

## Intervista a Luca Ronconi

**L**a tua ripresa di una commedia di Arno Holz, «Ignorabimus»; da noi praticamente sconosciuta e considerata anche in Germania un'opera minore, non ritengo possa considerarsi casuale o gratuita. Potresti illustrare i motivi di questo tuo interesse per Holz e per Ignorabimus in particolare? Immagino che al di là del progetto di allestimento e quindi dell'operazione drammaturgica ci sia da parte tua anche una valutazione o meglio una rivalutazione di Holz come autore teatrale. In che rapporto si pone Holz sotto questo punto di vista con lo sperimentatore del linguaggio poetico, insomma con l'autore del Phantassus?

Innanzitutto che significa «opera minore»? Con quali criteri si stabilisce? Dal punto di vista puramente letterario o poetico può darsi, dal punto di vista drammaturgico non è un'opera minore. Allora posso parlare dei motivi di interesse per Ignorabimus, prima che per Holz — quindi diciamo più per il dramma che per l'autore — sono principalmente la tecnica drammaturgica, per la scrittura del dialogo, per la trattazione dei personaggi e per la struttura stessa del dramma. Holz ha definito questa sua opera «tragedia».

Nella drammaturgia del nostro secolo tragedie ce ne sono poche. Mi sembra che in qualche modo Holz sia riuscito a scrivere una tragedia nell'unico modo in cui penso che si possano scrivere tragedie nel nostro secolo, ossia cercando di ricostituire una, essendo lontanissimi dallo spirito tragico e non riproducendola per imitazione letteraria, attraverso la suggestione letteraria ripasticciando gli elementi tradizionali. Per questo ho pensato di lavorare con delle attrici, piuttosto che con degli attori: indubbiamente mentre la scrittura è quella di un dramma naturalista, la struttura del testo vuole essere quella della tragedia e un elemento fondamentale della tragedia è la maschera, soprattutto in una tragedia come la intendeva Holz, ossia ricostituzione della tragedia classica.

Dunque una tragedia ricostituita, una specie di Frankenstein, un pastiche letterario — una tecnica drammaturgica in cui si ritrova Ibsen, Strindberg, il dramma giallo, la commedia di

conversazione, tutte queste forme riassunte molto unitariamente. Per questo credo che la scrittura sia la cosa più interessante, questa scrittura frantumata, continuamente interrotta, piena di cesure, di riprese, periodi che si trascinano di pagina in pagina e di bocca in bocca indipendentemente da chi stia parlando. Bisogna vedere poi da che cosa dipende la fama di irrepresentabilità di questo testo. Probabilmente dipende dalla lunghezza spropositata e da una difficile comprensione del linguaggio, il linguaggio oggi, dopo tutto ciò che si è visto sulle scene — faccio un esempio: il linguaggio di Beckett. Fino a che non si sono trovate le condizioni di rappresentabilità del teatro di Beckett il linguaggio di Beckett è stato definito un linguaggio non teatrale perché veniva riportato ai modi, alle condizioni, alle abitudini e ai cerimoniali teatrali di altro tipo. Una volta trovato il modo e la particolare teatralità di Beckett il suo linguaggio è diventato non soltanto teatrale ma anche pensato come uno dei linguaggi teatrali codificati universalmente. Idem succede per il linguaggio di Pinter.

Mi sembra che il dialogo di Holz non sia tanto in sé antiteatrale quanto che sia la negazione di un tipo di teatralità tradizionale, convenzionale e che abbia quindi necessità del suo spazio, del suo tempo, delle sue «ugole» e anche del suo pubblico. In questo senso l'interesse maggiore del nostro lavoro è stato dedicato al luogo, un luogo particolare — non avrei mai messo in scena Holz su un palcoscenico, perché credo che la sintesi e la densità che la battuta richiede per attraversare la ribalta renda assolutamente inadeguata a questa scrittura un palcoscenico, per cui ho pensato di farlo nel momento in cui mi è stato permesso di farlo al Fabbricone di Prato.

*Arno Holz ha affermato che è possibile una rivoluzione artistica soltanto nella misura in cui sono rivoluzionati i suoi strumenti tecnici. Ti sembra di poter condividere questa «poetica» e se così è in quali termini è proponibile a tuo avviso?*

Sempre a proposito della dichiarazione di «irrepresentabilità» e a proposito della «tecnica»:

alcune caratteristiche di quest'opera la rendevano irrapresentabile negli anni in cui è stata scritta — per esempio la fonica: un'opera che per almeno due atti quasi ad ogni battuta richiede un contrappunto di rumori metropolitani (automobili, fischi, omnibus, scalpitio di cavalli) presenta per un teatro senza magnetofoni, senza possibilità di registrazioni, ossia con la necessità di fare tutti i rumori dal vivo, un tipo di difficoltà pratica più che tecnica assolutamente soverchiante: nessun teatro avrebbe potuto permettersi, salvo tre anni di prove, esperimenti ecc. di riprodurre quei rumori. Oggi invece è possibile. Idem per quello che riguarda l'illuminazione; questa è una commedia in cui il raggio di sole o la nuvola che lo copre non hanno una funzione ambientale o atmosferica come può essere per un dramma naturalistico tout-court, ma hanno una funzione fondamentale, esattamente come il suono della trombetta o il clacson che interviene e in qualche modo modifica le reazioni emotive dei personaggi; interviene quindi come un elemento non decorativo o atmosferico ma proprio come se fosse un altro interlocutore. Idem la luce: in quegli anni con la tecnica di illuminazione che c'era era praticamente irrealizzabile.

*Ti sembra che ci sia una sottaciuta intenzione parodistica, sottolineata dalla contaminazione del «giallo», in Ignorabimus, tale da coinvolgere in una sorta di ibrido pastiche mentalità positivista e atteggiamento visionario?*

Parodistico è troppo, ma indubbiamente mi sembra che ci sia un filo sarcastico che percorre tutta l'opera e che coinvolge mentalità positivista e atteggiamento visionario. D'altra parte si sa che i personaggi, o almeno alcuni, hanno dei modelli storici, lo stesso titolo è una citazione, e addirittura alcune battute della commedia sono citazioni di produzioni accademiche. Quindi indubbiamente la contaminazione del giallo, che nello stesso tempo è contaminare il giallo con l'Edipo — quindi bisognerebbe andare a ricercare il giallo nella tragedia greca — in questo senso parlo di tragedia ricostituita; poi

direi di vedere in che modo lo schema tragico può essere riproposto in modi contemporanei e questo anche nella trattazione dei personaggi. Per esempio il personaggio femminile — Marianne — che è alternativamente posseduta da una morta, nello stesso tempo può essere un ammicco alle eroine tragiche ma anche ad eroine patologiche.

*Penso che Ignorabimus possa essere inteso come una metafora dell'inquietudine e della «curiositas» moderna trasferito in una dimensione vagamente allucinata dove il labirinto dei discorsi e la loro stessa banalità adombra l'ineplicabilità e al tempo stesso l'ineliminabilità dell'attrazione per il mistero. Che cosa pensi di questa possibile chiave di lettura?*

Non credo che l'equilibrio della commedia si trovi in una specie di conflitto o contrasto che sia un dramma a tesi sulle possibilità della conoscenza scientifica o sui rischi di un tipo di conoscenza più visionaria. Mi sembra che il sarcasmo sia soprattutto nel personaggio di Georg che sarebbe appunto il rappresentante di questa curiosità e inquietudine contemporanea e che sia tutto sommato un eroe candidato alla sconfitta — sempre con un certo sarcasmo, anche nei confronti del pubblico. È un testo provocatorio, sicuramente lo spettatore ideale di Holz non esiste.

*Mi pare che una delle caratteristiche più singolari della drammaturgia di Holz consista nella tecnica dialogica, nel fatto cioè che le battute non si dispongono tanto su linee parallele come nel «Aneidandsrvobereden» wedekindiano, quanto per continue cesure e interruzioni, sì che l'una si incastra nell'altra con un progressivo accumulo (o ingorgo) di segmenti verbali frammentati, polverizzati e sospesi. Siamo arrivati, mi pare, a una sorta di atomizzazione o disgregazione patologica del «Konversationsstück». Hai ritenuto di dover valorizzare questo procedimento e, se lo hai fatto, in quale misura e con quali obiettivi?*

Ed è come ho detto per me uno dei principali motivi di interesse per questo testo: una polivalenza di significati continua, un parlare non solo per dire qualche cosa ma anche a seconda dei condizionamenti mentali che generalmente il teatro trascura. Non è facile, nel teatro realistico almeno, trovare, come si trovano qui, delle battute in cui all'interno di poche righe si avvicendano dei procedimenti mentali, come la associazione di immagini, il parlare automatico, il parlare intenzionale, il parlare preintenzionale, la coazione a ripetere. Tutto questo è un lavoro interessante non soltanto per me ma interessante anche credo per gli attori.

*In che rapporto si pone questa tua messa in scena di Ignorabimus con la poetica della tua concezione drammaturgica in generale e con le realizzazioni cui hai dato vita fino ad oggi?*

Tanto per dirne una, uno spettacolo in cui tutto sta fermo, niente si muove, appoggiato quasi esclusivamente sui valori del gesto e della parola e quindi della recitazione e al rispetto assoluto della didascalia — che nello stesso tempo sento molto coerente e conseguente a tutto il lavoro che ho fatto finora perché la cura della parola, la consacrazione dei significati di uno spazio teatrale qui sono presenti più che mai. Quello che si può dire è che, come raramente è successo, la scrittura di Holz è in sintonia con un mio modo di pensare la battuta teatrale che in Italia è da poter rapportare a Pirandello — anche se non ho mai voluto mettere in scena un testo pirandelliano — e che qui trova una corrispondenza per me curiosa.

A cura di Ferruccio Masini