

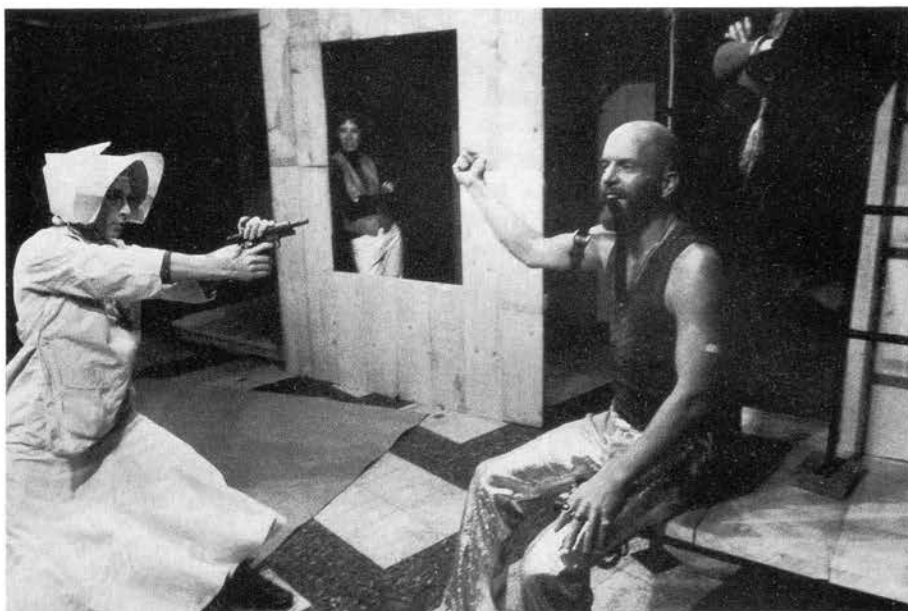
Franco Quadri

BIENNALE '74 TEATRO

All'interno della Biennale di Venezia il Festival della Prosa — settore teatrale — si distingue anche per non aver mai avuto una funzione *sua*; e neanche un preciso carattere, dopo gli inizi istituzionalmente dediti alle memorie goldoniane. Individuabile nell'area asettica del prestigio, si traduceva in una mostra selezionata per rappresentanze nazionali, a cavallo tra il classico e qualche civetteria d'avanguardia, senza però troppo sbilanciarsi né osare, destinata a chi non si sa, trattandosi comunque di una mostra priva di pubblico. Perfino del noto pubblico di trapianto, disponibile al viaggio d'occasione e convenuto espressamente (la chiamavano *charter society*): al Festival della Prosa approdavano soltanto smorte coorti di addetti ai lavori con permanenza pagata dall'Ente (vecchia gestione).

Il pubblico da festival tipo Spoleto o anche da Lido al tempo delle Coppe Volpi lo si poteva vedere per uno spettacolo ogni due-tre anni, quando con la regolarità dei ricorsi storici si imbandiva un *avvenimento*, fosse il *Sogno* di Brook o il *Sogno* di Ingmar Bergman, o la discesa del Berliner Ensemble. Ed era l'esaurito. Ma gli spettacoli di routine a medio livello che il Festival annoverava solitamente nei suoi quaranta giorni annuali passavano nell'indifferenza generale, e nel vuoto. Ricordo per esempio le difficoltà per reperire ogni sera i 60 spettatori a cui Eugenio Barba, per la prima volta in Italia, limitava l'ingresso a un suo spettacolo, nel 1967. O i 12 spettatori 12 che rimanevano semiaddormentati nella platea abbandonata della Fenice alla fine delle molte ore del *Torquato Tasso* di Goethe, edizione Peter Stein: una rara occasione in cui il richiamo culturale si accoppiava alla presenza di un Grande della nuova scena europea.

Forse è troppo pretendere che un Festival abbia un suo pubblico in un paese dove non esiste una civiltà teatrale. Ma cosa vuol dire *festival* in teatro dopo il '68, dopo che la contestazione — per mano di *Paradise Now* — ha messo in crisi anche la manifestazione-monstre di Avignone? Avignone crollava assieme al grande sogno del Teatro Popolare, l'utopia che era sembrata realizzarsi grazie a Vilar negli anni cinquanta. In Italia un festival si rinnova sempre più stancamente ogni primavera a Spoleto, senza partecipazione locale, si ripete nelle grigie forme della Rassegna dei Teatri Stabili a Firenze, cerca di moltiplicarsi in varie sedi di aziende



The Tooth of Crime di Sam Shepard, Performance Group di New York, regia di Richard Schechner, Cinema-Teatro Arsenale.



di soggiorno (Salerno, Chieri, Pescara, Palermo, Fermo, S. Arcangelo di Romagna, eccetera) all'insegna di « Incontri » o di « Rassegne » di teatro d'avanguardia, soprattutto per sovvenzionare in qualche modo i gruppi sperimentali e per soddisfare la sete di confronti e di dialettica degli addetti. Da Avignone — dove le idee e gli spettacoli sono in deficit, ma continua la trasmigrazione stagionale delle folle di giovani — il modello da seguire è andato spostandosi al più fantasioso polo di Nancy, assunta da sede di festival universitario a rassegna biennale del Nuovo d'ogni paese, enorme caravanserraglio retto ancora su un'organizzazione improvvisata di volontari, supermercato della cultura, vetrina per le programmazioni delle grandi capitali e per fare il punto sulle mode.

All'estero i grandi Festival degli anni settanta si sono ormai costituiti nelle tappe di un giro di grossi spettacoli multinazionali, da loro stessi coprodotti. Gestiscono l'avanguardia mondiale, sostengono il teatro d'autore, per spettatori in trasferta, o per élites locali, a cui presentano realizzazioni d'occasione col marchio dell'eccezionalità e il rischio di astrarre da una qualsiasi radice nazionale. Shiraz-Persepoli — dove brilla l'astro di Farah Diba — ne è un po' il simbolo; e le fanno eco il pompidoliano Festival d'Automne a Parigi, il Bitef di Belgrado, e par-

zialmente anche Baalbeck, Edimburgo, le Berliner Festwochen... (Ma c'è dell'altro in vista: da Los Angeles, a Tokyo, a Quebec). I prodotti: Bob Wilson soprattutto, ma anche Peter Brook, Ronconi, Garcia, Merce Cunningham, Gregory, Grotowski, Terayama, Chaikin e simili, insomma i pochi nomi veramente *mondiali*, che fanno in qualsiasi modo avvenimento.

Ora se Venezia dev'essere una *vetrina* di spettacoli, secondo la tradizione, magari un po' riverniciata o rivalutata, nient'altro da fare che aderire del tutto a questo circuito, come è già avvenuto nei migliori momenti del passato, e come si è del resto verificato per certe realizzazioni del suo attuale direttore. Resta da valutare quale ne sarebbe lo scopo, se non un *rifare* a livello di massima formalizzazione il *punto*, ripetendo verifiche già operate in altre manifestazioni analoghe, senza neppure smuovere élites snobistiche e culturali; perché una volta superate le frontiere il dopo-Living è contraddistinto in Europa da un infittirsi sempre maggiore di rappresentazioni all'estero, di scambi e interscambi, di ponti, di affratellamenti, che appiattiscono perfino i fenomeni eccezionali e riducono la meraviglia e l'attrazione anche per il prodotto straniero di maggior nome (oltre a tutto c'è sempre il rischio di trovarselo sotto casa all'indomani). Questa facilità di scambi abbastanza indiscriminati, che rispon-

de spesso a smanie esibizionistiche di complessi in cerca di gloria, ha più l'aria d'un riflusso degli anni sessanta che di un'evoluzione nella comunicazione che risponda a reali esigenze, nel momento di inventari e di ripensamento che stiamo vivendo: e in effetti l'offerta supera la richiesta.

Invece di assecondare una moda in via di logoramento e d'estinzione, per Venezia si pone quindi la necessità di una pianificazione minimamente lungimirante: lanciare una nuova idea di festival promozionale, che ospiti sì *qualche volta* degli spettacoli internazionali (scelti autonomamente e non imposti dal *cartello delle mostre*) ma che normalmente si dedichi a suscitare attività teatrali, stimolando la produzione, ma soprattutto dandosi assetti stabili che maturino sia spettacoli che attività di base (si legga pure animazione), per un suo pubblico ben identificato, rifuggendo dalla nevrosi turistica (superflua tra l'altro, da quando il « tutto esaurito » accompagna i destini della « città da salvare »). Del resto anche la scelta a direttore di un regista, e per di più con la personalità di Luca Ronconi, pesa in questa direzione. Si tratta di promuovere un'attività teatrale attraverso un'istituzione che se ne assuma l'attività preparatoria, nel contésto, in adesione coi potenziali spettatori, in un ambito cittadino o anche regionale, e getti nel tempo un ponte verso il teatro di domani, studiando nuove tecniche di comunicazione scenica: una specie di *scuola aperta* e altamente specializzata, un atelier per un lavoro di gruppo che approdi alla messinscena di spettacoli; e *a latere* filtri il meglio di quanto si va facendo o si è fatto altrove, con seminari e convegni di studio attenti a cogliere concretamente l'evoluzione del linguaggio teatrale. Si invertirebbe così la tendenza che ha visto finora Venezia o i festival in genere come luoghi e occasioni d'importazione, per *esportare* invece da lì nuove proposte; mentre i dati pervenuti dall'esterno, le testimonianze di passaggio, i dibattiti destinati a infittirsi, verrebbero a convogliarsi in una schedatura metodica, in un archivio scientifico, a disposizione della scuola stessa.

Intanto il '74 rappresentava una stagione-ponte, un improvvisato trampolino di partenza. Meglio sarebbe stato rinviare ogni manifestazione, perché non si può pretendere di venir giudicati sulle intenzioni o tenendo conto degli alibi. Prendendo quel che il mercato internazionale offriva e temperandolo timidamente con l'inizio di un'attività promozionale, Ronconi ha posto al centro un'idea creativa rispondente al suo modo di far teatro, basato sulla simultaneità, dove il dinamismo esce dal riscontro degli opposti: ha chiesto a tre registi di mettere in scena contemporaneamente, ma con modalità indipendenti e in luoghi diversi, un'opera shakespeariana universalmente nota e di ambiente veneziano, come

VENEZIA 1976, SARA' LA BIENNALE DELLE BIENNALI

Poiché è stato il teatro, sotto la guida di Luca Ronconi, il settore che ha maggiormente contribuito allo svolgimento della nuova Biennale che ha avuto luogo a Venezia da ottobre a dicembre, abbiamo chiesto a uno dei maggiori esperti teatrali, Franco Quadri, di tracciare un consuntivo delle sue manifestazioni per la nostra rivista.

La Biennale di Venezia, nel suo nuovo ordinamento democratico, e nella precarietà dei suoi primi esperimenti, ha segnato una svolta irreversibile. E' stata la Biennale di un nuovo pubblico popolare, di giovani se non di proletari. Non solo il teatro, non solo le manifestazioni politiche (i temi democratici e antifascisti, la solidarietà con i compagni del Cile), hanno avviato questo processo pur nelle carenze dell'affrettata edizione. Anche la mostra delle fotografie di Ugo Mulas ai saloni del sale (le « verifiche », i documenti delle Biennali dal '52 al '72) — unico evento per il settore delle arti visive — ha favorito un nuovo rapporto tra l'opera di uno spettatore-protagonista d'eccezione e vasti strati affluenti di pubblico ben oltre le élites, gli specialisti, e i rituali festivalieri.

Tutt'altro che morta, la Biennale si appresta ora a definire metodi e programmi meglio calibrati per l'edizione del 1976. Oltre la lezione di questa prova generale, ci sono problemi gravi e reali di fronte al presidente Carlo Ripa di Meana e al consiglio direttivo — l'esiguità dei fondi finanziari, la ristrutturazione delle sedi, la rifondazione di strutture organizzative e didattiche, il nodo politico-diplomatico della gestione dei padiglioni stranieri, ecc.

Vittorio Gregotti, direttore per le arti visive e l'architettura, riassume ancora una volta le prospettive di lavoro. L'attività della nuova Biennale sarà continua (con studi, incontri, scambi internazionali, convegni), ciò che non implica continuità di eventi, che possono benissimo essere concentrati ogni due anni. Non sarà diretta solo all'acculturazione locale e decentrata, ma anche all'udienza internazionale, in cooperazione con enti stranieri, e rivolta al più vasto pubblico, non solo proletario, cui offrire la creazione di eventi inediti con ausili didattici ma senza enfasi didascaliche.

Insomma, attuata la rottura, fissati inequivocabilmente i criteri politici e sociali della nuova gestione, la Biennale intende collocarsi sul piano creativo e scientifico che le sue finalità richiedono. Questa è anche la prospettiva dei progetti per la mostra di arti visive ai Giardini per il '76: progetti articolati sotto il tema, ancora generico, di una grande esposizione storica delle passate biennali, a cui lavorano soprattutto Maurizio Calvesi e Raffaele De Grada, in attesa che vi partecipino gli altri membri della commissione di esperti per il settore artistico, oltre agli specialisti invitati.

Otello, creando attraverso il confronto delle interpretazioni una possibilità dialettica. Allo stato di fatto il confronto è mancato: una delle tre rappresentazioni ha dovuto infatti venir soppressa a causa del ritiro di Miklos Jancso, intervenuto quando la sua compagnia era formata, ma troppo tardi per poterlo sostituire sia pure con una regia di gruppo; e le due edizioni realizzate erano troppo distanti anche sul piano della riuscita artistica, per stabilire un qualsiasi contatto senza quella preventivata mediazione: Gianni Serra (regista di *Otello* ovvero *Cassio governa a Cipro*) si è infatti limitato a leggere su un impianto teso alla pura decoratività una riduzione critica di Manganelli, intellettualmente stuzzicante quanto letteraria e immobile, che vivisezionava il testo servendosi della guida motrice di uno Jago in fase di autoanalisi; Memè Perlini riusciva invece a raggiungere i nodi drammatici del testo, attraverso il subconscio e la regressione infantile, in una tensione soggettiva sospesa tra l'assunzione del gesto quotidiano e il rito, tra la violenza e la nostalgia del ricordo: la moltiplicazione dei ruoli e l'iterazione dei gesti traducevano in un incubo destinato a ripetersi come un mito ineluttabile senza possibilità di soluzione e di avanzamento, la nevrosi, l'emarginazione, il delitto di *Otello*, tradotti in termini visivi popolati di suoni e di grida, nello stupendo spazio di S. Lorenzo.

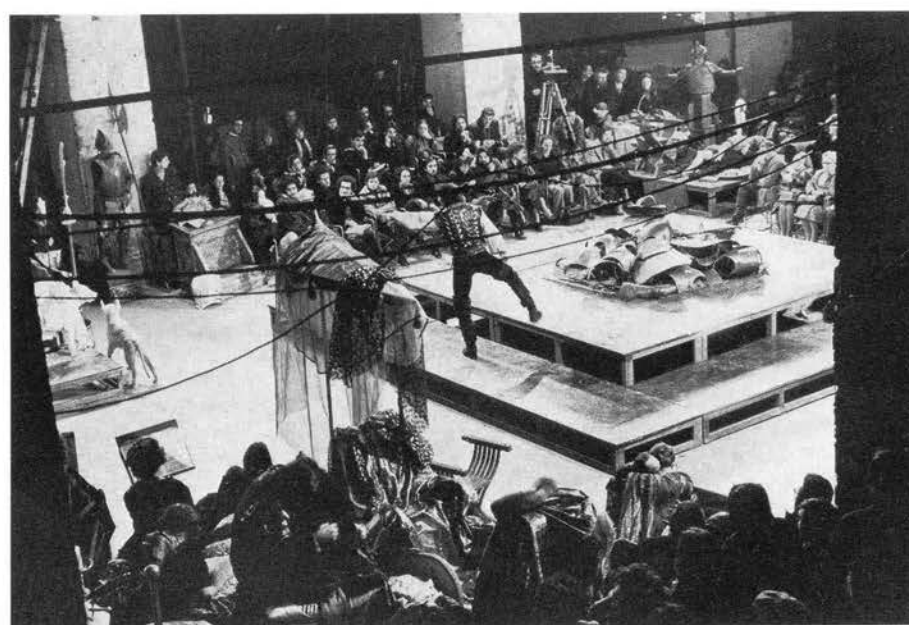
Con lo spettacolo di Perlini si veniva anche a coprire una delle istanze che dovevano accompagnare il tema centrale: la sollecitazione produttiva, sia sul piano del linguaggio e della sperimentazione (è il caso di questo *Otello*), che su quello politico (assolto se così si può dire mediante un'esercitazione didattica affidata a Fabio Mauri, *Viva il Fascismo*, e a una pièce dimostrativa sulla condizione femminile di Dacia Maraini, *La donna perfetta*, premiata se non altro dalla rispondenza del pubblico), mentre una troupe viaggiante si incaricava dell'animazione. La seconda proposta di ricerca (*L'impuro folle* del gruppo romano I Segni) ha puntato sulla messinscena di un impasto ancor più mediamente letterario dell'*Otello* manganelliano, di cui ricordava il segno: la rielaborazione critica fatta da Roberto Calasso di un personaggio e di tutta una temperie culturale sulla base delle *Memorie di un malato di nervi* di Schreber. Per quanto rimanga ancorata alle regole del teatro all'italiana e sensibile alle necessità della costruzione drammatica, la regia di Marini riporta peraltro, per la preponderanza data alla cura dello spazio scenico e allo sviluppo delle immagini sulla dizione, all'operazione compiuta da Perlini nel suo *Otello*. Nello sdoppiamento dei bianchi nei loro negativi, nella lentezza ricercata dei ritmi, nel risucchio delle figurazioni dalla cupola capovolta che chiude sul fondo la scena barocca si è risentita ancora una volta la tendenza dell'ultima avanguardia a indirizzarsi verso



Autosacramentales, regia Victor Garcia, compagnia Ruth Escobar di San Paolo del Brasile, Teatro La Fenice.



Otello di Meme Perlini, Teatro Le Maschere di Roma, ex-chiesa di San Lorenzo.



Da *Otello* (*Cassio governa Cipro*) di Giorgio Manganelli, regia di Gianni Serra, capannone petrolchimico.