

Luca Ronconi: un maestro di teatro e di vita nel ricordo dei suoi attori; il lavoro in Toscana e a Prato con il Laboratorio

pag. 3

La musica è in scena. Giorgio Battistelli punta sui giovani e sulla sperimentazione; Toscana terra da jazz

pag. 8

Teatro e moda: grandi protagonisti ieri e oggi. Il premio Oscar Gabriella Pescucci e il design director di Prada si raccontano

pag. 10

I festival dell'estate. Seguendo le tappe del giro d'Italia un attraversamento alla ricerca dell'eccellenza e un focus sulla Toscana

pag. 18

il teatro e il mondo

RIVISTA DELLA FONDAZIONE TOSCANA SPETTACOLO

DIRETTA DA
CURZIO MALTESE

TRIMESTRALE - NUMERO DUE, SPECIALE ESTATE - GIUGNO 2015 - 3 EURO - REGISTRAZIONE AL TRIBUNALE DI FIRENZE N. 5965 DEL 05/08/2014



di Curzio Maltese

Ronconi rinascimentale

Quando ho visto per la prima volta uno spettacolo di Luca Ronconi, il leggendario *Orlando Furioso*, ero appena un ragazzino e non capivo bene a che cosa servissero i registi. Ho visto il nome accanto a Ludovico Ariosto e mi sono fatto l'idea che quel Luca Ronconi fosse un personaggio del Rinascimento italiano. A distanza di tanti anni, dopo aver frequentato tanto suo teatro, dopo averlo intervistato varie volte, dopo aver scritto decine di articoli e critiche, in realtà quella di allora rimane la miglior intuizione che abbia avuto su Luca Ronconi. Era un uomo rinascimentale, un contemporaneo di Ariosto, Machiavelli, Michelangelo, Leonardo, Raffaello, capitato per caso nell'Italia del ventesimo secolo. Era rinascimentale la sua curiosità per l'animo umano, la passione per la conoscenza, l'idea del lavoro e dell'insegnamento del teatro. Nulla assomiglia probabilmente di più a una bottega rinascimentale, anche per la bellezza fisica dei luoghi, dell'accademia di Santacristina, che Luca ha fondato con Roberta Carlotto nel cuore della campagna umbra. Era rinascimentale l'apertura mentale, il gusto della sperimentazione e la visione europea e la capacità di mescolare nel proprio lavoro teatrale esperienze culturali lontane e diverse. Era rinascimentale anche in Ronconi la passione per il futuro, la voglia di scoperte che allarghino i confini del mondo conosciuto. Era difficile, se non impossibile, intervistare Luca Ronconi sul passato, fargli ricordare spettacoli che avevano cambiato la storia del teatro del Novecento e che era giusto celebrare a distanza di anni. Era sempre proiettato con tutta l'anima sulla prossima scommessa e soltanto di quella voleva parlare. Il domani è stato il pensiero dominante fino agli ultimi giorni. Il prossimo spettacolo, che poi sarebbe stato l'ultimo capolavoro, la *Lehman Trilogy* di Stefano Massini. È la ragione per cui in questo numero in gran parte dedicato, com'è ovvio, alla scomparsa di uno dei più grandi uomini di teatro del nostro tempo, si vuole parlare anche del futuro del teatro e più in generale della cultura italiana. Un futuro che come spesso accade in Italia, dovrebbe ricominciare dal meglio del passato. Negli ultimi anni Ronconi era preoccupato del collasso culturale del nostro Paese. Qualcuno ricorderà la vicenda delle *Rane* di Aristofane a Siracusa. Ronconi aveva allestito uno

segue a pag. 20

di Silvia Costa

Mobilità degli artisti in Europa

Il libero spostamento dei lavoratori, che è uno dei casi di successo della UE, rimane oggetto di acceso dibattito. Nel dibattito culturale, è uno degli argomenti ciclicamente discussi tra gli Stati membri come una delle priorità del settore, a livello nazionale ed europeo. A differenza che per molti altri professionisti, per un artista, la mobilità è parte integrante del processo creativo e dell'attività professionale, fin dai tempi della Commedia dell'Arte e di Mozart, di Goethe e di Leonardo. La mobilità offre la possibilità di nuovi committenti, di un pubblico più ampio e vario, l'apertura verso il mondo e lo sviluppo di diverse tecniche artistiche. Tuttavia, la mobilità di artisti e creativi non può essere vista semplicemente come un movimento occasionale oltre i confini nazionali ma piuttosto come una parte integrante della vita lavorativa normale di artisti e altri professionisti del settore culturale. La mobilità dell'artista ha un ampio impatto sia nella realtà che lo accoglie sia negli ambienti di partenza, ed eventualmente di ritorno. Sebbene i profili di mobilità siano simili a quelli di altri comparti, il contenuto e la forma della loro mobilità ha caratteristiche peculiari. Dal punto di vista dell'Unione

europea, la mobilità transnazionale di artisti e professionisti della cultura è di grande importanza nel contribuire a far nascere un comune "spazio culturale europeo" e nel rafforzare la diversità culturale e il dialogo interculturale. Tuttavia, il movimento di artisti e professionisti creativi è difficile da monitorare e vi è mancanza di dati affidabili che aiuterebbero a definire meglio le esigenze specifiche, per sostenerle efficacemente. Secondo uno studio condotto da ERICarts quando si tratta di mobilità (di artisti), si possono distinguere tre gruppi di professionisti: - coloro che desiderano muoversi, per i quali programmi di mobilità possono essere di particolare importanza. La mobilità può essere una loro libera scelta, per esempio per acquisire nuove ispirazioni o attività, ma potrebbe anche essere una questione di sopravvivenza professionale. In questo caso, la mobilità è spesso legata alla questione di scarsità di fondi pubblici. - Una preoccupazione di quegli operatori culturali che sono già in mobilità internazionale oppure per i quali la mobilità è una parte normale della loro pratica professionale e come trattare con la "burocrazia" o come superare gli ostacoli alla mobilità causati principalmente dalla normativa sociale, fiscale e, per cittadini di paesi terzi, dalla normativa sui visti. - Infine, ci sono alcuni che non vedono affatto la necessità urgente di una mobilità transfrontaliera.

segue a pag. 20

di Beatrice Magnolfi

E adesso musica...

La musica è il primo linguaggio che si impara e l'ultimo che si dimentica. Accompagna, consola, unisce, libera ricordi ed emozioni, diverte, rapisce, commuove. È la porta di accesso ma anche la sublimazione di molte esperienze culturali. È intrecciato al lessico della rappresentazione teatrale e della danza, ne costituisce in molti casi l'anima più profonda. Questo semplice corso di pensieri ha spinto la Fondazione Toscana Spettacolo, nel suo venticinquesimo anno di vita, ad affrontare una svolta importante: diventare anche una rete di diffusione per la musica dal vivo. Una scelta coraggiosa, in tempi non facili per la cultura, che si realizzerà a partire dal 2015 e, più compiutamente, nel prossimo triennio. L'occasione contingente è venuta dal nuovo Decreto ministeriale, che per la prima volta istituisce la figura del Circuito Regionale Multidisciplinare; ma la trasformazione rappresenta il naturale approdo di un disegno che, da sempre, privilegia la contaminazione fra le discipline artistiche e l'integrazione fra i linguaggi. Grazie a questa novità, potremo arricchire con l'attività di diffusione e promozione della musica dal vivo l'intenso lavoro che già viene svolto dal Circuito nell'ambito del teatro di prosa e danza. Anche se viviamo nell'era della massima fruizione dei brani musicali, favorita dalla facile riproducibilità tecnologica, tuttavia la diffusione della musica dal vivo rimane confinata in un ambito ancora troppo limitato ed elitario. Il rapporto che si instaura fra l'artista e il pubblico durante un concerto è qualcosa di unico, un'esperienza che occorre poter offrire a livelli di qualità al maggior numero di persone: non si può riprodurre uguale a se stessa e contribuisce a un percorso di partecipazione e crescita culturale che, grazie al linguaggio universale della musica, scavalca molti confini ed ha a che fare, indirettamente ma non troppo, con la pratica della democrazia. In una regione come la Toscana, dotata di talenti musicali e abitata da istituzioni "storiche" eccellenti, ci muoveremo in sintonia con le risorse esistenti, per raggiungere le aree meno ricche di offerta, le fasce di cittadini più esposte al rischio culturale e i segmenti, anche anagrafici, più lontani dai circuiti distributivi. Inoltre la versatilità dello spettacolo musicale, unita al patrimonio dei

segue a pag. 20





foto Attilio Marasco

Al Piccolo dopo Luca arriva Stefano “il nuovo che continua nel passato”

Il Teatro d'Europa punta sul toscano Massini per il post Ronconi

di Frida Nacinovich

Ronconi e Massini, Massini e Ronconi. Come in un gioco di specchi, come nelle stagioni della vita, il maestro e l'allievo si danno il cambio alla guida di uno dei grandi teatri continentali. Dopo la scomparsa del più importante drammaturgo italiano degli ultimi quarant'anni, il Piccolo di Milano ha puntato su Stefano Massini, nominandolo consulente artistico proprio al posto di Ronconi, accanto al direttore Sergio Escobar. Come ci si sente ad essere scelto come erede di Strehler e dello stesso Ronconi? “Gioco in un campionato diverso da quello di Ronconi e di Strehler. Sarei un pazzo a volermi mettere in competizione con questi due mostri sacri. Comunque una continuità c'è: non solo perché con Ronconi avevamo in progetto tante cose, vorrei essere il nuovo che continua nel passato”. Un autentico work alcoholic il quarantenne nato sulle rive dell'Arno: grazie alla collaborazione con il Theatre National di Nizza diretto da Irina Brook, a ottobre sarà messo in scena *The black puzzle*, mentre Lluís Pasqual a Barcellona produrrà un altro suo testo, *Credo in un solo Dio*, e la *Lehman Trilogy* soltanto in Germania vedrà due nuovi allestimenti, a Dresda e a Monaco, dove lo dirigerà una celebrità come Marius von Mayernbug. Nemmeno Chaplin nei suoi *Tempi moderni* poteva immaginare la frenesia della Terra 2.0. La quotidianità del singolo connessa con milioni di altre quotidianità, a due come a diecimila chilometri di distanza. Nella dimensione odierna del messaggio, da racchiudere in centoquaranta caratteri, un'opera teatrale imponente, uno spettacolo di cinque ore, sembra arrivare da un'altra epoca. Qui sta il fascino della storia che si fa rappresentazione drammaturgica, dell'opera letteraria che diventa teatro. Per giunta Massini, raccontando la saga

Gioco in un campionato diverso da quello di Ronconi e di Strehler

dei fratelli Lehman, ha puntato il suo riflettore sugli ultimi due secoli di storia del capitalismo. A partire dall'arrivo in Alabama di tre fratelli, ebrei tedeschi, che nel 1840 mettono su un piccolo negozio di stoffe, per poi diventare in breve tempo monopolisti dei commerci di cotone dal sud al nord degli Stati Uniti. Una vicenda raccontata con ironia: se il governo americano avesse evitato nel 2008 la bancarotta della Lehman Brothers Holdings Inc., avrebbe speso molto meno di quanto ha dovuto fare per salvare il sistema finanziario. Lo stesso errore capitale fatto dall'Unione Europea – dalla Germania e dalla Francia – con la Grecia. Viste queste premesse, non può stupire che l'ottantenne Luca Ronconi abbia voluto portare in scena la *Lehman Trilogy* di Massini.

Domanda d'obbligo al giovane autore toscano diventato rapidamente famoso, anche fuori dai confini italiani: chi era Ronconi per te? Devo risponderti molto antiretoricamente, e anche molto retoricamente, per dire la verità. Ronconi era un caro amico, una persona con cui avevo un ampio scambio di idee, di vedute. Un uomo con cui mi trovavo d'accordo. Da addetto ai lavori, a Ronconi devo tutto. La prima cosa veramente importante che ho fatto, quando ho iniziato ad occuparmene,

è l'assistente di Ronconi. Gli sono debitore della visione del teatro.

Tra Massini e Ronconi corrono quarantadue anni di età, eppure sembrano avere un'idea comune del fare teatro.

Senza dubbio. E chi come me ha avuto la fortuna di lavorare con Ronconi, di conoscere Ronconi, ha avuto la netta sensazione di lavorare con un artista che, al di là del singolo spettacolo, aveva un'idea complessiva di teatro. Può capitare di azzeccare uno spettacolo. Anche, banalmente, per un colpo di fortuna. Alle volte gli spettacoli

Aveva un progetto: il teatro che si specchia nella società

sbocciano. Oppure appassiscono in mano a chi li ha pensati, perché magari non è stato in grado di tradurre al pubblico i segni teatrali, ha sbagliato il metro del linguaggio. Lo ripeto: è possibile azzeccare uno spettacolo ma può anche succedere di farlo fallire. Molto più difficile è avere un'idea complessiva di teatro, una coscienza e una consapevolezza, anche un progetto su quello che fare teatro può, deve significare. Il teatro che si specchia nella società.

Nell'introdurre la *Lehman Trilogy* Ronconi ti fa un gran complimento: “è notevole che questa ardita soluzione drammaturgica mantenga la sua vigorosa efficacia nel corso di un tritico quasi wagneriano...”.

Ronconi aveva un'idea molto forte, netta, del fare teatro. È stato uno dei registi con il concetto più alto di teatro, in senso politico, che conosca. Ma proprio perché spesso privo di un'apparente vocazione politica, il suo teatro lo è a tutti gli effetti. È un teatro che si interroga continuamente sul suo rapporto nella polis. Per Ronconi, infatti, era fondamentale l'idea di un teatro come percorso di conoscenza. Per lui il teatro doveva essere un luogo adatto a ciò che definiva “percorso di conoscenza”. Un luogo nel quale il pubblico si arricchisce di nuove esperienze utili anche per interpretare la realtà che lo circonda. Un processo non didascalico, ma per contatto con ciò che è distante da noi. Ronconi sosteneva che “i testi non si tagliano”. Perché spesso, quando si interviene, per autoassolverci, lo facciamo perché lo riteniamo poco funzionale. Generalmente non vogliamo sia oggetto di confronto. Ma il teatro deve aiutare lo spettatore a migliorare il suo rapporto con la società. Per Ronconi questo era fondamentale. Sempre.

Da toscana a toscano: perché hai scritto del crollo dei Lehman, e non per esempio del crack del Monte dei Paschi di Siena?

C'è una differenza sostanziale. La storia dei fratelli Lehman è la storia di una banca, la quarta nel mondo, che fino all'ultimo era considerata “too big to fail”, troppo grande per fallire. Invece crolla come un gigante dai piedi di argilla, per una ragione che tuttora è oggetto di ipotesi, di congetture, di discussioni. Il Monte dei Paschi viceversa crolla per colpa di qualche “furbetto del quartierino”. È una storia senza una struttura e un interesse di carattere epico, non riguarda tutti. Invece quella di una banca gigantesca che improvvisamente crolla è un tale punto di domanda, un tale mistero, un dubbio, che in qualche modo diventa interessante da trattare, perché

riguarda tutti. È una storia che dal particolare va all'universale; quella del Monte dei Paschi dal particolare resta al particolare, e lì annega.

Che tappa rappresenta *Lehman Trilogy* nel percorso della tua ricerca drammaturgica?

Un momento indubbiamente importante, direi decisivo. È la mia opera più rappresentata al mondo, e soprattutto è un'opera nella quale non c'è stato alcun tipo di compromesso con le possibilità attuative del teatro. È un testo che è stato scritto con l'esclusiva idea di scriverlo. La dinamica rappresentativa è venuta in un secondo momento. Quindi è stato un passaggio drammaturgicamente puro, non mediato da altre esigenze.

Il crack del 2008 è raccontato in maniera incruenta, soft, alla fine dell'opera. Nel racconto ti sei voluto fermare sull'orlo del burrone.

La storia della conduzione della banca da parte della famiglia Lehman si ferma nel 1968, con la morte dell'ultimo discendente, Bobbie. In seguito non ci sono più direttori o presidenti con il cognome Lehman. Dunque, racconto la scalata di Glucksman e Peterson, la loro presa del potere, fino all'ascesa di Dick Fuld, “allievo” di Glucksman. Loro sono stati i protagonisti dell'ultima parte della storia della banca. Il resto è cronaca. Ho deciso di raccontare la morte della Lehman ricorrendo a una metafora, quella del rito funebre ebraico dello Shiva, con gli “antenati” della banca che in qualche modo assistono alla sua morte. Ho scelto di operare in questo modo perché a quel punto la banca non coincide più con la famiglia, e si è giunti al culmine di un'opera di spersonalizzazione e di cinismo, che vede la banca diventare un luogo di finanza da “traders”, in opposizione a ciò che era stata in precedenza. Mi sono immaginato un aldilà nel quale i vari patriarchi della famiglia Lehman celebrano il funerale della banca. Non andiamo a teatro per vedere quello che già sappiamo dal telegiornale, ma per indagare delle forme, delle possibilità e delle ipotesi. Secondo me era molto interessante raccontare cosa era morto, non il momento della morte. Inoltre, poiché molte delle cause che hanno portato al crollo della Lehman erano già presenti nella crisi del 1929, ho scelto di sottolinearlo insistendo con molti dettagli sulla prima. Molti lo hanno colto. Questo già mi basta per essere contento.

Credi anche tu che la trasformazione progressiva dell'economia in finanza, ben descritta da Luciano Gallino nel suo *Finanzcapitalismo*, abbia

innescato la crisi globale degli ultimi anni?

Penso che quello che ha innescato la crisi di questi ultimi anni è qualcosa di molto lontano dall'economia. Nel senso che l'economia è arrivata solo per interposta via. Fondamentalmente credo che molto di quello che è avvenuto, e che ha portato alla crisi, sia stato qualcosa che non apparteneva all'ambito economico. Esprimo un mio punto di vista: ad andare in crisi è stato l'edificio stesso della delega per come era stato concepito. Per moltissimo tempo – tutto il Novecento o quasi – abbiamo vissuto con una fortissima, incondizionata fiducia nei confronti di qualcuno al quale delegavamo di rappresentarci. Questo è avvenuto in politica, con il voto ai grandi partiti. Ma è avvenuto anche in economia: analogamente alla politica, la gente si fidava del sistema bancario al quale affidava ciò che di più prezioso aveva, vale a dire i propri soldi. Fidandosi che quei soldi, messi in mano a quelle persone, fossero in buone mani. Con l'inizio del nuovo millennio abbiamo assistito al venir meno di questa affidabilità. Così come la politica è andata in crisi quando è via via marcito il principio di rappresentanza, il sistema bancario è andato in crisi quando è venuto meno l'assunto che fosse il luogo ideale dove conservare i propri soldi. È lo stesso fenomeno, ed è questo che ha portato secondo me alla crisi odierna.

Nel corso del racconto emerge a più riprese l'idea di una identità possibile tra “liturgia” della finanza e culto religioso. È una lettura forzata?

Quello che cerco di raccontare è un percorso mendace, fallace, nel quale il capitalismo si è talmente fidato di se stesso, della propria capacità di creare denaro dal denaro, che in qualche modo ha finito per distaccarsi totalmente da tutto ciò che era concretezza. Nella concretezza, controllo, e nel controllo, amministrazione. Cito sempre un esempio, perché ancora mi sembra incredibile: uno dei manager responsabili di Lehman Brothers al momento del fallimento della banca, appena pochi giorni dopo, rilasciò un'intervista nel corso della quale sostenne spudoratamente: “Nessuno di noi poteva sapere su quanti fronti, e per quali importi, la banca era indebitata”. È l'esempio di come avevano completamente perso il senso stesso del controllo di quello che facevano. Il senso della realtà.

a pagina 2, Massimo De Francovich, Massimo Popolizio e Fabrizio Gifuni in *Lehman Trilogy* sotto, un momento delle prove



foto 2015 La Selva

Per lui il testo era il centro di tutto

La forza di un maestro per Massimo Popolizio

di Curzio Maltese

Non un attore, ma l'attore di Luca Ronconi è Massimo Popolizio. La metà dei suoi 54 anni passati in scena col maestro, dal *Santa Giovanna* del 1983, in cui era appena un ragazzo uscito dall'accademia, fino a oggi, all'ultimo e bellissimo *Lehman Trilogy*. In mezzo qualche anno di pausa, teatro con altri grandi registi, Elio De Capitani e Massimo Castri, alcune memorabili interpretazioni al cinema, con Er Terribile in *Romanzo Criminale* di Michele Placido, lo Sbardella de *Il Divo* di Paolo Sorrentino, il padre di Leopardi ne *Il giovane favoloso* di Mario Martone.

Cominciamo dalla fine, il ritorno in scena con la regia del maestro per *Lehman Trilogy*. Com'è stato ritrovarsi dopo qualche anno di separazione?

Mi ha chiamato Luca e mi ha parlato a lungo, con entusiasmo, del testo di Massini e dello spettacolo che aveva in mente. Prima di tutto mi ha detto: guarda che io non sono più quello di trent'anni fa. Non ho capito bene che cosa volesse dire, se si riferisse alle condizioni fisiche o al fatto di aver cambiato visione del lavoro. In ogni caso, era vero. Era un altro Ronconi, molto più dolce, più attento agli attori e agli esseri umani in generale. Con gli anni era diventato più emotivo, più fragile e anche per questo ancora più affascinante. La prima e l'ultima cosa che mi ha insegnato è la consapevolezza dei propri limiti. Appena uscito dall'accademia, quando ho capito lavorando con Ronconi che non potevo fare tutto. E alla fine, quando ho visto come riusciva a trasformare in forza e decisione la sua fragilità fisica.

Dev'essere stato duro vederlo spegnersi nelle ultime settimane. Ha

avuto la sensazione che fosse l'ultima volta che lavoravate assieme?

Purtroppo sì. Quello che impressionava di Ronconi era la sua energia, la forza. Nelle prove era instancabile, andava avanti per ore anche quando attori che potevano essere figli o nipoti erano ormai esausti. Dopo 34 o 35 spettacoli con lui, ho perso il conto, vederlo così stanco, quasi non muoversi dalla sedia, è stata davvero dura. Quando interrompeva le prove, andavo in camerino e piangevo. Ma la testa era quella di sempre, lucido, ironico, geniale nella lettura del testo. E alla fine ho pensato che in fondo era la morte che avrebbe voluto, in teatro fino all'ultimo giorno.

Oltre al genio di Ronconi, se ne va un mondo teatrale. Ronconi era forse l'ultimo grande regista di testi in circolazione. Lui stesso a volte ironizzava sulla tendenza un po' circense di un certo teatro contemporaneo, che pretende di prescindere dalla parola.

Per Ronconi il testo era il centro di tutto. Col tempo diventava sempre più essenziale, mirava al cuore del significato. Era naturalmente un uomo coltissimo, ma il punto non è questo. L'unicità di Ronconi consisteva in una straordinaria miscela fra una grande cultura, uno spirito anticonvenzionale e una straordinaria curiosità per la natura umana. Questo gli permetteva di vedere nei testi, anche nei classici rappresentati nei secoli migliaia di volte, cose che nessun altro era riuscito a vedere prima di lui. In questo è stato davvero unico. Così come nell'energia, nella passione, nella generosità. È stato come Luis Buñuel, che fino all'ultimo giorno ci ha dato capolavori, senza mai ripetersi, inventando qualcosa di inaspettato.

Era l'amore per il testo che lo spingeva verso imprese in teoria impossibili, come tradurre in teatro la lingua letteraria di grandi scrittori, da Dostoevskij a Gadda?

Chiunque altro sarebbe naufragato. Soltanto a Lev Dodin è riuscito di rendere la forza di un romanzo di Dostoevskij in scena con altrettanta potenza. Misurarsi con un romanzo come *I fratelli Karamazov* è una cosa da matti, ma in questo, come nel portare in scena la lingua di Ariosto o di Gadda si misurava tutta la sua concezione di teatro come utopia.

Oltre a questo, era l'unico regista dotato di tale prestigio da imporre spettacoli monumentali. Mi domando chi altro sarebbe oggi in grado di ottenere un allestimento come la *Lehman Trilogy*, con una compagnia di venti grandi attori in scena.

Qui non è stato soltanto merito suo. Ronconi ha avuto la fortuna di vivere in un'Italia dove esisteva una classe dirigente d'alto livello. Una classe politica al servizio di un'utopia, giusta o sbagliata. Oggi è tutto di corto respiro, superficiale e misero. Siamo l'unica nazione che continua a tagliare gli investimenti nella cultura, quando le altre li aumentano. Non solo non sarà più possibile immaginare a teatro allestimenti come questo o in passato come *Gli ultimi giorni dell'umanità* al Lingotto o *l'Orlando Furioso*, ma probabilmente non esiste neppure più un dirigente della Rai disposto a farli filmare e a trasmetterli in un'ora decente. Mi è capitato di rivedere per gentile concessione delle teche Rai appunto *Orlando Furioso*. È stata una trasmissione che ha avvicinato un'intera generazione al teatro. Oggi nessuno avrebbe forse il coraggio di proporla. Ma dietro quell'apparente

coraggio c'era appunto un'idea diversa del fare politica. Ora molti si preoccupano della sfiducia degli italiani nei confronti dei partiti e del sistema politico in generale. Ma si guarda poco all'altra faccia della medaglia, e cioè quanto questo modo di far politica con slogan demagogici e populistici nasconda una profonda disistima dei politici nei confronti degli italiani. Il sentimento è insomma reciproco e l'uno giustifica la reazione dell'altro. Si è persa l'idea di poter migliorare insieme.

Parlando dell'*Orlando Furioso* mi tornano in mente i racconti terribili di Mariangela Melato sulle prove in teatro con Ronconi. Da spettatore, per la verità, erano magnifiche, a volte più belle dello spettacolo stesso. Per gli attori, immagino, doveva essere un po' diverso.

Le prove erano una tortura, un'autentica tortura. Non ho mai visto un regista provare così tanto e con la stessa tensione dal primo all'ultimo minuto. Luca sapeva anche essere molto duro. Da ragazzo pensavo fosse così severo con i giovani, ma poi ho lavorato con i grandi, Mariangela Melato e Umberto Paoletti, Valeria Moriconi e Maria Paiato, e lui era esigente con tutti allo stesso modo, ragazzini e mostri sacri. Però lo era anche con se stesso, seguiva un modello altissimo. Ricordo una prova alla vigilia di Natale a Torino, un testo di Simone Weil, ero sfinito ma cercavo di dare il massimo sperando che fosse finalmente soddisfatto. Rimase in silenzio e poi: sì, in provincia può andare bene. Una mazzata. Ma alla fine aveva sempre ragione lui.

nella foto, Massimo Popolizio ne I due gemelli veneziani di Carlo Goldoni, prod. Piccolo Teatro di Milano, 2001



foto Marcello Norberth

“Prendete dalla vita e divertitevi”

Lucrezia Guidone ne ricorda gli insegnamenti

di Curzio Maltese

Se non la conoscete già, segnatevi questo nome, Lucrezia Guidone, 28 anni, perché di lei, come di Fabrizio Falco e Sara Putignano gli appassionati di teatro e cinema sentiranno parlare per i prossimi decenni. Bravissima e addirittura geniale nella parte della figliastra dei *Sei personaggi* pirandelliani, già molto premiata, Lucrezia rappresenta l'ultima generazione di allievi di Luca Ronconi e la meglio gioventù del teatro italiano. Purtroppo o per fortuna anche questa, come tanta meglio gioventù italiana, con un piedi in patria e uno pronto a fare le valigie per l'estero. “Dopo aver frequentato il Lee Strasberg Theatre vivo quasi metà dell'anno a New York, sono diventata bilingue. E ora che ho perso il punto di riferimento di Ronconi la tentazione di trasferirmi in America è più forte”.

Incontro Lucrezia Guidone a Trastevere e dopo averla vista sulla scena pirandelliana così calata nella disperazione del personaggio quasi non la riconosco, allegra e solare. “Mi piace molto andare in giro, osservare la gente, sedermi a un bar e ascoltare i discorsi, le telefonate. Ronconi lo ripeteva spesso: guardate le persone, prendete dalla vita”. È curioso che un maestro di giornalismo come Indro Montanelli dicesse, più o meno, le stesse cose. “L'ultima volta che ho pensato a Ronconi è stato proprio qui, l'altro giorno, quando sono stata avvicinata da una donna che mi ha chiesto una sigaretta e ha cominciato a fare strani discorsi. E ho ripensato a quando i personaggi di Pirandello dovevano presentarsi e il maestro suggeriva come dire le battute: pensate a quei matti che vi fermano per strada”. La follia è stata una delle chiavi della straordinaria lettura dei *Sei personaggi*, nato come una specie di saggio finale con gli allievi dell'accademia di Santacristina e divenuto strada facendo uno spettacolo perfetto. Un modo anche per saltare tutta la retorica del pirandellismo e scuotere dal testo la polvere scesa con gli anni, la noia del gioco di un teatro dentro il teatro. È paradossale come Ronconi fosse riuscito a lavorare con tanta passione su un autore e una lingua teatrale che aveva sempre amato pochissimo. “Ogni tanto lo diceva: questa cosa oggi non si può più ascoltare. Forse si divertiva a dimostrare che Pirandello si poteva fare in modo completamente diverso da come è di solito retoricamente rappresentato”.

Negli ultimi anni Ronconi si divertiva ancora di più nelle prove e soprattutto si divertivano molto di più gli attori. Con il tempo aveva abbandonato la severità, con qualche punta crudele, e aveva lasciato libero campo al suo formidabile sense of humour. “Ricordo risate memorabili, battute fulminanti, perfino giochi e imitazioni durante le pause delle prove. E questo clima è stato fondamentale, non solo perché le prove erano lunghissime, ma perché eravamo tutti terrorizzati. Per ragazzi di vent'anni appena usciti dall'accademia e magari venuti dalla provincia, come me, trovarsi di colpo a lavorare con una leggenda era al principio una fonte di autentico terrore”.

Un bellissimo documentario di Iacopo Quadri su Santacristina ha raccontato anche questa anima ludica della scuola di Ronconi. E già il casale della fondazione, sperduto nel verde e nel silenzio della campagna umbra, ha qualcosa di allegramente fiabesco. C'è un dialogo del primo film di Paolo Sorrentino, *L'uomo in più*, dove un presidente di calcio spiega l'esonero di un allenatore in questo modo: “Il calcio è fondamentalmente un gioco e tu, purtroppo, sei un uomo triste”. Vale anche per il teatro? “Mi piace pensarlo, anche nei momenti meno felici. Il lavoro



dell'attore è stressante, ti chiamano, forse non ti chiamano, c'è il provino da superare, le offerte che non arrivano e quando ne arrivano di colpo tante non sai mai che cosa scegliere. Ma alla fine il teatro è un gioco, forse il più bel gioco mai inventato e passare la vita sulla scena è un grande privilegio. Questa consapevolezza ti deve accompagnare sempre. Ronconi ci ha insegnato anche questo, l'allegria del mestiere di attore”.



In Umbria

Un luogo magico per i giovani attori

Il Centro Teatrale Santacristina lavora da anni sul territorio umbro portando avanti quello che, sin dalla nascita – nel 2002 per volontà di Luca Ronconi e Roberta Carlotto –, è stato uno dei suoi obiettivi primari: dare un contributo concreto e attivo al teatro attraverso la formazione professionale degli attori. Nella campagna tra Gubbio e Perugia, Santacristina accoglie giovani diplomati nelle migliori scuole nazionali o provenienti dalle più diverse esperienze teatrali. Privo di intenti accademici, l'insegnamento è impostato sulla trasmissione dell'esperienza artistica e sul confronto diretto tra le differenti generazioni. La specificità della scuola è stata la presenza costante e insostituibile di Luca Ronconi, che concepiva la didattica e il rapporto con i giovani attori non solo come trasmissione del proprio metodo di lavoro, ma soprattutto come possibilità di mettere l'attore nella condizione di saper analizzare profondamente un testo.

“È difficile immaginare un altro luogo come Santa Cristina: isolati, immersi nella quiete della campagna umbra, qui si lavora, si dorme, si mangia e si studia tutti assieme. Una specie di college all'interno del quale è difficile stabilire una distanza tra le ore di lezione e quelle di vita comune, ma che ha un obiettivo costante nel cercare di mettere l'attore nella condizione di saper analizzare un testo e di controllare la propria espressività”. Roberta Carlotto (presidente e direttore organizzativo)

momenti delle prove di *In cerca d'autore*. Studio sui *Sei personaggi* di Luigi Pirandello. Progetto realizzato nel triennio 2010-2012 dal Centro Teatrale Santacristina (foto Luigi La Selva) le foto degli spazi sono di Andrea Messana

Santacristina, uno spazio di libertà

Il Centro Teatrale nel racconto di Fabrizio Falco e Sara Putignano

di Frida Nacinovich

I personaggi non erano solo sei ma qualcuno in più. E l'autore di cui erano in cerca l'hanno trovato. Cartoline da Santacristina, la scuola di teatro più bucolica e suggestiva che si possa immaginare. Aperto all'alba del secolo da Luca Ronconi (2002) il centro teatrale umbro è l'Actors studio italiano. Uno spazio libero di sperimentazione, dove attori e attrici ventenni o poco più possono unire teoria e pratica drammaturgica senza condizionamenti.

A Santacristina, in una vecchia stalla ristrutturata dove un gong scandisce i passaggi del giorno e della notte, si scopre l'ennesimo Luca Ronconi, brillante dalle mille sfaccettature. Fabrizio Falco, che qui ha studiato, e che a ventisette anni è già considerato uno dei più promettenti attori italiani, conserva di quell'esperienza un ricordo paragonabile a quello delle lunghe estati passate con i primi veri amici di una vita. "Quella del centro studi di Santacristina è stata una stagione straordinaria, tre anni passati fra studi e approfondimenti in un luogo del genere, quasi incantato. Per me e tanti altri miei coetanei è stata una possibilità unica di guardare al teatro, di pensare al teatro, di fare teatro in una dimensione libera, senza l'obbligo della messa in scena. Qui Ronconi ha voluto sperimentare, ed è stato ancora una volta un grandissimo maestro, che nella sua continua ricerca ci dava la possibilità di apprendere, di imparare. Senza vincoli, lo studio del testo poteva assumere traiettorie impensabili. Il suo è stato un insegnamento davvero straordinario".

Per capire cosa resti oggi di quell'esperienza, basta affacciarsi in uno dei mille teatri italiani e scoprire la bravura dei tanti allievi di Santacristina, cento fiori sbocciati grazie alla cura del demiurgo Ronconi. "Lo ripeto:

Falco: mi ha trasmesso l'amore per quello che faceva

è stato un grandissimo onore poter lavorare con lui – racconta Falco – mi ha trasmesso l'amore per quello che faceva, la totale dedizione al lavoro, al teatro. Dire in poche parole quello che mi ha lasciato è difficile. È stato lui che mi ha dato la possibilità, subito dopo l'accademia, di interpretare personaggi importanti. Sono cresciuto molto nelle estati vissute al centro studi di Santacristina". Falco è anche uno dei giovani personaggi in cerca di autore del Pirandello secondo Ronconi. Un Pirandello inaspettato e sorprendente. Tutta l'azione si consuma nel desiderio, quasi compulsivo, dei sei personaggi di raccontare e rappresentare all'infinito il loro dramma, senza alibi di alcun tipo. Il Padre, la Madre, La Figliastro, il Figlio e i due bambini, una volta rotto il diaframma del teatro nel teatro diventano figure fantasmatiche. È nutrito il gruppo dei giovani interpreti, tra i quali Massimo Odierna, Luca Mascolo, Sara Putignano, Lucrezia Guidone, Paolo Minnielli, Davide Gagliardini e appunto Fabrizio Falco. Sono gli allievi, nell'accezione data da Stephen King in uno dei suoi più inquietanti racconti, del rapporto biunivoco fra i giovani ospiti della scuola e il loro padrone di casa. "Lo studio di Ronconi sui sei personaggi è stata un'avventura straordinaria. Ho conosciuto un Pirandello che non avevo mai conosciuto, Ronconi ha

rivoluzionato testi classici rendendoli inediti".

Nella *Lehman Trilogy* di Stefano Massini, ultima opera messa in scena da Ronconi, c'è posto anche per Falco, che compare in veste di un personaggio bizzarro. Un funambolo, invenzione drammaturgica dell'autore, come metafora dell'"equilibrio instabile" della finanza. Figura emblematica che cade per la prima volta nel 1929. Quando, appunto, la finanza fa il passo più lungo della gamba. "Un'altra esperienza indimenticabile – racconta ancora Falco – che mi ha permesso fra l'altro di affinare il mio rapporto con gli spettatori. Credo che, oggi più che mai, sia necessario avere un rapporto limpido con il pubblico, che ha bisogno di essere interessato a quello che succede. Un modo per far capire che il teatro, quando è fatto bene, non si rivolge solo agli appassionati più stretti ma parla a tutti, è universale". Se poi chiedi a uno passato da Santacristina come Fabrizio Falco, ma già protagonista sul grande schermo, cosa preferisca fra cinema e teatro, la risposta arriva d'un fiato: "Il teatro. Il cinema, quando ti capita di fare esperienze felici dal punto di vista creativo, ti può lasciare tanto, però è sempre un servizio che fai a qualcun altro. Al teatro se invece ti chiama un regista, la responsabilità di quello che fai sul palcoscenico è sempre la tua. Questa dimensione e questo rapporto così stretto con gli spettatori, te lo può dare solo il teatro. Penso che il teatro sia uno spazio democratico importante, uno degli ultimi rimasti in una società sempre più chiusa al libero confronto delle idee".

Dalla sua fondazione a oggi, il centro teatrale di Santacristina ha vissuto ogni sua stagione nel segno della sperimentazione drammaturgica. "Uno spazio di libertà", l'ha definito Ronconi. Un'altra delle sue giovani ospiti, Sara Putignano, ricorda le cinque estati passate in Umbria come "l'esperienza più importante" della sua vita di

attrice teatrale. Vissuta in una sorta di università, come negli Usa, dove le ore di lezione si mescolavano a quelle di vita comune. "Sono stati anni di ricerca e di continue scoperte, con la presenza costante di un maestro cui credo di dovere tutto. Noi giovani attori ci misuravamo con i testi, esploravamo a trecentosessanta gradi, guidati da Ronconi in quello che era una sorta di laboratorio. Continue esperienze di ricerca drammaturgica che settimana dopo settimana si sedimentavano nella nostra coscienza di giovani attori". Le colline umbre fanno da corona a

Putignano: mi ha insegnato ad andare oltre il mio immaginario

un'esperienza unica nel suo genere, conosciuta e apprezzata anche fuori dai confini italiani. Un contesto che sarebbe piaciuto a Luigi Pirandello, autore rivoluzionario per la sua epoca. Così come lo è stato, nelle sue messe in scena, Luca Ronconi. Anche Sara Putignano, come Fabrizio Falco ha trovato il suo autore: "L'abbiamo incontrato nell'ultimo periodo della sua vita. Aveva una personalità complessa e talvolta difficile da raggiungere per chi vive i rapporti umani in un altro modo. Era un esempio di forza, passione, determinazione. Da lui ho imparato che le cose non sono mai come sembrano, bisogna aver il coraggio e la capacità di andare oltre l'apparenza, ci sono sempre mille sfumature e mille possibilità di interpretazione". Cosa resta ora che Ronconi non è più? "Resta una grandissima riconoscenza, ho avuto una fortuna immensa, forse fin quando era in vita neppure me ne rendevo

conto. Adesso c'è un vuoto. Sono stata la testimone fortunata di un modo di far teatro unico e rivoluzionario – aggiunge Putignano – io devo, se non tutto, tanto a lui. È con lui che ho iniziato, è grazie a lui che si sono innescati in me una serie di meccanismi. Mi ha stimato e mi ha voluto bene da subito, e questo ha reso il nostro rapporto facile. Mi resta la testimonianza di una passione per questo lavoro che non ha avuto limiti nel suo modo di esistere. Era una persona che lavorava senza reni, con un giorno sì e uno no di dialisi, a ottant'anni, senza bere un goccio d'acqua, e continuava a provare per ore e ore di seguito, con volontà e passione. E, con la grandissima genialità che aveva nel leggere i testi, non ci ha insegnato solo delle cose, ma ha aperto in noi mondi incredibili, porte nel nostro cervello. Ogni recinto è stato abbattuto". A nemmeno ventitré anni Sara Putignano ha interpretato il ruolo della madre nei sei personaggi pirandelliani riletti da Ronconi. "Mi ha insegnato ad andare oltre il mio immaginario, e anche quello del pubblico. Al di là dei miei limiti, fisici e mentali. Ronconi mi ha insegnato a non essere mai stanca. Come avrei potuto, giovane e forte, arrendermi alla fatica quando lui, anziano e malato, andava avanti come un treno?". Putignano ricorda: "A Santacristina non era sufficiente far bene il proprio compito. Ronconi chiedeva di più. Era necessario essere fedeli ai suoi insegnamenti ma al tempo stesso essere pronti a tradirli per entrare più efficacemente nelle sfaccettate dimensioni interpretative del personaggio". I giovani allievi di Ronconi per recitare penetrano nel personaggio e lo fanno brillare di vita propria. Entrando in un'altra dimensione, dello spazio e del tempo, che tanto ricorda la trilogia di *Matrix* dei fratelli Wachowski.

nella foto, i sei giovani attori protagonisti dello studio sui Sei personaggi



foto Luigi La Selva

Prato: il sogno e l'inizio del viaggio

Il Laboratorio di progettazione teatrale un modello di riferimento

di Gabriele Rizza

A Prato a Prato. Altro che a Mosca, a Mosca. Era il 1978. Febbraio: *Le baccanti* di Euripide con Marisa Fabbri trasmigrante nel Magnolfi (già orfanotrofo). Aprile/giugno: *Calderon* di Pasolini fluttuante nell'unificata spazialità del Metastasio. Ancora giugno: *La Torre* di Hofmannsthal dialogante col dinamismo prospettico e industrioso del Fabbricone (ex stabilimento tessile). Cos'era quell'impasto di vero e falso, di pareti mobili e muri saldi, di specchi e labirinti, quella distesa pianura di tavole che dal palcoscenico scendevano in platea, livellavano i piani e abbassavano lo sguardo dai finestrini dei palchi, spalti e feritoie? Cos'era quell'avanzare muto fra le stanze, buie e tormentate, avanti e indietro, i mattoni caduti e i letti di manicomio, le abrasioni e la follia, e quello sciabordio di luci che lustravano gli orizzonti in bianco e nero, incastonavano fughe, sbilanciavano l'occhio, dissolvevano lo sguardo? Cos'era quel mondo, quel teatro del mondo, quel precipitare lieve nel teatro del mondo che allora ci (ap)parve familiare e magnifico, avventuroso e remoto, crepitante d'energie? E così è rimasto, nel cuore nell'anima, sedimentandosi d'eresie ed epifanie.

Nel 1976 Luca Ronconi era già Luca Ronconi. Un protagonista indiscusso della regia teatrale, in prosa e in musica.

Fra i più eloquenti e riconosciuti della scena internazionale. Al volo afferriamo un *Riccardo III* con Gassman, la *Centauro* di Andreini e il *Candelaio* di Giordano Bruno, la milanese *Scala* e il viennese *Burgtheater* e il parigino *Odeon*, la *Katchen von Heilbronn* galleggiante sul lago di Zurigo, la Biennale di Venezia (dove, ai cantieri della Giudecca, scoprimmo la sua *Utopia*), il Sessantotto dell'*Orlando* (ch'era il '69) e di *Oresteia* (ch'era il '72). Poi venne Prato, città opificio, periferica, gravata dalla cupola fiorentina, e il rinnovato Metastasio che sperimenta la prassi delle "prime nazionali" di prestigio. E ci fu tempo per relazionare l'immagine ronconiana, che qui operava e studiava e immaginava, ad altre traiettorie, equazioni e combinazioni: il maestro e gli allievi, il demiurgo e la squadra (diremmo oggi), la creazione (libera) e l'istituzione (burocratica), l'illusionista spaziale e l'impresario impossibile che pur faceva sistema (diremmo sempre oggi), la rivoluzione da maître a penser e la recondita armonia da artigiano manovale, l'amore e la pazienza, l'alchimista e l'empirista.

Cosa fu allora il Laboratorio di Progettazione Teatrale? Fu molto e molto di più. Un serbatoio inesauribile di spunti e intuizioni. Uno zampillo di magnifiche utopie e di assi cartesiani. Un cantiere e una palestra nel senso dinamico e filosofico del termine. Ma fu anche un "atto" politico, in senso stretto, e come tale carico di simbolismo, fu un circuito ambizioso, insieme onirico e scientifico, un beau geste di lotta e resistenza che la Città di Prato e la Regione Toscana si inventano contro gli anni del piombo. Ronconi non amava l'etichetta "Laboratorio", quel senso di scolasticità che inevitabilmente comporta. O forse per l'ideologia che ne promana o l'ansia ritualistica che ne deriva. E tanto meno l'idea di un progetto destinato al pubblico servizio, al demagogico decentramento culturale. Ma il "metodo Ronconi" esiste. Esiste la maturazione dell'esperienza in giro per teatri e istituzioni, l'accumulo delle prove, la solidità del gruppo di lavoro, la sperimentazione legittimata e via via collaudata fra un classico e l'altro e il work in progress che fu la tormentata gestazione di *Utopia*. (Che a Prato,



foto Marcello Norberth

giusto al Fabbricone, come vento d'apripista, seppur contratta, approda a pochi mesi dalla prima veneziana, dopo un faticoso periplo per improbabili sedi degli allora gloriosi Festival dell'Unità e al termine di un prestigioso tour europeo). Esisteva il montaggio di *Oresteia* in un vecchio cinema dismesso della periferia romana, esistevano altri "modelli", qua e là sul terreno europeo: l'*Odin* di Eugenio Barba in Danimarca, il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski in Polonia, il Cict (Centre international de création théâtrale) di Peter Brook a Parigi.

Il Laboratorio pratese è creatura liquida. Complessa. Un arsenale di figure e rappresentazioni. La sua struttura è mercuriale ma alla fine una pragmatica eloquenza si impone. Molto resta (nocciolo esplosivo), qualcosa si perde. Come il Cementificio Marchino, località Le Macine, colpo d'occhio e porta d'ingresso alla archeologia industriale della città, che doveva fare da sede e smistamento, snodo e palcoscenico (per mesi si continua l'azione politica ma poi il Genio civile dichiara inagibile la struttura e tutto si blocca). O come quel *Segno della Croce* che doveva farsi parabola finale, la discesa, il viaggio, l'esplorazione, meglio il trasferimento dalla città a fuori: "È lo sbarco del teatro su un territorio - osserva Franco Quadri - che determina l'enigmatica condizione della peregrinazione, della visita di luoghi pieni di azioni molteplici agite con materiali da costruire e da formare". Il piano iniziale del Laboratorio, inglobando Calderon de la Barca, Hofmannsthal, Pasolini, Euripide, prevedeva la seguente, inestricabile sequenza, determinata dal loro confronto, dal rapporto delle rispettive tematiche, dal loro agire rispetto al pubblico: 1. *La vita è sogno* (atto primo) al Fabbricone; 2. *La vita è sogno* (atto secondo) al Metastasio; 3. *La torre* al Fabbricone; 4. *Calderon* (prima parte) al Metastasio; 5. *Calderon* (seconda parte) al Metastasio; 6. *Le baccanti* al Magnolfi; 7. *La vita è sogno* (atto terzo) al Cementificio.

Il progetto è affascinante, macroscopico. Sintetizza e chiarisce Ronconi: "Il lavoro del Laboratorio è partito dall'osservazione di quelli che sono i tratti fondamentali dell'esperienza teatrale, da un esame della drammaturgia, della partecipazione, della posizione dell'attore, dei rapporti tra attore,

drammaturgo e spazio e, naturalmente, del rapporto col pubblico. Tutti aspetti che nella pratica teatrale di questi ultimi anni si sono sempre dati per scontati ma che non penso siano da lasciare al caso, irrisoliti".

Testo, personaggio, spazio (elementi che vengono smontati e rimontati a favore di una demistificazione interpretativa e di continui rovesciamenti prospettici) e pubblico devono confrontarsi, misurarsi, reinventarsi con e attraverso un lavoro mimetico/eretico. Gae Aulenti, Umberto Eco, Dacia Maraini, Miklos Jancso, Luigi Nono, Edoardo Sanguineti, fra gli altri, corrono a Prato, intervengono, sostengono l'analisi. Non basta ma è tanto. Anche a rivederlo dopo 40 anni. Politica, cultura, società fanno il "valore" del cittadino. E qui, a Prato, fu il caso che fecero anche il "credo" dello spettatore. Davvero un miraggio. La giunta cadde. L'equivoco resta. Sbilanciandosi a dismisura. Ma resta il senso di un'impresa che forse fu davvero epica. Europea. Probabilmente irripetibile. I soggetti coinvolti, e gli amministratori dell'epoca (il Comune di Prato, la Regione Toscana, il Teatro Metastasio, il Teatro Regionale Toscano, la Provincia di Firenze, l'Azienda autonoma di turismo di Prato) scommisero sulla lungimiranza: non uno Stabile o un Centro di produzione, ma il lavoro di un regista, e di un gruppo, che svolge un programma di studio e elabora un metodo di lavoro mantenendo come interlocutore, non casuale, un territorio. Un territorio che sta vivendo un periodo di fervida, vitale espansione culturale. Così mentre a Fernand Braudel viene affidato il compito di testimoniare in una grande opera l'importanza dell'antica e moderna città tessile, si aprono spazi e si invitano artisti che lasciano tracce evidenti del loro lavoro (Henri Moore, Dani Karavan). Ma su tutto si incarica un "uomo di spettacolo" di riscrivere "teatralmente" un territorio e di impostare attraverso l'esperienza teatrale un metodo di analisi sia fisico che storico/antropologico dello spazio in cui il teatro agisce. Per risillabare il concetto stesso di rappresentazione come comunicazione/scambio/relazione fra spazi, attori, pubblico. In altre parole, e in senso lato, di riscrivere il rapporto fra politica e cultura.

nella foto, Marisa Fabbri ne *Le Baccanti*, Istituto Magnolfi 1978

Tra opera e prosa

Luca Ronconi lascia in eredità a Prato, testimonianza concreta, i muri del Fabbricone "risistemati" da Gae Aulenti (il capannone industriale poi prototipo di tutti gli spazi multifunzionali), destinato a ospitare due fondamentali "tappe di avvicinamento" alla stagione del Laboratorio: *Oresteia* di Eschilo nel 1974 e l'anno dopo *Utopia* da Aristofane. Vale la pena ricordare che Prato aveva accolto nel ristrutturato Metastasio le prime prove registiche del Nostro, *I lunatici* di Middleton (1966) e *Candelaio* di Giordano Bruno (1967) e che nel 1970, una sera d'estate, in piazza Santa Maria delle Carceri farà tappa la carovana dell'*Orlando Furioso*.

Ma gli spettacoli di opera e prosa firmati Ronconi hanno solcato, nel corso degli anni, i cartelloni di molti teatri della Toscana. A partire dal Comunale di Firenze. Dove l'*Orfeo* e *Euridice* di Gluck diretto da Muti (1976), segna un vero e proprio spartiacque nel modo di leggere e risolvere la regia lirica.

Seguono, fra gli altri, un risorgimentale *Nabucco*, sempre con Muti sul podio e le scene di Pier Luigi Pizzi, che concorre alla memorabile *Tetralogia wagneriana* (1979/1981). E ancora i visionari *Les contes* d'Hoffmann di Hoffmann (1980) con i costumi di Karl Lagerfeld, la *sarabanda fiabesca* di *The fairy queen* di Purcell (1987) ambientata nel Giardino di Boboli, fino al *Falstaff* della scorsa stagione (ripresa dell'allestimento del 2006), dolcemente malinconico. E poi Monteverdi: *l'Orfeo* che nel 1998 celebra il

quattrocentesimo anniversario della nascita del melodramma e riapre, in una platea allagata e baluginante d'echi, il granducale Teatro Goldoni in Ultrarno, e una post industriale Incoronazione di *Poppea*, alla Pergola nel Duemila.

Torniamo alla prosa e a Prato dove nel 1977 (durante l'esperienza del Laboratorio) approdano al *Met* l'insuperabile *Anitra selvatica* (1977) e un dittico schnitzleriano, Al pappagalgo verde e *La contessina Mizzi* (1978). E poi Spettri (1982) con la ammaliante *serra* di Mario Garbuglia, allungata nello spazio del Fabbricone, un altro Schnitzler, *Commedia della seduzione* (1985), *kolossal* di 23 attori e 5 atti, con il Teatro Regionale Toscano di nuovo produttore (dopo l'esperienza del Laboratorio) fino all'"impossibile" titanico *Ignorabimus* (1986) di Arno Holz, autore pressoché sconosciuto in Italia, delirante ragionamento sulla vita e la morte con *Delia Boccardo*, Franca Nuti, Edmonda Aldini, Marisa Fabbri, Anna Maria Gherardi; dodici ore di discussioni in un enorme salone-museo ottocentesco edificato in marmo e calcestruzzo all'interno del Fabbricone. E ancora tanto teatro, per finire nel 2014 con la rinnovata collaborazione produttiva con il Metastasio di Prato per *Danza macabra* di Strindberg.

In Toscana Luca non solo ha trovato una terra accogliente, e anche un po' resistente. Qui ha incontrato una fra le sue più strette e care collaboratrici, Nunzi Gioseffi. Che, dal TRT, dopo la sua chiusura, diventa assistente alla produzione allo Stabile di Torino e a quello di Roma fino alla sua scomparsa nel 1998. Nel dicembre 2014 Ronconi torna a Prato, per l'ultima volta, per il conferimento della cittadinanza onoraria, un riconoscimento del valore del suo lavoro, che chiude un ciclo lungo quarant'anni di stima e riconoscenza tra la città e l'artista.