel ruolo divorante della Shalek, Jeanne d'Arc al fronte che erotizza la carneficina fino all'isteria; Marisa Fabbri, bionda matrona patriottica smaniosa di generare soldati; Claudia Giannotti, ambiziosa, satanica moglie del consigliere di corte Schwarz-Gelber; una Galatea Ranzi ormai ronconiana dalla testa ai piedi, fidanzata tre pida, effeminato generale e voce marziana annunciante l'Apocalisse. Ecco, superbi per dedizione e sicurezza, Lino Troisi, consigliere di corte, ministro e generale; Ivo Garrani, tutto militaresca tronfiaggine, Piero di Iorio in ruoli truci e stralunati, Mario Avogadro di sempre giusta, tagliente presenza, e Roberto Accornero, Massimo Popolizio, il veterano Franco Mezzera, il vigoroso Carlo Montagna, un Virgilio Zernitz in rottura coi ruoli goldoniani.

Il meritato riconoscimento lo hanno avuto tutti e sessanta nella scena finale della cena macabra al comando di Corpo d'Armata: un banchetto di cadaveri con i cadaveri, nel crepuscolo del mondo, fra tradotte di feriti e superstiti dei gas, dopo che il Criticone aveva pronunciato l'ultima raggelante requisitoria contro i popoli che «avevano ballato fino alla quaresima nel grande, tragico carnevale del '14-'18», già pronti a ricominciare. S'è scatenato il *pot-pourri* di Offenbach (adorato da Kraus) e gli attori sono arrivati, alti sui carrelli, cantando i *couplets* dei loro tragici, ridicoli destini: giusto, tremendo finale da operetta affinché il senso della follia della guerra risultasse più atroce sotto i travestimenti della derisione. □

PRO E CONTRO IL MEGASPETTACOLO AL LINGOTTO

L'ARTE NON HA PREZZO O RONCONI HA SPESO TROPPO?

L'affaire dei miliardi (cinque?) investiti per Gli ultimi giorni dell'umanità ha suscitato polemiche - Altri hanno sostenuto che i risultati artistici hanno giustificato i costi - La gente di teatro interviene qui nel dibattito.

SILVIA BORROMEA

È giusto ritenere che l'Arte non ha prezzo? E che i cinque miliardi spesi da Luca Ronconi per la realizzazione del suo ultimo spettacolo, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, non devono suscitare perplessità o inquietudine? Anche se il megaspettacolo è rimasto in scena all'ex stabilimento, il Lingotto di Torino, solo quattro settimane, senza girare nessuna piazza italiana ed estera? Considerato il periodo di austerità che sta attraversando il teatro italiano e il clima di incertezza causato dai tagli alla Finanziaria, i costi dell'operazione ronconiana non sono tali da sconcertare o irritare quanti devono fare dipendere la loro attività da modesti contributi pubblici? E infine un «megateatro» che giuochi sulla simultaneità di tre palcoscenici e sulla presenza di 60 attori in centinaia di ruoli è ancora teatro o è contaminato da altri generi? E se sì, il fatto è positivo o no? *Hystrio* ha sottoposto queste domande ad alcune personalità dello spettacolo per sondare umori e reazioni a questo evento teatrale e imprenditoriale che rimarrà come lo spettacolo più atteso, amato ma anche avversato della stagione teatrale di quest'anno. La prova: a Milano, il baritone Giuseppe Zecchillo, segretario del sindacato Artisti lirici, ha presentato alla Procura della Repubblica milanese un esposto per chiedere di fare chiarezza sulla presunta spesa, ritenendola eccessiva. Se non altro, per le grandi aspettative che si sono create durante i preparativi. Abbiamo chiesto alle persone interpellate di esprimere il loro parere con serenità e chiarezza, non guidati dal gusto arido della polemica, ma per avviare un dibattito che offrisse spunti costruttivi.

L'inchiesta è stata condotta con la collaborazione di Claudia Cannella, Anna Luisa Marrè, Antonella Melilli e Valeria Paniccia.

ANDRÉE RUTH SHAMMAH (regista del Teatro Franco Parenti di Milano) - *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus è un capolavoro che per anni Franco Parenti e io abbiamo sognato di mettere in scena. Oltre che per le enormi difficoltà di impaginazione che il testo presenta, l'impresa fa tremare i polsi per i costi che anche il più «povero» allestimento trascina con sé, dovuti principalmente all'elevato numero di attori necessari e al necessario prolungato periodo di prove. Evidentemente Franco e io, o non ci abbiamo creduto così a fondo da dedicare corpo e anima al reperimento dei fondi necessari, oppure, cosa sinceramente più probabile, non ci abbiamo nemmeno provato, sapendo che era assolutamente impossibile che venissero riconosciute in Franco e in me le necessarie «qualità» per garantire agli eventuali sostenitori economici (pubblici o privati) il cosiddetto «ritorno d'immagine».

Luca Ronconi, da anni, è riuscito a costruire attorno a ognuno dei suoi spettacoli una tale aspettativa e un consenso tale da rendere possibili a lui, e direi solo a lui, il reperimento di una somma impensabile per chiunque. La Fiat, lo Stato, il Comune di Torino e tutti quelli che hanno contribuito a raggiungere la cifra di sei miliardi (perché questo sembra essere il costo finale), hanno sicuramente un'infinità di motivi validi che giustificano il loro investimento. È stato un'occasione il loro investimento. È stato un'occasione per gustarci un grande testo, pur lasciando insoluta la contraddizione tra la terribile causticità dell'autore e il fatto che, per veder rappresentata la più terribile delle sue fatiche, fosse stato necessario il più largo consenso.

GASTONE GERON (critico teatrale) - A parte che i quattro miliardi di cui si è parlato pare che siano diventati sei e, in sede di consuntivo, non mi meraviglierei che diventassero nove, raddoppiando così la cifra inizialmente indicata, ritengo che effettivamente una dimostrazione così dispendiosa possa senza dubbio alimentare qualche perplessità. Mi si obietterà che esistono degli sponsor, non ultima la Fiat, che colmeranno parti rilevanti dei costi.

È vero che in un certo senso l'arte non ha prezzo, ma ha un sapore di sfida la spesa di un'ingente somma di denaro destinata a non avere sviluppo di pubblico. Non c'è proporzione tra l'entità dei costi e la fruibilità da parte di un numero ridottissimo di spettatori non soltanto perché lo spettacolo è ovviamente intrasportabile, ma anche perché i mille posti previsti al Lingotto hanno rischiato di ridursi della metà della metà per motivi di sicurezza.

NUCCIO MESSINA (Presidente dei Teatri Stabili) - L'evento Kraus-Ronconi realizzato dal Teatro Stabile di Torino con un impegno economico e organizzativo insolito per i bilanci di spesa della

produzione teatrale drammatica merita un esame articolato. Occorre anzitutto ribadire che quella teatrale è tra le discipline artistiche una delle più costose, in denaro ed energie, poiché alla sua costituzione concorrono varie componenti che richiedono l'uso di materiali eterogenei, la collaborazione di gruppi artigianali diversi, lunghe prove di preparazione e allestimento e ripasso da parte degli attori e delle squadre tecniche.

Il costo/valore economico principale dell'arte teatrale si esaurisce all'atto della sua creazione, costituendo, invece, per il suo fruitore (il pubblico) un costo relativo e contenuto. A differenza, per esempio, della pittura, che impegna una sola persona (o, tutt'al più i suoi allievi, spesso non retribuiti) e la spesa per le tele, i colori, gli strumenti di lavoro, ma diventa successivamente onerosa per il fruitore (l'acquirente) e può raggiungere, nel tempo, prezzi vertiginosi, trattandosi di creazione artistica durevole e commerciabile.

Vanno poi considerate in teatro, in modo differenziato da artista ad artista, le esigenze che il creatore (regista/scenografo/attore) denuncia per esprimere appieno la sua proposta geniale e renderla compiuta e ripetibile nell'arco temporale della durata della rappresentazione. Il problema non sta nella scelta degli artisti, ma nella loro capacità creativa e nei risultati che sanno garantire; non si può,

con riprovevole superficialità, parlare di megalomania, di sprechi, di puro inconsistente prestigio. È importante, invece, verificare che le scelte degli operatori e del loro lavoro siano difese e sostenute. Poiché i responsabili della produzione devono conoscere il metodo di lavoro degli artisti chiamati a dirigere i teatri o ad allestire gli spettacoli; devono avere coscienza dell'impresa che, con tali artisti, vanno ad affrontare ed essere capaci di portarla a termine, con volontà di difenderla. In tal senso, il comportamento del Teatro Stabile di Torino di fronte alla scelta fatta è stato ineccepibile.

ENZO MOSCATO (drammaturgo) - Carnevale e Quaresima, Spreco e Avarizia, Gr: ssume e Anorexia, Vuoto e Pieno, Moltitudine e Deserto, *Cleopatra* e *Umiliati e offesi*, l'Italico Teatro di Fine Millennio non sembra conoscere la dialettica cioè quella del Tutto e del Niente, in stabile, proterva contrapposizione. C'è un «Arte» che non ha prezzo (e lo proclama) e ce n'è un'altra che non si apprezza, mancandole il minimo di sussistenza per proclamarsi e apparire. Le ragioni della disparità sono fisiologiche e pertanto politiche. L'ipersviluppo di una parte è connesso (e funzionale) alla debilitazione sempre più spettrale dell'altra.

Inutile, e anche ingiusto, prendersela con i gusti e le idee di Ronconi. I guasti sono all'ovvio. Dove?

Sbirciamo i costi, ma poi giudichiamo i risultati

PIETRO CARRIGLIO*

Diciamolo pure: gli spettacoli non dovrebbero girare. La scoperta dello spazio, cosa diversa dal contenitore teatrale, mette in discussione (finalmente) l'idea di teatro, liberandola da soggezione letteraria e accettando contaminazione e infezione di generi e linguaggi.

Quanto ai soldi: si potrebbe scrivere una storia dell'arte come storia di committenti (per Ronconi la Fiat) e di costi: Bernini era così geloso delle sue note spese da riutilizzarne il rovescio per scrivervi commedie; Pascal, come tutti sanno, vi annotava pensieri.

In una storia dell'arte che, sbirciando i costi, scruti poetiche, per una volta, in sede di poetica s'intende, conviverà ciò che è povero, e che in arte non è mai povero ma semplice, con ciò che è ricco; non gli si opporrà.

Non arte povera o arte ricca, quindi, ma scrittori asciutti, diceva Sciascia, e scrittori liquidi.

Non sono i costi infatti, a proposito di arte povera, ad articolare i linguaggi, la parola, ma è la parola che può scegliere di stare da sola o in compagnia.

Operazioni di scrittura, complesse o semplici; semplicità preferendo, solitarie, laboriose e senza costi quando si tratta di parola scritta; collettive, laboriose e costose quando si trasferiscono in scena.

Per essere precisi: con il suo pubblico (e il suo paesaggio) il teatro greco assumeva un significato architettonico e filosofico di proporzione, di punto di vista, di spazio e di vita oggi perduti.

Senza le feste (e le esecuzioni), Piazza Vigliena a Palermo da tempo ha smesso di essere l'ombelico del mondo, e soltanto agli studiosi è riservato il privilegio di leggere sui suoi cantoni la riproduzione dell'ordine elisabettiano, l'ordine della moderna tragedia; senza le feste, tanto più costose della fontana, la fontana di Piazza Navona ha acquistato un diverso significato, di manufatto destinato ai restauratori e ai turisti.

È l'effimero: valore assoluto nel rituale del teatro.

E qui entra in scena la Fiat, da buon committente dovrà farsi carico dei costi, ovviamente non sopportabili dallo Stabile: già fa discutere a cominciare da *Hystrio*, farà discutere sulla forma teatro pubblico, sul rapporto città-teatro, spazio-teatro; e anche sui bilanci degli stabili e sulla politica (e poetica) del teatro in Italia.

E sarà il maggior merito della Fiat e di Ronconi denunziare le contraddizioni. □

* Direttore artistico dello Stabile di Palermo

Vorrei essere un'abile chiromante per saperlo. Un po' qui. Un po' dovunque.

GIORGIO GALLIONE (direttore Teatro dell'Archivolto) - Di fronte alla domanda «È giusto ritenere che l'arte non ha prezzo, per cui 5 miliardi per Kraus/Ronconi non devono suscitare perplessità o inquietudini?», mi sento a disagio. La cifra è abnorme e forse poco morale. Ma è troppo facile e automatico gridare allo scandalo. O essere stimolati a gridare allo scandalo solo in questo caso specifico. Molti teatri pubblici hanno bilanci (o deficit) miliardari, e anche se distribuiscono in più allestimenti cifre simili, ciò non toglie che i risultati scenici e lo spirito che li ha prodotti non possono essere ugualmente sospetti o irritanti tanto più se troppo spesso generano solo vuoto o inutilità o routine. Parlare di Ronconi (e di un'operazione di cui comunque so pochissimo) mi fa solo pensare al «resto» o al «tutto». E se poi fosse premiato come miglior spettacolo della stagione? Se *Mahabharata* fosse costato 4 miliardi dovrei comunque essere grato a Brook... E i più normali 400 o 500 milioni di «confezione» sono invece sempre leciti e utili e morali? Io comunque sono inattaccabile, felice e sereno: l'ultimo spettacolo del «mio» Archivolto è costato 20 milioni!! P.S. Se qualcuno trova zolfo per il teatro italiano, mi telefoni, sono disposto a fare falò.

TONINO CONTE (direttore Teatro della Tosse) - Sostenere che l'arte non ha prezzo è un luogo comune. A questo mondo tutto ha un prezzo, non solo nelle società umane, anche in natura. È invece lecito domandarsi chi deve stabilire il prezzo del

prodotto artistico e chi deve pagare questo prezzo. In campo teatrale le cose sono complicate dal fatto che chi acquista un biglietto, paga solo in minima parte i costi reali dello spettacolo che, come si sa, è ampiamente sovvenzionato dallo Stato, da enti pubblici o anche da privati. Quindi valutare schematicamente se è bene o male investire 5 miliardi per allestire lo spettacolo di Ronconi all'ex stabilimento Lingotto di Torino è insensato. Bisognerebbe sapere quanto è costato realmente allo Stabile, che significato ha usare una grande struttura industriale, quanti spettatori hanno potuto complessivamente assistere all'evento...

Mi domando infine perché si rifanno le pulci sempre alle stesse persone: Ronconi per gli sprechi, Carmelo Bene per gli scandali. Qui da noi si mormora che lo stabile di Genova per la messa in scena del *Tito Andronico* di Peter Stein abbia speso 3 miliardi e mezzo (quasi un terzo delle sue risorse stagionali) senza ottenere risultati artistici o di botteghino altrettanto clamorosi. E soprattutto senza aggiungere nulla di nuovo allo storico *Tito Andronico* di Aldo Trionfo costato a suo tempo come un normale spettacolo estivo di routine, ma rimasto nella nostra memoria come una pietra miliare della regia contemporanea.

ROBERTO TONI (direttore del teatro Niccolini di Firenze e vicepresidente dell'Etì) - Non credo che ci si possa scandalizzare: anzi, mi sembra un'operazione fondamentalmente corretta, non fosse altro perché il 50 per cento dei costi è stato assorbito da sponsor e da enti e istituzioni esterne allo stabile di Torino. Che, dal canto suo, ha investito legittimamente 2 miliardi e mezzo - 3 miliardi in uno spettacolo che ha richiamato l'attenzione di tutto

il mondo teatrale e culturale non solo italiano, promuovendo quindi, anche su scala europea, il nome dello Stabile di Torino (favorendo anche un processo di sprovincializzazione di quest'Ente). E c'è da considerare anche un'altro fatto: lo spettacolo di Ronconi non è stato solo un evento artistico di particolare rilievo, ma anche un importante investimento sotto il profilo della forza-lavoro, con duecento fra attori e tecnici impegnati per diversi mesi. Il che, certamente, non può non rialzare i costi e non contribuire a giustificare l'entità della spesa.

FULVIO FO (direttore artistico teatro Metastasio di Prato) - Senz'altro ci troviamo davanti a una spesa imponente. È una cifra che equivale più o meno al bilancio annuale di un teatro a gestione pubblica di medie dimensioni. Ma gli spettacoli di Ronconi costituiscono comunque un avvenimento, un qualche cosa di cui tutti parlano e che tutti vedono. E i risultati artistici possono anche essere clamorosi: un lavoro come *Il viaggio a Reims*, messo in scena a Pescara, secondo me, non ha prezzo, e giustifica la spesa di qualsiasi cifra. Certo, la realtà attuale è fatta di tagli, di economie, di mezzi limitati; ma se esiste un teatro stabile che, anche con l'aiuto degli sponsor, riesce ad avere a sua disposizione tanti soldi, io non posso che rallegrarmene.

ANTONIO ATTISANI (direttore del Festival di Santarcangelo) - «Non so quanto lo Stabile abbia ottenuto dalla Fiat per realizzare questo spettacolo ma, indipendentemente dall'ammontare, non capisco quale sia il motivo dello scandalo. Chi protesta per i costi di un'opera lirica? Il motivo di scandalo vero è che in un paese come l'Italia per il teatro si spende meno che altrove in Europa e questo poco viene gestito anche molto male perché quando si parla di tagli non si pensa mai a ridurre i finanziamenti alle grandi istituzioni che sprecano e spendono male il denaro pubblico, ma si pensa sempre di tagliare ai piccoli che tanto non protestano e fanno da capo espiatorio.

Quindi non vedo che male ci sia se uno Stabile riesce a reperire, per fare uno spettacolo straordinario nel quale oltretutto lavorano oltre cinquanta attori a paghe calmierate, i fondi da una società privata: è semplicemente il segnale dell'assenza dello Stato, della mancanza di un Ministero della cultura e della comunicazione, e del vuoto progettuale di una scena dominata dalle corporazioni e dalle partitocrazie. Perché non andiamo a valutare la produttività culturale dei nostri bei teatri lottizzati, sempre più vuoti (di senso) e sempre più indebitati? Prima di fare il contropelo a Ronconi, l'eccezione, perché non diamo un'occhiata alla normalità aberrante del teatro italiano?

PIERO RAGIONIERI (presidente, facente funzioni, del TST) - Sono orgoglioso dello spettacolo di Ronconi; questo è soltanto l'inizio di un'operazione che vuole proiettare Torino nel cuore dell'Europa, il TST gestisce un patrimonio di 16 miliardi l'anno ed è un'azienda sana, grande, con il bilancio in pareggio. Per l'evento Kraus siamo riusciti a far muovere tutta la città, dalle industrie, agli enti locali, alle banche. Torino ha risposto davvero bene, dimostrando di non essere una città che sonnecchia, ma di saper reagire brillantemente ai progetti stimolanti. E la risposta è ancora più significativa, se si tiene conto che non si tratta di una risposta facile: il nome di Kraus non è certo tra i più conosciuti. Accanto allo spettacolo ci sono state altre iniziative: in collaborazioni con l'ambasciata austriaca una mostra su Kraus e, al Carignano, una tavola rotonda con germanisti italiani ed europei. Questa operazione ha portato a Torino molta più gente di quanta ne sia arrivata per i mondiali di calcio. Questo è il nostro modo di affrontare il '93.

FIORENZO GRASSI (direttore Teatro Porta Romana di Milano) - Credo che non si possa genericamente dire che l'arte non ha prezzo. Io sono portato a pensare che gli eventi artistici debbano essere guardati più per quello che producono che per quanto costano... Bisognerebbe essere un po' meno moralisti senza perdere di vista il livello degli in-

vestimenti. Inoltre credo che se questi 5 miliardi hanno messo in moto un centinaio di lavoratori, un indotto, hanno fatto funzionare un luogo che altrimenti sarebbe ridotto al degrado, hanno fatto muovere spettatori e addetti ai lavori da tutta Italia, questi soldi siano stati sicuramente ben spesi... e poi penso che lo Stabile avrebbe speso la stessa cifra per qualsiasi altro spettacolo!

Certo che per chi deve metter insieme difficilmente ogni giorno il pranzo con la cena queste sono cifre da capogiro, però fatte le debite proporzioni credo che anche a Torino sia più o meno lo stesso. Ancora una volta inviterei a valutare l'operazione nei rapporti e nelle proporzioni e forse ci si potrebbe anche accorgere che magari sono stati fatti anche dei risparmi.

LUCIO ARDENZI (impresario) - Gli spettacoli di Ronconi quasi sempre non rientrano nell'assetto organizzativo ed economico del teatro italiano. Questo dato di fatto non presume una valutazione negativa del progetto e del suo relativo costo, anzi, al contrario pone il grande talento di Luca in una posizione di estrema importanza, ma anche di eccezionalità, nel quadro del teatro italiano. Tutti gli spettacoli di Luca sono più o meno fuori dalla norma, ed è per questo che costituiscono in Europa un avvenimento. L'unica mia perplessità nasce dall'attuale momento di difficoltà del teatro italiano dopo i tagli della legge sul Fondo Unico dello Spettacolo. Il finanziamento dello spettacolo Ronconi/Kraus si è articolato in particolari contributi della Fiat, del Comune di Torino e delle ferrovie dello Stato. Il resto del finanziamento è spettato al Teatro Stabile di Torino. Il suo Consiglio di Amministrazione avrà valutato il grande impegno economico e la necessità che questo impegno finanziario non danneggi l'attività «ordinaria» del Teatro Stabile, sia come produzione sia come distribuzione.

Mi pare difficile oggi definire che cosa si debba fare in teatro per tenere viva l'attenzione del pubblico e della stampa nei riguardi dell'avvenimento teatrale. Il teatro può ricorrere a tecniche differenti, esistenti oggi negli altri generi di spettacolo o può rifiutarle tutte e vivere sul grande fascino del testo e della parola; l'importante è che quel misterioso rapporto che si instaura fra un palcoscenico e il pubblico esista sempre, perché lì nasce la spiegazione di come in un'epoca così marcatamente tecnologica ci sia un pubblico sempre più vasto che desidera passare una serata a teatro.

Ora, nello spettacolo Ronconi/Kraus, com'era nell'*Orlando Furioso*, il pubblico raramente sta seduto e sceglie, spostandosi tra tante scene recitate contemporaneamente, quale parte dello spettacolo e del dramma preferisce seguire; come in una mostra, o anche come in un giardino zoologico si ferma dove la sua attenzione è catturata, per poi ritornare ad altre scene e ad altri momenti della storia del dramma.

Forse è qui che Ronconi cambia totalmente la grande regola del gioco teatrale, ma forse, come nell'*Orlando Furioso*, il fascino della macchina teatrale, supplirà alla mancanza di atmosfera. Comunque rimangono sempre esperimenti di grande interesse che fanno parlare molto (di teatro) e che quindi sono utili per tutti i teatranti, anche se è bene farne uno ogni dieci anni.

WALTER PAGLIARO (regista) - Non vorrei che il problema sull'operazione Kraus/Ronconi si spostasse troppo sul costo dello spettacolo: si tratta infatti di un costo preparato, organizzato e non uscito fuori all'improvviso. Luca Ronconi, come direttore del Teatro Stabile di Torino, si è preparato il suo bel terreno per fare questo spettacolo a cui pensava da tanti anni. È lecito dunque che un regista vicino ai 60 anni possa sperimentare il suo mondo. Non vedo nulla di scandaloso nella sua operazione.

Posso rammaricarmi piuttosto sul fatto che uno spettacolo di grande interesse e valore sia rimasto in piedi per così poco tempo. Non credo che lo spettacolo con la regia di Peter Stein sia costato tanto meno allo Stabile di Genova. A consuntivo il *Tito Andronico* supererà i cinque miliardi di gestione, ma certamente è stato uno spettacolo che ha gira-

to e il pubblico non solo d'Italia ma anche all'estero l'ha potuto vedere. Allora i quattro miliardi sono un falso problema: un pretesto per scaricare responsabilità su Ronconi in un momento in cui lo Stato italiano è assente nel campo della cultura.

LUIGI SQUARZINA (regista) - Non ho gli elementi per rispondere alla domanda. Per esperienza personale ho dedotto che non è il caso di suscitare polemiche inutili.

GIUSEPPE BATTISTA (presidente del Teatro Eliseo) - Un'operazione di siffatto interesse non può non costare tanto. Mi chiedo piuttosto perché debba durare solo un mese. La spesa, a mio avviso, non è proporzionale all'utilizzo che è stato deciso di fare dello spettacolo. Questa è l'unica perplessità: un tale impegno finanziario, artistico, professionale andava premiato più a lungo.

GIORGIO PROSPERI (critico teatrale) - È stata un'operazione assolutamente insensata, come la maggior parte del teatro di Ronconi. Non credo si possa nemmeno concepire un bilancio di questo genere. A prescindere dalle condizioni abbastanza disastrose del teatro italiano è proprio il criterio di carattere generale che non ha ragion d'essere.

L'Arte non ha prezzo, quindi è inutile farla costare quattro miliardi. Ed è un mistero come Ronconi riesca ad alzare un miliardo ogni volta che alza il sipario.

Non si tratta di megateatro bensì di Luna Park. L'ho sempre sostenuto, fin dall'*Orlando Furioso*. Vorrei che questi problemi non sorgessero nemmeno. La colpa non è solo di chi tira fuori i soldi ma di tutte le scimmie ammaestrate che dicono meraviglie del teatro di Ronconi.

AGGEO SAVIOLI (critico teatrale) - L'Arte non ha prezzo. Si tratta di valutare una proporzione tra lo stanziamento e il rendimento; non in termini di rientro di incassi ma in termini culturali. Se l'operazione Kraus/Ronconi ha costituito un evento eccezionale ci sarà una ricaduta positiva. Ben vengano strade nuove da battere e pure la contaminazione, perché no? Il periodo di austerità che sta attraversando il teatro italiano è un problema serio. Non c'è dubbio: i tagli vanno a colpire il teatro ai margini del grande mercato, dei grandi circuiti. Ora io non conosco la proporzione tra il contributo dell'Ente e lo Sponsor. Ma certamente gli sponsor (che sono in verità un po' micragnosi) potrebbero permettersi grossi contributi e in più ci guadagnerebbero in immagine, di sicuro non ci rimettono. Ecco, allora bisognerebbe sollecitare la legge: che si stabilisca una convenzione, come succede negli altri Paesi, affinché gli stanziamenti siano esenti da tasse.

Infine che ci sia una contaminazione tra più generi nello spettacolo di Ronconi non disturba. L'unico neo, a priori: Kraus pare abbia rifiutato di far fare la regia (a Piscator, Reinhardt) del suo testo perché era lui stesso convinto della sua non possibilità di realizzazione scenica. Quindi mi auguro che le parole non siano state soffocate dagli apparati scenografici o musicali, che quelle parole che Kraus ha scritto, così come alla lettura suscitano stimoli e provocazioni non siano state danneggiate e siano arrivate allo spettatore.

DIEGO GULLO (presidente del Teatro di Roma) - Chiedere se l'Arte non ha prezzo è una domanda pericolosa perché si rischia di dover rispondere che l'Arte ha prezzo. Però bisogna prima di tutto guardare che cosa è arte e che cosa non è arte e poi bisogna valutare se possa esser fatta arte a prezzi minori.

L'operazione Ronconi ha bisogno di una duplice verifica. La prima se si tratti veramente di arte: e ciò è controllabile a spettacolo avvenuto. Anche se, nel momento in cui si realizza uno spettacolo, è difficile esprimersi in termini matematici, certi. La seconda è che occorre fare un calcolo circa il prezzo da dare all'operazione: in assoluto e relativamente. In assoluto cioè considerando che quattro miliardi sono una cifra indubbiamente elevata e che nel contesto generale della produzione tea-

trale costituisce sicuramente un'eccezione. In particolare per valutare se la stessa operazione (e questa è una risposta più amministrativa e gestionale che artistica) può essere compiuta a costi inferiori. Non vorrei però che si criminalizzasse soltanto il costo di un'operazione teatrale, nel momento in cui in Italia per semplici puntate televisive di produzioni si spendono miliardi che certamente non meritano questo impiego e che se avessero una destinazione diversa potrebbero realizzarsi meglio. Infine va anche osservato per entrare in un discorso meno asettico e generale, che purtroppo gli spettacoli di Ronconi costano sempre molto e che occorre anche considerare il valore di Ronconi rispetto a tutte le operazioni che compie e rispetto alla gestione dei teatri di cui Ronconi si è occupato e si occupa.

LUIGI MARIA MUSATI (direttore dell'Accademia Nazionale Silvio D'Amico) - L'Arte non ha prezzo è uno slogan. Tutti gli slogan, come per esempio, «Tutte le mamme sono belle», «Chi beve birra campa cent'anni», sono affermazioni che occorre verificare. In genere sono però elaborate in modo che nessuno vada «a vedere», come si dice a poker. Sotto l'affermazione «È giusto o non che l'arte non abbia prezzo?» c'è un piccolo bluff. L'Arte è inestimabile: l'arte non appartiene all'orizzonte dell'economico. In tal senso è giusto dire che l'Arte non ha prezzo perché l'universo artistico non pertiene, se non per certe sue parti, all'universo economico. Sappiamo infatti che Modigliani morì in miseria e i suoi quadri vengono venduti a prezzi astronomici ecc.

Non è vero che l'arte non ha prezzo, l'arte invece, in questo sistema ha un prezzo. Il mercato è un orizzonte assoluto, o meglio si pone ideologicamente come un orizzonte assoluto all'interno del quale tutto ha un prezzo: la vita e quindi anche l'arte. Cose anche più fondamentali hanno un prezzo all'interno di questa società: la vita di un bambino ha un prezzo come banca di organi per qualche ricco di Miami. Non creiamo false coscienze: l'arte ha un prezzo, Ronconi dovrebbe avere avuto 50, 100 miliardi. Non è questo l'importante. È ora di finirla di usare Ronconi come scorticatore immorale delle pochezze di un sistema produttivo. La lezione di Luca è la massima lezione di teatro che abbiamo in questo momento in Italia. Teatro è anche Kraus, come *Orlando Furioso*. Fa ridere che a vent'anni di distanza si ragioni ancora su questo, come se dovessimo discutere se è più teatro *La Mandregola* di Machiavelli o la *Sacra rappresentazione di Vincent*. Quest'ultima era, da punto di vista delle dimensioni ancora più grande del Kraus di Ronconi ed è costata molto, ma molto di più. E si studia nei manuali di storia del teatro. Basta con le cattive coscienze, basta con il lasciar fermo il cervello.

SERGIO FANTONI (direttore artistico di «Contemporanea '83» e di AstiTeatro) - Dato che il finanziamento è in gran parte della Fiat, credo che il privato possa fare quello che vuole con il proprio denaro: non ha responsabilità pubbliche. Se fosse stato tutto denaro pubblico sarebbero state necessarie maggiori spiegazioni. Tuttavia non credo che con quei soldi si avrebbe potuto assistere le compagnie più povere. Il denaro per il teatro viene già elargito in modo troppo generico. Chi fa teatro deve avere il denaro pubblico per ragioni precise di pubblica utilità, altrimenti chiunque, anche un avvocato o un medico, potrebbe richiederlo. Per quanto riguarda la contaminazione con altri generi, ritengo che qui «teatro» sia una parola di comodo; si potrebbe parlare piuttosto di una fiera e la liceità di tali contaminazioni va giudicata da chi produce lo spettacolo. Mi sembra comunque che certi apparati inventati da Ronconi, che vedo più come feste medievali, alle quali partecipavano il clero, l'aristocrazia e la plebe, siano elementi ricorrenti della sua storia. In ogni caso sono convinto che operare una distinzione netta tra ciò che è teatro e ciò che non lo è sia molto difficile. □

Nelle foto a pag. 6, dall'alto in basso Ronconi al Lingotto, e una scena dello spettacolo.