

INTERVISTA A LUCA RONCONI

di Angelo Foletto

Si può spiegare, raccontare Capriccio? Provi Luca Ronconi a raccontarlo ai suoi futuri spettatori. Di cosa parla questa penultima fatica teatrale di Richard Strauss, composta nel 1942 e chiamata in didascalia «conversazione musicale», già a partire dal libretto realizzato con Clement Krauss? Come trovare un filo conduttore?

«L'aneddoto, lo spunto di partenza è detto in una parola. Si descrivono le inclinazioni amorose d'un fratello e d'una sorella per esponenti di diverse discipline artistiche: poeti, musicisti e teatranti. Questo schema "amoroso" nasconde un secondo schema "estetico", cioè la disquisizione su quale sia il rapporto tra parola e musica; se l'una possa o debba essere considerata superiore all'altra. Se il problema della priorità sia autentico o fittizio».

Capriccio è un testo praticamente sconosciuto per il nostro pubblico. Come affrontarlo?

«Inesistente frequentazione significa libertà da qualsiasi tradizione rappresentativa. D'altra parte, proprio perché *Capriccio* è partitura scritta con estrema minuzia, le strade aperte all'interpretazione sono infinite. La sfida "amorosa" e la disquisizione artistica infatti sono l'uno la metafora dell'altro: non un'arida querelle, non un'opera allegorica dunque. Che la scelta amorosa

della Contessa celi l'allegoria della scelta tra musica e poesia, mi sembra semplicistico e ozioso pensarlo, soprattutto se teniamo presente gli anni in cui *Capriccio* è nato.

Bisogna piuttosto che i due aspetti siano compenetrati: esattamente come coesistono nella figura della protagonista che non sa decidersi.»

Opera di Conversazione, recita il frontespizio. Cosa significa?

«Conversazione e salotto tendono a essere considerati sinonimo di cicaleccio: disinvoltura, superficialità, effervescenza. Ma la conversazione può essere frivola o profonda, brillante o noiosa o ambigua. Teatralmente conversazione deve significare dialettica discorsiva: non il semplice comunicare delle persone ma il loro confrontarsi, inseguire delle radici, imporsi dei traguardi. E così salotto deve essere luogo di mondanità ma non di frivolezze o futilità. D'altra parte se la conversazione di *Capriccio* è calata in un'atmosfera francese, i protagonisti sono imbevuti di clima viennese.

Di chi m'innamoro? La questione è assolutamente peregrina. La conversazione porta infatti a una non-scelta: non è banale trovata teatrale ma intenzione precisa. Anche perché se volessimo scegliere a tutti i costi, e sulla base della musica, la priorità sarebbe della parola sulla musica.

Non vale rappresentare l'imitazione della conversazione ma sottolineare le radici l'origine e l'obiettivo della conversazione stessa. Non si tratta d'invitare semplicemente qualcuno a far salotto... L'etichetta dell'opera va presa con cautela e intelligenza. Non credo interessi l'imitazione del conversare-cantando».

Nell'ambito della produzione straussiana dove collocherebbe Capriccio?

«Nella valutazione della produzione precedente, soprattutto nei giudizi relativi alle opere di Hoffmannstahl-Strauss c'è un fraintendimento di fondo: nell'opinione generale c'è su quelle partiture e nell'eccessiva considerazione del rapporto musica-libretto.

Strauss è sempre rimasto in superficie rispetto alla profondità del poeta, cogliendo soltanto parte delle implicazioni presenti nei suoi testi. Pensiamo soltanto a *Die Frau ohne Schatten* opera certamente più ricca e importante di *Capriccio*: l'uso che la musica fa del testo è riduttivo, a tratti poco intelligente addirittura. Senza voler snobbare quei titoli mi sembra che *Capriccio* sia più omogeneo: a livello-Strauss. Il libretto non pretende di avere l'interiorità di quelli di Hoffmannstahl anzi assomiglia più nello spirito a certe commedie Anni Trenta o a certo Marivaux o a certe trattazioni colloquiali sul teatro nel teatro. Il librettista è sulla medesima lunghezza d'onda del musicista».

Non si può riconoscere l'intenzione riassuntiva di riflettere sul teatro musicale? C'è provocazione o gioco?

«Nemmeno qui credo che vi siano intenzioni allegoriche, anche se volendo esasperare l'analisi del testo si potrebbe riconoscere qualche briciola brechtiana nell'assunto generale: personaggi che identificano una storia con la propria storia, che fanno storia con la propria esperienza. Ma senza provocazione».

Qual'è il ruolo della versione italiana?

«*Capriccio* è indubbiamente un'opera in cui è estremamente significativo capire ciò che viene detto. Va ricordato tuttavia che lo spettatore italiano è diverso da quello tedesco: questo chiede di capire tutto quello che viene cantato in scena (fosse il testo di Francesco Maria Piave) mentre noi siamo più propensi a ascoltare, di solito non chiediamo di capire.

Per *Capriccio* occorre sia la comprensione del testo che un atteggiamento d'assoluta complicità: il problema è far arrivare lo spirito dell'opera *anche* col tramite della lingua; non far seguire semplicemente la storia passo passo, esibendo la riconoscibilità delle singole parole. La disponibilità del pubblico a comprendere è necessaria quanto la bravura degli interpreti a viverlo. Altrimenti sentire "tono", "musica", "poesia" o "dramma" rimane soltanto un meccanismo mentale consolatorio e ras-

sicurante: come quando all'estero vediamo l'insegna "pizza" o "caffè". Questo è riconoscere non ascoltare».

La messa in scena è fedele alle indicazioni del testo?

«La prima tentazione sarebbe di storicizzare portando la vicenda al momento in cui fu scritta, quando le bombe cadevano su Vienna. Ma in *Capriccio* credo che l'aspetto storico sia poco rilevante: testo e musica sono una dimostrazione di come l'epoca storica sia trasfigurata all'origine. In fondo *Capriccio* rientra ancora nel filone dell'opera comica italiana del Settecento — ci vorrebbero infatti, come per quella, attori-cantanti — e l'ambiente settecentesco le sta a pennello. Quindi nessuna trasposizione scenografica; d'altra parte quest'opera è la messa in teatro di una situazione vissuta precedentemente dai personaggi che chiedono al direttore di teatro di "metterli in opera" (ma i personaggi in un'opera sono già!). Quindi ciò che vediamo è la rappresentazione di una rappresentazione non una pre-rappresentazione: bisogna che si avverta visivamente subito (e soprattutto) questa condizione. La scenografia dunque c'è. C'è il salotto: appare e scompare continuamente, si spezza e riflette le azioni dei protagonisti. E c'è anche un riferimento al luogo-teatro in modo che il gioco del teatro nel teatro non venga accantonato. E anche i protagonisti appaiono e scompaiono: sono questi o quelli. Senza che si capisca quali siano più problematici, autentici o "teatrali". Deve crearsi l'impressione di *non* essere di fronte a un evento reale ma a fantasmi e, ancora, fantasmi di fantasmi».

Cioè senza fissare un solo punto d'osservazione, senza una dimensione univoca...

«Non una dimensione. Non una concretezza che si possa assaporare al di qua del gioco teatrale: dev'essere chiaro che si tratta, comunque e tutto, di un universo d'immagini, di apparenze».

Ma in scena rimarranno «quei» protagonisti o verranno — che so? — moltiplicati?

«No. Mi pare banale specificare dove e quando “quei” personaggi si trasformano in “personaggi d’opera”. La metamorfosi è misteriosa. Vorrei magico l’attimo in cui ognuno capisce che in scena la rappresentazione è già in atto; il momento in cui i personaggi — pirandellianamente — si rivolgono al direttore di teatro non sapendo esprimersi da soli. *Capriccio* è il tracciato d’un’inquieta evoluzione di consapevolezza: c’è un sentimento che esiste da sempre, e in tutti. Ma non tutti lo sanno. Ci vuole la volontà piena di esprimerlo e, allora, ecco ci si rende conto che è già espresso, che la rappresentazione era già avviata».

L’accento a Pirandello andrebbe sviluppato.

«Anche qui i personaggi sono in cerca d’autore, in cerca d’un palcoscenico. È una tematica che circolava nel teatro di quegli anni: la diffusione europea di Pirandello era fenomeno delle stagioni immediatamente precedenti *Capriccio*; non c’è nulla da meravigliarsi».

Torniamo ai personaggi straussiani: allora non conta nulla l’atteso pronunciamento risolutivo della Contessa?

«Lei non può pronunciarlo: anche la Contessa fa parte della messa in scena».

Cosa esiste, alla fine? Cos’è quel sentimento?

«C’è un direttore di teatro, apparentemente escluso, sfiorato dalle dotte disquisizioni teoriche, lui ch’è così empirico e artigiano. Eppure il vincitore alla fine è lui: lo certifica il cuore della contessa ch’è “rappresentata” mentre s’illude d’essere teorica. Sullo spartito la questione è tra parola e musica, la realtà rappresentata dichiara che inevitabile “soluzione” è il teatro.

Quel sentimento è il senso del teatro».

Ora, teatro è il regista che affronta Capriccio. Per sfida ch’è doppiamente fascinosa e provocante.