
DUE INTERVISTE A LUCA RONCONI

di Oliviero Ponte Di Pino

Milano, 16 maggio 2011,
qualche settimana prima
del debutto a Spoleto,
avvenuto il 24 giugno

Uno spettacolo infinito in un teatro in fuga

Hai lavorato moltissimo sui classici, ma nella tua carriera non mancano le incursioni nella drammaturgia contemporanea. Anche se poi a volte pare quasi che la drammaturgia contemporanea non ti soddisfi del tutto, visto che spesso senti il bisogno di utilizzare testi non teatrali.

Non è affatto vero che non mi interessa la drammaturgia contemporanea, e non solo in questi ultimissimi anni. Nel 1978, quando ho fatto *Calderón*, Pasolini era contemporaneissimo...

...Wilcock, di cui nel 1971 hai portato in scena XX, pure...

Anche *Infinites* era drammaturgia contemporanea.

In realtà il termine "drammaturgia" mi pare troppo generico. Ci sono scrittori per il teatro contemporaneo, e ce ne sono sempre stati, che però non chiamerei "autori": sono piuttosto fornitori di copioni, secondo le regole teatrali vigenti in quel momento.

Altri scrittori per il teatro sono invece propriamente "autori": possiedono un linguaggio particolare, hanno un modo singolare di organizzare i materiali teatrali: sono gli autori che mi interessano di più.

Dunque è in primo luogo un problema di linguaggio.

Certo. Prendi in esame gli "ultimissimi". Un autore come Jean-Luc Lagarce (di cui ho allestito *Giusto la fine del mondo* nel 2009) ha il suo linguaggio. Anche Botho Strauss, che ho messo in scena due volte (*Besucher*, 1989, e *Itaca*, 2007) ha una sua fisionomia, come Edward Bond, un altro autore che ho messo in scena due volte (*Atti di guerra*, 2006, e *La compagnia degli uomini*, 2011).

D'altra parte, perché devo dire che non è un autore contemporaneo l'autore di *Infinites*, John Barrow?

O Giorgio Ruffolo, di cui ho portato in scena

Lo specchio del diavolo? È vero, hanno scritto due saggi, che però hanno avuto una forte resa teatrale...

La forza del linguaggio si coglie già alla lettura, sulla pagina, oppure è necessario aspettare di vederla incarnarsi in scena, nella parola degli attori?

Si vede subito, dalla pagina. Quando ho letto l'epistolario di Vittorio Foa, Miriam Mafai e Alfredo Reichlin, *Il silenzio dei comunisti*, mi sono detto: "Questo lo posso benissimo fare", non tanto perché si tratta di testi scritti in prima persona, ma perché sono tre forme di linguaggio molto precise e diverse una dall'altra.

Arrivando a Rafael Spregelburd, che cosa ti ha interessato quando hai incontrato i suoi testi?

Mi sono subito sentito un suo parente. Una volta mi hanno chiesto: "Qual è il tuo spettacolo ideale?". Io ho risposto, e risponderai ancora, che è uno spettacolo infinito in un teatro in fuga.

Lo sguardo un tantino scettico che mi viene quando si parla di "profondità", e la curiosità che mi si sveglia immediatamente quando si parla di "estensione", li ritrovo perfettamente in Spregelburd. E poi, come gli ho detto quando l'ho incontrato, il motivo per cui mi piace il suo teatro è che mi sembra che scriva commedie che si fanno da sole.

In che senso le commedie di Spregelburd "si fanno da sole"?

Sono organismi che proliferano quasi indipendentemente dall'autore. Anche se poi in realtà l'autore c'è, ed è presente in ogni cerniera. Tuttavia i suoi testi ti danno questa impressione: tanto è vero che in parecchie commedie, compresa *La modestia*, hai l'impressione che l'autore non riesca a trovarne la fine. E non lo considero un difetto o una mancanza.

Infatti Spregelburd è autore di testi molto lunghi, a puntate, che proliferano...

E questo mi piace molto.

Ma secondo te qual è il meccanismo generativo che porta a questa proliferazione infinita?

Le mie sono solo illazioni, ma credo che nel caso di Spregelburd sia il frutto di un senso storico molto preciso, di una forte consapevolezza della contemporaneità – e con questo non voglio certo dire dell'attualità.

È un senso delle simultaneità contemporanee. In varie occasioni mi sono trovato a fare degli spettacoli in cui c'era una sincronia strutturale, con diverse azioni che accadono simultaneamente. Spregelburd parla addirittura di "struttura frattale".

Quindi ti ha interessato il lavoro sul tempo, sulla durata e sulla simultaneità...

Nella sua drammaturgia si sentono anche le ascendenze della sua formazione matematica. E possiamo trovarvi tantissimi antecedenti letterari, perché molto spesso la sua drammaturgia si rifà a *topoi* drammaturgici e narrativi molto riconoscibili.

Ed è argentino come Borges... Tuttavia lo scheletro logico-matematico che sostiene la sua drammaturgia, e questo intreccio di citazioni colte, poi si contaminano con l'aspetto pop, perché c'è una grande capacità di usare i linguaggi contemporanei...

È anche molto ludico...

...e molto ironico: nella Modestia ci sono varie stratificazioni ironiche. Ma questo, forse, per un regista come te pone un ulteriore problema. Hai detto che di fronte a un testo, vai a scavare quello che c'è dietro, o sotto. Di fronte a una scrittura di per sé così stratificata, che cosa puoi trovare?

Devi giocare anche temporalmente, prima una cosa, poi l'altra, poi un'altra ancora, per ricostruire la stratificazione che c'è nel testo.

Come ti poni di fronte ai meccanismi ironici della scrittura di Spregelburd?

Nella *Modestia* ci sono anche elementi patetici...

Tutta la vicenda russa lavora sul patetico...

È straziante!

Come i grandi romanzi russi dell'Ottocento... Ma con tutte queste suggestioni presenti nel testo, come riesci a richiudere il cerchio, a far quadrare l'aspetto logico di cui si parlava prima?

E chi lo sa? Vedremo...

Anche perché, di fronte a un testo di questo genere, il lavoro con gli attori non può certo andare verso l'approfondimento psicologico, lo scavo nell'interiorità dei personaggi...

Non avrebbe senso. L'idea stessa di identità individuale viene messa radicalmente in discussione. C'è un aspetto che mi piace molto della *Modestia*: questi personaggi – anzi, questi attori, perché c'è la condizione del personaggio e quella dell'attore... Ecco, quello che mi piace è che gli attori non dovrebbero mai sapere con precisione se stanno in una storia o nell'altra. Quella sensazione di essere sempre profughi, di vivere continuamente le vite degli altri, mi pare che sia una

caratteristica dei personaggi di Spregelburd. Molte delle sue commedie – penso a *Il panico*, a *La paranoia* – sono “bilocate”: si svolgono in più posti, in due luoghi se non in quattro. Dunque emerge la sensazione di essere un po' i fantasmi di altri: nella *Modestia* questa sensazione è fortissima, si usano gli attrezzi di altri, i personaggi si siedono dove altri si sono seduti, si sdraiano su letti che appartengono ad altri, perché sono nell'altra storia... È una cosa bella e interessante: la riflessione sul rapporto tra l'attore e il personaggio si moltiplica all'ennesima potenza.

Un altro aspetto che ti ha incuriosito è che questi testi non sono scritti da un letterato, ma da un uomo di teatro.

Lo senti subito! Una battuta di Schiller o di Ibsen può essere recitata bene o recitata male, ma resta, ha una sua autonomia. Invece una battuta di Spregelburd *pretende* di essere recitata.

Perché non è letteratura?

È anche letteratura, e questo è il suo bello. Però va in due direzioni diverse: da una parte c'è un gioco letterario, e infatti il testo, se lo leggi, funziona benissimo; d'altra parte, però, se il gesto e la voce non se ne fanno carico, improvvisamente quel gioco sparisce e rischia di restare solo una lettera piatta. Tenendo presente che il gesto e la voce dell'attore apparentemente possono dare molto, ma possono anche togliere molto.

L'altro aspetto interessante della drammaturgia di Spregelburd, come abbiamo visto, è che offre diversi livelli – e dunque chiavi – di lettura. C'è lo spettatore a livello – diciamo così – di telenovela, che viene catturato dalla trama, dalle vicissitudini dei vari personaggi.

C'è lo spettatore in grado di decodificare i riferimenti più o meno colti, teatrali, letterari e cinematografici, e quindi si diverte ironicamente a smontare il meccanismo...

Ma sotto c'è ancora qualcos'altro?

Beh, qualche ambizione filosofica c'è. Vuole essere un teatro scientifico, in qualche modo.

L'oggetto di questa scienza?

La perdita d'identità è sicuramente un tema.

Milano, 21 dicembre 2011,
dopo Spoleto e la ripresa
a Cividale e prima del debutto
a Milano

Un imbroglione con un senso etico fortissimo

Nel corso delle prove, rispetto alla tua lettura del testo di Spregelburd e al progetto iniziale, quanto spazio è rimasto a te e agli attori per cambiare la tua visione della commedia e dello spettacolo?

La prima cosa che ho detto agli attori, il primo giorno di prova - e a quel punto si sono quasi spaventati - è: "Guardate che io non sono per niente preparato. Non ho un progetto già fatto, ma credo di conoscere molto bene la commedia. Però non mi sono posto il problema di quello che ne deve venir fuori." Non è che mi capiti sempre di trovarmi in una situazione del genere, ma in questo caso ci ho voluto provare.

Mentre di solito, quanto inizi a provare, hai già preparato la messinscena nei dettagli? Dalla caratterizzazione dei personaggi ai movimenti degli attori...

No, questo non mi capita mai. In questo caso avevo in mente diverse ipotesi, diciamo tre o quattro possibilità di lettura del testo o di una determinata scena. Secondo me questo è un buon punto di partenza. In genere mi dico: "Beh, questa scena potrebbe essere così, ma potrebbe anche essere fatta in quest'altro modo". È una logica combinatoria: le commedie di Spregelburd sono costruite proprio così, ed è per questo che mi piacciono. Dunque penso che il mio fosse l'atteggiamento giusto per affrontare un testo come questo... Poi, come sempre, durante le prove sono arrivati momenti di difficoltà. E la difficoltà può essere risolta pensando: "Beh, forse questa cosa qui è quest'altra".

Quando parli di momenti di difficoltà, puoi fare un esempio?

Penso alla scena che viene dopo che hanno annaffiato María Fernanda per spegnere l'incendio. Quando si passa all'altra situazione, quella "russa", e l'attrice che interpretava María Fernanda diventa Leandra, la didascalica dice che è "bagnata": la situazione viene giustificata drammaturgicamente spiegando che Leandra era uscita per cercare Terzov e facendole dire che "pioveva tanto che non...". Stranamente questo scambio di battute non funzionava, perché si tratta una giustificazione meschina. Allora ho pensato: "Se qui a raccontare la storia, a motivare la situazione di Leandra, non fossero i personaggi, ma fossero gli attori?" Insomma, immaginiamo che in quel momento gli attori si inventino una storia, lì per lì, in modo da giustificare quello che è già successo. Non so se sia giusto o no, se l'autore ci avesse pensato mentre scriveva la *pièce*.

Però in scena funzionava molto bene. Siccome la commedia è fatta tutta a puzzle, se una cosa s'incantra vuol dire che va bene. Così nello spettacolo ci sono alcune scene in cui gli attori, invece che essere i personaggi dell'una o dell'altra storia, si danno consigli a bassa voce.

È una soluzione che per certi versi contraddice il tuo atteggiamento nei confronti del testo. Spregelburd lavora per citazioni, rimandi, frammenti, e per accumulo. Dunque è come se mettesse moltissime virgolette all'interno della sua scrittura drammaturgica. In genere, tu hai lavorato con gli attori proprio togliendo queste virgolette, chiedendo loro di prendere il testo alla lettera, battuta dopo battuta: "Siete in questa situazione, e dunque dovete comportarvi di conseguenza".

Ma contemporaneamente, quando gli attori sono in una delle due situazioni, diciamo nella vicenda russa, sono anche in quell'altra, quella sudamericana...

Però introducendo questo gioco del teatro nel teatro, è come se aggiungessi altre virgolette.

C'è un'altra situazione di questo genere nel finale.

Ti riferisci al crollo?

No, ancora dopo. Tutta la confusione finale... Accade un po' come in altre commedie di Spregelburd: sembra che l'autore non riesca a venire a capo di tutti i fili che ha tirato. E allora, per giustificare quello che è accaduto, arriva quel finale. Ma perché bisogna giustificarlo? Il finale è quello, e basta... Ma può essere utile anche tener presente che questo testo Spregelburd l'ha anche interpretato: faceva la parte di Terzov/San Javier, quindi la parte dell'autore. Io sono sicuro - è una mia illazione, ma puoi anche essere sicuro delle tue illazioni, anche sapendo che restano illazioni... - sono sicuro che Spregelburd, recitando quel testo e occupandosi anche della regia, fosse anche un po' curioso di vedere quello che combinavano gli altri personaggi. La situazione del suo personaggio è quella di chi capita in un certo contesto, non sa bene che cosa stia succedendo ed è curioso di capire come potrà evolvere. È quasi una posizione autoriale: sembra un po' un autore di fronte a un gruppo di personaggi liberi. Nella *Modestia* ci sono otto personaggi, quattro per ciascuna delle due situazioni, ma potrebbero essere dodici, perché c'è anche l'essere attore dei personaggi. Infatti ci sono nello spettacolo diversi momenti in cui questa chiave funziona benissimo. Tanto è vero che a un certo punto ho pensato che non fosse necessario fare dei passaggi così scanditi, bruschi, tra le due situazioni, quella russa

e quella sudamericana. Nei primi quadri è utile e giusto far capire che c'è un cambio di scena: si vedono anche mobili e oggetti che si spostano a vista, per indicare il cambio di situazione, perché in una *pièce* a chiave è necessario avvertire gli spettatori che esiste una chiave. Però, una volta che la chiave è stata enunciata, non è più necessario seguirla così rigidamente. Così nello spettacolo ci sono alcuni passaggi in cui i personaggi, all'inizio della scena successiva, parlano ancora come quelli della scena precedente. Addirittura in un'occasione, quando si passa alla scena russa, uno dei personaggi parla ancora in una specie di spagnolo...

E gli attori, che cosa hanno dato a te e ai loro personaggi nel corso delle prove?

Il ritmo! Io posso dare loro soltanto delle indicazioni molto precise sulla battuta...

Indicazioni sulle motivazioni e sulle intonazioni?

Piuttosto indicazioni di movimento e di rapporto. Soprattutto di rapporto. Però il ritmo dello spettacolo è assolutamente merito loro. I quattro protagonisti della *Modestia* sono bravissimi per due motivi: in primo luogo fanno bene i loro personaggi, e poi hanno un affiatamento che un regista non può costruire. Non glielo può imporre. Ho insistito molto sul fatto che il testo è basato sui rapporti tra i personaggi: ma un personaggio non sa mai chi è l'altro, non lo deve mai sapere, perché la situazione deve sempre rimanere sospesa. Però più di questo non potevo dare.

Dunque dagli attori sono arrivati il ritmo e il rapporto tra i personaggi...

Il modo in cui sono riusciti ad affiarsi. Abbiamo provato relativamente poco, ma al debutto di Spoleto sembrava che avessero provato per tre mesi...

Invece, per quanto riguarda le intenzioni, ci sono state scene in cui tu avevi un problema e gli attori ti hanno tirato fuori dai guai?

Direi di no...

Insomma, mi pare di capire che hai lavorato quasi più a togliere agli attori le idee che potevano essersi fatti sul loro personaggio, i loro pregiudizi...

Anche perché una qualità dei personaggi di Spregelburd che apprezzo è che nemmeno loro stessi si conoscono così bene. Uno dei motivi del fascino della *Modestia*, e in genere di tutte le commedie di Spregelburd, è che i personaggi hanno degli obiettivi sull'azione, sanno benissimo quello che devono fare in quel preciso

momento, ma non hanno certezze sulla propria identità. È qui che la commedia diventa davvero interessante...

Anche nel lavoro sugli attori...

Perché nel lavoro sugli attori si riproduce il senso della commedia... Quello che deve fare ogni attore è soprattutto lasciarsi portare da questo meccanismo. Se l'attore gestisce troppo il personaggio, se si pone in maniera eccessiva il problema delle sue motivazioni, e se deve metterle in relazione alle motivazioni dell'altro personaggio, il meccanismo s'incepisce. Seguendo questa strada, ne uscirebbe una specie di commedia psicologica, che però non terrebbe più, perché in scena perderebbe tutto il suo ritmo. Per questo ho molto spinto sul versante della mobilità, verso una mobilità totale.

Nei testi di Spregelburd c'è moltissima ironia, molte scene comiche. Anche nella tua messinscena della Modestia ci sono scene molto divertenti, ma alla fine dallo spettacolo emerge una visione assai più tragica dell'esistenza, anche rispetto ad altri allestimenti dei testi di Spregelburd...

Però lo spettacolo è molto divertente!

Ma anche profondamente tragico...

Alla fine della *Modestia*, quello che ti resta, non tanto dalle singole battute ma dall'intera commedia, è che nessuno dei personaggi è più al proprio posto, nessuno si sente più al proprio posto da nessuna parte. E questo non è tragico?

Può essere sia comico sia tragico...

Può anche far ridere. Però a pensarci bene, e facendo riferimento anche alle nostre esperienze, non è più così divertente... Succede anche con *Il panico*, un altro tassello della *Eptalogia* sui sette vizi capitali di Spregelburd, che vorrei portare in scena l'anno prossimo. La commedia ruota intorno a un morto circondato dai vivi, e come *La modestia* fa molto ridere. Però se fai attenzione ti accorgi che tutti i personaggi "vivi" sono degli spostati: il terapeuta fa il dog sitter, la sensitiva Susana si "occupa di una bambina"... Tutti i personaggi fanno centomila cose insieme e devono di fatto essere dappertutto.

Non riescono mai ad essere concentrati su quello che stanno facendo in quel preciso momento, perché stanno già correndo da un'altra parte... L'unico personaggio che si sente al posto giusto è proprio Emilio, il morto intorno a cui ruota il testo: lui ha la serenità di chi è crepato, mentre gli altri sono in preda al panico causato da questa continua bilocazione. È una trovata che

potresti trovare in una *pièce* di Coward o di Priestley, quasi un gioco da commedia brillante. Invece in questo caso, siccome il riferimento è il cinema horror, il testo si colora di un'altra tinta.

Quest'anno Rafael Spregelburd ha vinto per il secondo anno consecutivo il Premio Ubu per la migliore novità straniera per Lucido. Ha mandato un messaggio di ringraziamento, nel quale ha sottolineato l'attenzione che ha oggi l'Italia per la sua drammaturgia, che è nata in una Argentina profondamente segnata dalla crisi economica, proprio come l'Italia di questi ultimi anni. Questa sensazione di incertezza, questa necessità di arrabattarsi facendo più parti in commedia, questo sdoppiamento, è certamente un riflesso di questa crisi... Sotto sotto, però, c'è un altro aspetto, anche se non viene mai esplicitato. Nel teatro di Spregelburd c'è incertezza su tutto, ma non c'è alcuna incertezza sui valori fondamentali dell'esistenza: la lealtà, l'etica... I personaggi sono altrettanti imbroglioni, ma con un senso etico fortissimo.

Ma come è possibile essere degli imbroglioni con un senso etico fortissimo?

Sono imbroglioni che però sanno che cosa è il bene e che cosa è il male. In loro non c'è cinismo, e questo è molto piacevole.

Anche artisticamente, nell'approccio di Spregelburd al teatro, accade la stessa cosa.

La sapienza con cui sono costruite le sue commedie è certamente frutto di una straordinaria furbizia drammaturgica, però al loro interno c'è anche un elemento di saggezza. In questo senso, si può dire che Spregelburd, a differenza di tantissimo teatro contemporaneo, non la vuol dare a bere.

Che cosa vuol dire che "non la vuol dare a bere"?

Che non vuol farla franca, che è sincero nel momento in cui costruisce le sue finzioni.

(una versione più ampia di questa conversazione è consultabile sul sito www.ateatro.org)