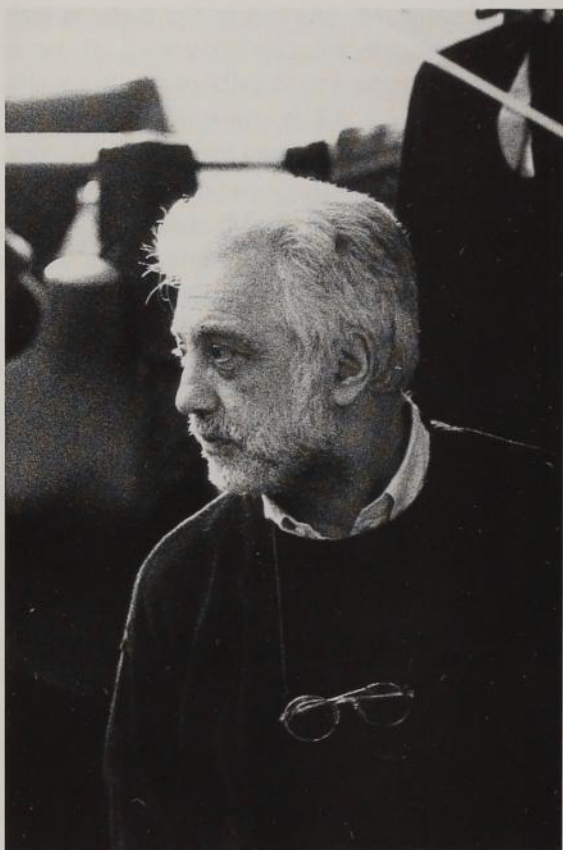

A proposito di poesia. Dialogo con Luca Ronconi

di Dante Cappelletti



Luca Ronconi

CAPPELLETTI Nelle scelte che ha compiuto quest'anno, spicca l'attenzione che sembra aver dato al teatro in versi. Da un lato c'è la presenza del teatro pasoliniano, dall'altro un testo come *Aminta* del Tasso. Vuol parlarci, intanto, di quest'ultima opera: come intende affrontarla, perché ne ha provato attrazione?

RONCONI Pietro Carriglio mi aveva proposto di lavorare al *Re Torrismondo*. È, questa, tra le creazioni drammaturgiche tassiane, forse la più interessante: per temi e costruzione teatrale. Qui, tuttavia, la versificazione mi è sembrata meno risolta. Ciò mi ha portato a molte resistenze, fino a che ho chiesto di poter affrontare *Aminta*. È un'opera che, in qualche modo, mi appare più recitabile; in essa l'autore ci propone un verso im-

portante, che meglio rappresenta le sue qualità. *Aminta*, inoltre, mi rassicura perché appartiene alle mie personali memorie; la trovo un esempio mirabile di teatro in lingua italiana, nell'orizzonte di una nostra tradizione illustre. Non so dire se oggi vi sia una ripresa d'attenzione per la drammaturgia in versi, la quale, sicuramente, aveva subito una certa disattenzione da parte del pubblico. Con il tempo si è creata come una distanza verso il teatro di poesia: lo si è inteso come particolare, più difficile, fino a riconoscerlo soprattutto in quella «estraneità» alle regole comuni. Eppure non esiste parola, una volta proposta scenicamente, che non segua delle convenzioni, quelle che la rappresentazione pretende. La prima esperienza di teatro italiano in versi, per quanto mi riguarda, è relativa a *Mirra* di Vittorio Alfieri. Non è stato l'aspetto formale della versificazione che ho sentito quale principale: piuttosto, oltre il verso medesimo, mi ha attratto la logica scenica, che ho seguito con attenzione, e che ho tentato di rendere il più possibile esplicita. Il verso, insomma, non rappresenta né un ostacolo, né una felice «pretestualità» teatrale: è semplicemente un dato costitutivo di una certa espressività che va assecondata per quello che è. La rappresentazione, in qualsiasi caso, deve chiarire il mondo del testo, restituircelo nella verità. Non ho mai creduto a precise distinzioni tra un teatro in versi e uno in prosa; si tratta, a mio avviso, di classificazioni del tutto accademiche, che poco hanno a che vedere con la natura e qualità di un'opera. Basti pensare, per fare il primo esempio che mi viene in mente, che vi sono commedie goldoniane in prosa più ostiche di quelle in versi. Il verso, in poche parole, non aggiunge difficoltà; più spesso può portare ad una sorta di semplificazione del messaggio.

CAPPELLETTI Ma un teatro in versi non indica, normalmente, un teatro «più alto»?

RONCONI L'ipotesi di un «teatro alto» si lega sia

al verso che alla prosa. Ci sono autori contemporanei, penso a Koltès o Botho Strauss, che intendono l'elevazione come un processo squisitamente concettuale, legato all'anima e all'obiettivo drammaturgico. Koltès, ad esempio, fa ricorso al linguaggio «basso» come veicolo e come contrasto: lo strumentalizza, così, per raggiungere effetti raffinati anche sul piano dell'espressione letteraria. È vero che in Italia, oggi, si sta assistendo ad una rinnovata attenzione per il teatro in versi. Penso anche ad autori giovani. Occorre distinguere, però. Nella drammaturgia c'è un verseggiare che è costitutivo della drammaturgia medesima. In questo caso, l'urgenza formale specifica fa parte del naturale corpo dell'ispirazione; e si fa quindi espressione logica, consequenziale. Ma c'è un verso che, spesso, viene usato come *corollario*, che sposta l'asse espressivo verso un facile manierismo o, semplicemente, verso l'estetismo. Non è certo la metrica usata, in poche parole, che offre delle garanzie, o che assolve a certe funzioni estetiche. Calderón de la Barca, per esempio, ci insegna che la *ritmica* teatrale è il risultato della differenza dei «metri» usati nella scrittura: quindi è l'organizzazione dei versi che può offrire un rapporto particolare con certi temi, e poi anche coi tempi scenici. Calderón ci dà la prova che la concezione di una drammaturgia in versi non può essere soltanto formale, anzi. Invece, nella nostra tradizione, la recitazione del verso è stata piuttosto legata al gesto declamatorio. Fuori dall'enfasi esteriore sembrava non avesse alcun senso. Così il suono, la musicalità, l'effetto hanno spesso costituito per alcuni il segno, o la finalità, nonché il contenuto medesimo del verso interpretato in palcoscenico. Un tale atteggiamento non è stato tipico solo dell'attore, o dei mattatori in genere; ha riguardato proprio un'idea, in generale, della drammaturgia versificata, della poesia recitata. Personalmente, mi sono tenuto molto lontano dalla declamazione. Ho cercato nei versi, e mi rifaccio all'esempio di *Mirra*, lo scavo psicologico, la natura profonda del personaggio, la sua necessità scenica. Quell'opera di Alfieri l'ho letta come un dramma familiare, coagulo di nodi patologici. Solo da questo, per me, poteva derivare l'attenzione a quel palcoscenico. La struttura metrica ha in Alfieri una forte funzione drammaturgica; il verso, individuato nel suo dato musicale, non offre altre indicazioni particolari, e non è eccezionale sul piano squisitamente letterario.

CAPPELLETTI Potrebbe delineare, in due parole,

il rapporto tra l'idea scenica, il verso e il testo teatrale in genere?

RONCONI Il momento più interessante è costituito dalla relazione che si stabilisce con la voce. C'è una *recitatio* «piatta», tuttavia, cui ci ha abituato una certa tradizione. Lo accennavo anche prima parlando del formalismo declamatorio. Alcuni invocano ancora oggi quella esterioresità che assolve tutto in se stessa: la dizione *bien faite*, la «bellezza» che vale nella sonorità, nell'effetto della dizione. Ma una lettura non è mai la registrazione fedele, mentale o emotiva, di quello che un autore ha scritto sulla pagina. La quale, dal canto suo, non è la «fotocopia» delle intenzioni del creatore: la lettura è sempre un'elaborazione. E tale elaborazione ha una sua ricchezza se restituisce sia la volontà dell'autore, sia l'interpretazione che, di un verso o una pagina scritta, ha compiuto il pubblico. L'autore ha scritto pensando ai suoi contemporanei, non poteva prevedere l'evoluzione del suo «prodotto». Un'opera, così, muta in rapporto alla storia «interna» e a quella che noi vi costruiamo interpretando l'autore. Questi, d'altro canto, non è sempre fedele al messaggio che vuole trasmettere: per ragioni imponderabili quel messaggio può sfuggirgli. Un'opera, per quanto «mossa» da chi l'ha immaginata, una volta resa oggettiva segue il proprio destino. E quel destino deve essere accettato sia dall'autore che dal pubblico. La risposta teatrale sta sempre e comunque nell'*hic et nunc* della rappresentazione.

CAPPELLETTI Passiamo direttamente ad *Aminta*, per capire come vi si sia avvicinato.

RONCONI Direi, molto banalmente, che non si può prescindere dai condizionamenti che Tasso, nella sua epoca, può avere avuto. Occorre capire, dunque, il senso di certe risposte che l'autore ha dovuto dare alla propria epoca. In generale, poi, sappiamo che un po' tutti i personaggi nascondono la presenza del poeta. Tirsi può essere quello che, più di altri, ne descrive esplicitamente certe intenzioni. Non arriverei a dire, come alcuni hanno scritto, che in Tirsi troviamo esattamente il Tasso. Mi sembra più interessante sottolineare la posizione concettuale tra *Aminta* e Tirsi.

CAPPELLETTI Alcuni sostengono che i personaggi, in *Aminta*, sono piuttosto dei «raccontatori».

RONCONI Mi pare, questa, una posizione un po'

letteraria. Tutti, eccetto Silvia, «raccontano», è vero. E in qualche modo si tratta di personaggi a metà. Ma è anche vero che noi abbiamo un'idea del personaggio come figura a tutto tondo, *identica* dalla nascita alla morte. Abbiamo in testa quel tipo di personaggio, insomma, che ci viene da Ibsen o dalla Mirandolina goldoniana: figure sempre integre che mimano la persona umana. Esiste, però, anche una diversa concezione. È quella, per esempio, che fa proprio della persona umana il personaggio teatrale: con quella possibilità di *esserci* o di *non-esserci*, con la necessità di affermarsi e poi dissolversi. Non credo che «il personaggio Uomo» debba avere una storia continua, che sia il medesimo nei gesti come nel modo di pensare. Ha una vita illusoria e una fittizia. La drammaticità non sta tanto nel suo mondo interiore, quanto nella continuità del racconto proprio di quel mondo interiore. Un personaggio non è tanto, o solamente, in quanto si caratterizza *nella* scena; è piuttosto in quell'insieme che deriva dalla successione delle vicende. C'è, ad esempio, più sincerità nel primo coro di *Aminta* di quanta non ve ne sia nelle parole finali di *Aminta* medesimo. Nel testo di Torquato Tasso, credo si debba scavare nelle pieghe di verità che molto spesso non si caratterizzano nella situazione drammaturgica.

CAPPELLETTI Quindi siamo di fronte ad un'opera teatrale che pretende distanza, o quanto meno impone una forte distinzione con la sensibilità di noi contemporanei.

RONCONI Penso, come peraltro mi capita spesso, che l'ipotesi storica sia una funzione del giudizio necessaria, anche se non deve condizionare l'approccio ad un'opera teatrale. Della storia di un testo, delle condizioni in cui è nato, della cultura cui faceva riferimento, mi servo come «intermittenza». Mi spiego meglio: la ricostruzione filologica di un evento scenico ha una notevole importanza. Ma non credo che, in questo senso, riuscirei a fare un'operazione compiuta. Dalla coscienza filologica, tuttavia, so di poter mutuare una sorta di metodo critico: l'idea di un teatro di corte, il pubblico che quel teatro aveva, il particolare rapporto di complicità tra artista e fruitore nell'ambiente che il Tasso frequentava. Le persone che assistettero alla prima rappresentazione di *Aminta* sapevano benissimo cosa stavano vedendo. Tutti capivano allusioni che oggi ci sfuggono, e possono essere recuperate soltanto con l'ausilio delle cronache del tempo. *Aminta*, in

qualche modo, prevedeva fin dal copione uno specifico rapporto tra pubblico e spettacolo, attori e spettatori. La letteratura bucolica ammetteva il gusto del mascheramento, ninfe e pastori nascondevano persone riconoscibili nella corte, in determinati gruppi sociali e culturali. Si tratta di un «mascheramento» tipico, certamente. Tuttavia non si deve prendere un costume come quello per qualcosa che non ci riguarda più. Anche oggi il pubblico ama riconoscere se stesso in un'opera. Certo, è un altro pubblico. Magari si porta dietro il problema della coppia, e nella *Bisbetica domata* individua soprattutto le proprie liti coniugali. Per *Aminta*, nella corte dell'epoca, sarà stato sicuramente il pettegolezzo uno degli elementi in cui la gente si ritrovava. Come riproporre la tensione che ci poteva essere in quel pubblico cortigiano? È un dato che deve essere interpretato. Perché si tratta di un elemento che fa parte integrante della rappresentazione. C'è nell'opera del Tasso una bilocazione del personaggio, come c'è la necessità di renderlo godibile nei vari tipi di allusione. Si tratta di dare ragione, oggi, di una coordinata espressiva che partecipava di un altro modo di concepire e fare il teatro. L'operazione è di distanza, ma è anche di interpretazione profonda di quella medesima distanza.

CAPPELLETTI Passiamo ai versi e alle opere di Pier Paolo Pasolini, che ha affrontato quest'anno con tre spettacoli, tra i quali *Affabulazione*, coprodotto con lo Stabile di Roma.

RONCONI Qui il discorso è diverso. Pasolini, quando si avvicina al teatro è legato ad un «partito preso» di carattere ideologico. L'ho più volte ripetuto: la sua idea, espressa nel *Manifesto per un nuovo teatro* è piuttosto provocatoria, ma teoricamente farraginoso. Mettendo in scena Pasolini, si deve tener conto non soltanto di quello che ha scritto, ma dei motivi per cui l'ha scritto. Allora si devono fare i conti con una certa sua tracotanza ideologica, con quella mania, spesso fastidiosa, di dare definizioni. Il verso di Pasolini è libero, non impone un'attenzione profonda alle regole formali. *Affabulazione*, per fare un esempio, non ti accorgi che è scritta in maniera verseggiata. E nemmeno sul piano letterario Pasolini va preso troppo sul serio, tanto è vero che è più interessante, ed efficace, nel recupero teatrale. Nel *Manifesto* in fondo auspicava una splendida «recitatio academica», una declamazione classica senza enfasi. Ma non era l'enfasi il

carattere negativo della declamazione: era, invece, il rifiuto dello scavo interiore che la mortificava. Pasolini, tutto sommato, non amava il teatro, lo conosceva poco, è per questo che ne parlava anche un po' a ruota libera.

CAPPELLETTI Che tipo di attrazione, visto quello che dice, ha provato nei confronti di Pasolini, del suo teatro?

RONCONI Mi piace tirar fuori delle qualità teatrali che l'autore medesimo non avrebbe riconosciuto. Per quanto sia poco interessante, del teatro pasoliniano restano materiali discontinui che si addicono all'invenzione scenica. Anche da un punto di vista letterario, i cascami sono molti, ma Pasolini affascina comunque per la sincerità di fondo. Si affida al teatro con una ingenuità disarmante, ne ha fiducia e insieme repulsione, tanto che ne conseguono *oscillazioni* continue: una specie di percorso in un filo sospeso nel vuoto. Interessa molto più un Pasolini che un qualsiasi autore capace di indicare, sulla pagina, i meccanismi e i trucchi della scena. Inoltre colpisce la tensione, direi commovente, verso la mediazione di ogni necessità. Penso, ad esempio, al bisogno che ha Pasolini, attraverso il teatro, di fare dell'autobiografia: è un bisogno che esprime con molto candore, arrivando perfino al semplicismo estetico. Infatti, si serve di geometrie già «pronte» - tracciati comuni e ovvi sul piano drammaturgico - per *sistemare* in qualche modo le proprie ossessioni. *Calderón* è l'esempio massimo di un'autobiografia affidata al *meccanismo* teatrale, nel cui schema, peraltro molto strutturato, risolve una specie di diario intimo.

CAPPELLETTI A questo punto vorrei passare ad altro. Mi piacerebbe si parlasse più in generale del suo modo di affrontare il teatro.

RONCONI Non ho una teoria sul mio lavoro. Non ho mai avuto una grande simpatia per speculazioni intellettuali che riguardano la scena. Le ipotesi su cui mi baso, quando mi propongo una regia, sono relative al bisogno di rendere *attuale* l'orizzonte cui mi riferisco. *Attuale* per quanto *assente*, aggettivazioni in cui si nasconde il bisogno di evitare le convenzioni, i luoghi comuni. Insomma dare forza, per una sorta di possesso mentale, a ciò che altrimenti non ci riguarda più, pur dovendoci fare necessariamente i conti. È come un genitore che non hai più: è molto presente in quanto si è insediato nella memoria, ed ha creato così necessità intellettuali ed emotive nuo-

ve. Ma sono tutte necessità che derivano da una nostra presa di coscienza. Il teatro, per me, deve esser fatto proprio con questo tipo di consapevolezza. È come far rivivere, nel momento in cui siamo presenti attraverso il rito scenico, esistenze che si confrontano con l'unico mondo di cui abbiamo esperienza, e cioè il nostro mondo. Il nostro *esserci*.

CAPPELLETTI È stato detto che nelle sue scelte c'è un atteggiamento ai limiti della *teatralità*. Mi riferisco a quei testi che, implicitamente, sembrano negare la rappresentazione. Testi sui quali ha voluto operare quasi delle scommesse registiche.

RONCONI Non credo che si possa dire, con esattezza, cosa sia la teatralità di un'opera: non esistono le condizioni culturali e sceniche per proporre questa forma di distinzione. Esiste, invece, il valore di un testo. Nel periodo elisabettiano, per portare un esempio, vi erano codici precisi che definivano la teatralità. Oggi non è così. Un testo di Shakespeare, allora, secondo quale idea di teatro oggi si traduce in rappresentazione? E la tragedia greca? Ogni testo, però, ha in sé, quando ha raggiunto una sua compiutezza, una possibilità di rappresentazione. Si pensa spesso ad un rinnovamento dell'idea di teatro, e si pensa solo ad un rinnovamento dei contenuti: questi vengono comparati con una concezione scenica immutata. Mi chiedo allora, cosa si debba intendere per rinnovamento. Anche se mi rendo conto di toccare un tema che, in un'intervista, rischia di essere banalizzato.

(tratto da *Teatro Italiano I*, a cura di P. Carriglio e G. Strehler, Laterza Bari 1993)

