

## INTERVISTA A LUCA RONCONI

a cura di Claudio Longhi



A sinistra, Johann Berka,  
Casanova, in  
colore a colori.

Con il debutto di *Phoenix* il cammino della compagnia che costituisce la struttura portante del programma artistico del Piccolo Teatro di Milano per la stagione in corso giunge oggi alla sua terza tappa. Che cosa l'ha spinto a scegliere di portare in scena il dramma di Marina Cvetaeva liberamente ispirato alla vita di Casanova?

Come ho già avuto modo di osservare altre volte, tra i testi intorno ai quali abbiamo deciso di impostare il lavoro del gruppo stabile di attori che si è formato quest'anno al Piccolo Teatro di Milano – ossia *Lolita*, *I due gemelli veneziani*, *Phoenix* e *Candelaio* –, al di là delle profonde differenze “di superficie”, esiste una nascosta geografia di rapporti, intessuta su di una delicata trama di parallelismi ed antitesi, che credo spetti per un verso agli “interpreti” e per l'altro agli spettatori ricostruire, o immaginare, liberamente secondo i propri soggettivi bagagli di esperienze e secondo i propri interessi culturali e teatrali. Oltre che essere dettata da una mia personale curiosità e da una mia sincera passione per la scrittura della Cvetaeva in generale – e per quest'opera in particolare –, la scelta di rappresentare *Phoenix* è nata dunque dalla possibilità che abbiamo intravisto di schiudere attraverso il lavoro su questo testo nuovi punti di vista intorno a questioni formali e “di significato” già sollevate dalla messa in scena di *Lolita*. Anche a volersi limitare ad un approccio meramente “contenutistico” il legame tra la sceneggiatura di Nabokov e il copione della Cvetaeva balza agli occhi con evidenza: in virtù

di un semplicissimo – e straziante – chiasmo patetico-drammaturgico l'impossibile amore del maturo professor Humbert Humbert per la ninfetta Lolita, narrato da Nabokov, si capovolge nell'amore impossibile della tredicenne Francesca per il settantacinquenne Casanova, cantato dalla Cvetaeva. Procedendo per analogie e per contrasti, ad una analisi più meditata il sistema dei rapporti che si possono istituire tra *Lolita* e *Phoenix* finisce però rapidamente con l'eccedere il dominio puramente "narrativo". Come su di un piano stilistico la simmetria speculare che governa il dipanarsi delle trame delle due opere si rifrange in una violenta antitesi espressiva – quanto è infatti sorvegliata e graffiante la scrittura dell'entomologo Nabokov, tanto è appassionata e diretta la lingua della poetessa Cvetaeva –, così su quello dei contesti culturali

Massimo De Francovich  
Giacomo Casanova

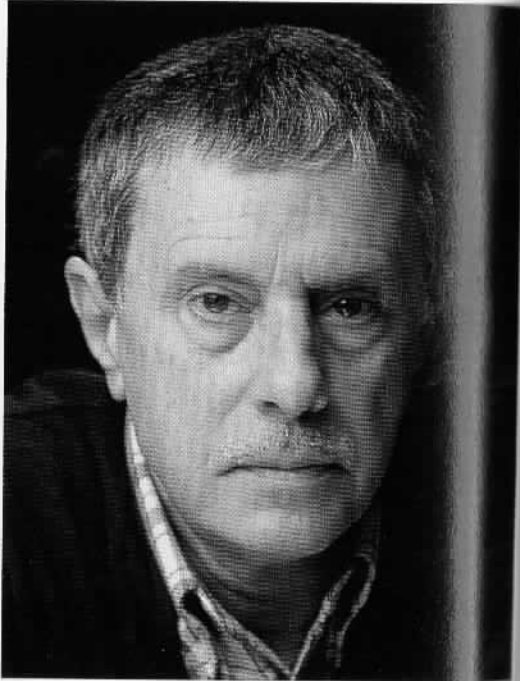


foto Norberth

al delicato contrappunto narrativo sul quale si modulano i due racconti fa eco la misteriosa armonia storico-biografica – non priva di interne dissonanze – sulla quale paiono intrecciarsi le vite dei due autori: pur se con esiti alla lunga molto diversi, tanto Nabokov quanto la Cvetaeva appartengono in effetti a quell'intelligenza russa del primo Novecento che risponde al trauma della rivoluzione d'ottobre scegliendo la via dell'esilio e dello sradicamento. È però sul piano per così dire semantico che la rete di corrispondenze che può essere annodata tra *Phoenix* e *Lolita* cela a mio avviso i suoi risvolti più segreti e stimolanti. In un certo senso sia la sceneggiatura di Nabokov sia il dramma della Cvetaeva raccontano in cifra il contrasto tra due opposti sistemi di valori, ma mentre in *Lolita* Nabokov tende a dislocare spazialmente il confronto tra due culture antitetiche pur dotate di un diverso passato, traducendolo in un incontro/scontro tra Europa ed America, in *Phoenix* la Cvetaeva mette in scena secondo una strategia squisitamente diacronica il conflitto tra due Weltanschauung inconciliabili, presentandolo come tragico agone tra due epoche in lotta. Così come l'impossibile storia d'amore di Humbert Humbert per Lolita è dunque metafora dell'innamoramento del disincantato intellettuale europeo del secondo Novecento per l'irruenta, volgare ma vitalissima, cultura americana a lui contemporanea, l'impossibile storia d'amore di Francesca per Casanova, narrata in *Phoenix*, è allegoria del declino di un passato di splendori – nel dramma il Settecento di cui il decrepito Casanova è una sorta di mitica incarnazione – a fronte dell'irresistibile ascesa di un domani gretto e meschino – simboleggiato nell'opera dalla disumana corte dei giovani aristocratici-fantocci convenuti al castello di Dux per festeggiare la fine del XVIII secolo. Difficile ovviamente non cogliere nell'avversione del

Casanova della Cvetaeva – paradossale eroe della *grandeur* dell'*ancien régime* – per la rivoluzione francese e per la mediocre aristocrazia post-rivoluzionaria, una trascrizione scenica dell'ostilità dell'autrice russa alla rivoluzione d'ottobre – non si dimentichi che la stesura del dramma risale all'incirca al biennio 1918/1919. A ben guardare, nel rispetto dell'ambiguità, o meglio ancora della polisemia propria al discorso letterario – e soprattutto poetico –, la Cvetaeva non manca però di sfumare la perentorietà del proprio giudizio etico; nata dalla lettura mitica di un'immaginaria quanto immaginosa biografia di Casanova, in *Phoenix* la severa condanna storica pronunciata contro il progresso, quasi alle soglie del misonismo e dell'apologia della reazione, ammette infatti un'estrema possibilità di appello: in fondo il titolo stesso dell'opera – *Phoenix*: la Fenice – allude a qualcosa che muore per poter rinascere.

*È nota l'attenzione che sin dai suoi esordi registici lei ha dedicato al problema di quali possibilità si diano alla scrittura per la scena nel nostro presente. Con questo allestimento di Phoenix, il copione della Cvetaeva viene in un certo senso sottoposto per la prima volta all'attenzione del grande pubblico italiano. In che termini pensa che lo spettacolo che viene oggi presentato possa essere giudicato una "proposta drammaturgica"?*  
Ritengo che da un punto di vista strettamente tecnico l'aspetto più interessante e stimolante della sintassi drammaturgica di *Phoenix* sia la sua straordinaria libertà in rapporto agli schemi tradizionali della narrazione teatrale. Se lavorando su *I due gemelli veneziani* ci siamo di fatto trovati a riflettere sul funzionamento dei più classici ed istituzionalizzati meccanismi del racconto scenico, confrontandoci con la scrittura teatrale della Cvetaeva – un po' come era accaduto con *Lolita* – ci siamo invece trovati a

Luca Ronconi  
Il principe di Ligne

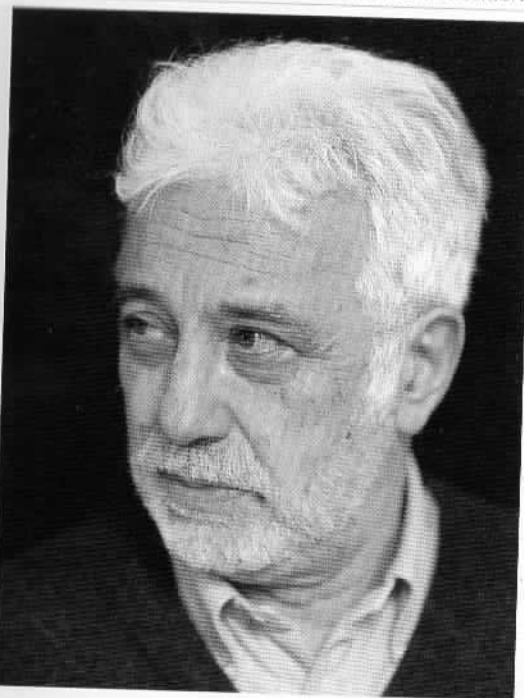


foto Norbert

misurarci se non proprio con inedite possibilità drammaturgiche, quanto meno con modi di narrazione scenica non convenzionali. Pur essendo stato pensato per il teatro, di fatto *Phoenix* non obbedisce ad una logica drammaturgica in senso stretto: più che ad un copione ci troviamo infatti di fronte ad un poema. Voglio subito mettere in chiaro che se parlo di *Phoenix* come di un lungo componimento poetico portato in scena non è soltanto perché il dramma sia scritto in versi – potrei infatti citare parecchi esempi di testi teatrali in versi squisitamente prosaici –, ma è soprattutto perché essenzialmente e strutturalmente "poetica" è la natura del suo linguaggio. Alla base della "poeticità" di *Phoenix* credo stia la sostanziale autoreferenzialità di questo testo, concepito per convogliare l'interesse dello

Galatea Ranzi  
Francesca

foto Norbert

spettatore più sulla "letterarietà" delle sue battute che sulla loro capacità di comunicare fatti e situazioni. Grazie anche alla magistrale opera di traduzione di Serena Vitale, che per quanto mi è dato giudicare ha saputo con rara perizia reinventare in italiano gli incanti ritmici della scrittura della Cvetaeva, nel corso delle prove è infatti risultato subito chiaro che, mettendo in voce i versi di *Phoenix*, l'obiettivo primario per gli attori al fine di stabilire un giusto rapporto con il pubblico non doveva tanto essere quello di restituire il senso delle battute, quanto quello di riprodurne la musica: la metrica in effetti in *Phoenix* non è una semplice sovrastruttura formale, ma è al contrario la matrice generativa del senso dell'opera. Coniugandosi alla straordinaria mobilità affettiva che è innegabilmente propria

allo spirito slavo - più incline ad obbedire, mi si conceda l'espressione, alla dialettica delle passioni che a quella dei ragionamenti -, la misura più emotiva che razionale, più musicale che discorsiva della lingua della Cvetaeva produce in *Phoenix* quella libertà drammaturgica di cui parlavo. Già ad una prima lettura è evidente che il dramma non si informa ad una scaletta unitaria, ad una rigorosa architettura narrativa. La scrittura di *Phoenix* procede quasi "per fogli", secondo una leggerissima rapsodia di impressioni e di dinamiche passionali. Ed è proprio nell'imprevedibile danza delle emozioni intorno alle quali ruota, che paradossalmente il testo ritrova la propria unità e coerenza di senso. La poeticità del linguaggio di *Phoenix* non scardina soltanto la consequenzialità della sintassi drammaturgica "regolare", ma finisce pure col travolgere il canonico impianto dialogico dei testi teatrali di derivazione "borghese" e la struttura tradizionale del personaggio del classico teatro di salotto. Obbedendo ad una logica poetica più che teatrale, le battute di *Phoenix* non risultano concatenate secondo l'andamento discorsivo proprio alla drammaturgia realistico-naturalistica cui siamo avvezzi: esattamente come accade nella poesia i destinatari dei singoli enunciati del copione sono infatti sempre direttamente gli spettatori e non gli interlocutori cui i personaggi sembrerebbero indirizzare le loro battute nella finzione teatrale. Così come la Cvetaeva di fatto rifiuta in *Phoenix* la mimesi realistica della conversazione quotidiana, allo stesso modo respinge pure il modello di personaggio come riflesso di un'identità anagrafica precisa. Più ancora che individualità distinte, i personaggi di *Phoenix* sono, "poeticamente", personificazioni di un linguaggio, mutevoli declinazioni di mobilissime spinte passionali. Emblematico è il caso di

Francesca: fanciulla travestita da uomo, bambina seducente e appassionata come una donna matura, reincarnazione di un passato ormai divenuto cenere. Istintivo verrebbe a questo punto il confronto tra l'opera della Cvetaeva e la drammaturgia simbolista, a cui parrebbero invitare anche le frequenti concessioni a certo gusto Liberty che tramano il copione - per noi italiani, ad esempio, a tratti un po' in odor di D'Annunzio.

Ho l'impressione, però, che per rendere adeguatamente giustizia all'energia e all'intensità della scrittura della Cvetaeva non si possa dissolvere la restituzione scenica di *Phoenix* nell'astrattezza del simbolo, ma si debba puntare alla resa dell'appassionata e concretissima, per non dir fisiologica naturalezza della sofisticata partitura linguistica dell'opera,

Francesco Colella  
Widerholt

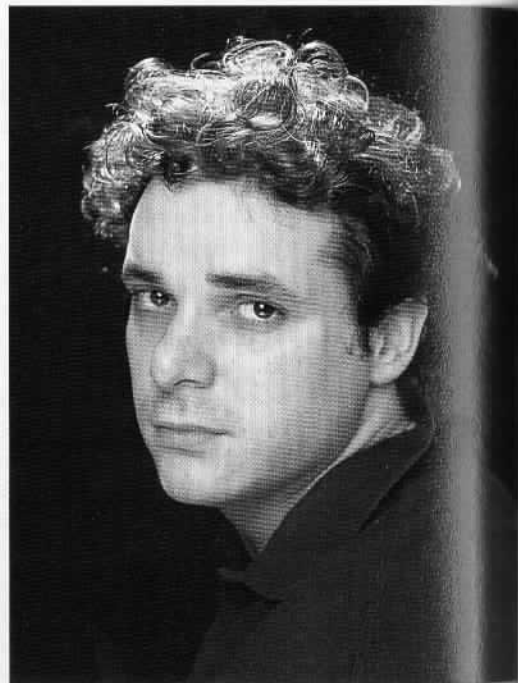


foto Norbert

*Che tipo di ambientazione ha pensato per la sua messa in scena di Phoenix?*

L'indeterminata ed indeterminabile precisione tutta "musicale" del linguaggio poetico di *Phoenix* credo renda possibile l'opzione per un'impaginazione teatrale del testo estremamente semplice. In un certo senso il tempo più ancora che lo spazio è il vero protagonista del dramma della Cvetaeva. Di qui la scelta di ridurre a pochi oggetti essenziali la componente strettamente scenografica dello spettacolo e di affidare per converso in parte al costume e in parte alla differente età e insieme maturità artistica degli interpreti la traduzione scenica del conflitto "storico" che anima il dramma.

L'irriducibile scontro tra Casanova - ormai votato a smarrirsi, a perdersi nella neve nell'ultima notte del XVIII secolo - e quanti saranno destinati ad abitare l'Ottocento, come pure tra i diversi volti biografici e storici che la vecchiaia può assumere e l'immemore giovinezza con cui, generazione dopo generazione, la senilità è destinata a confrontarsi - scontro lancinante che, non dimentichiamolo, costituisce il nucleo semantico di *Phoenix* - si oggettiva così nel nostro spettacolo nella scelta di riunire nel cast, insieme ad attori di lunga esperienza, interpreti più giovani nonché gli allievi della scuola del Piccolo Teatro di Milano o ancora nella decisione di giustapporre nella rappresentazione abiti di epoche diverse, riflesso dei diversi tempi cui il dramma allude.

Non quindi una messa in scena "filologicamente" in costume, ma la scelta di raccontare, attraverso il vestiario, quel collasso temporale che fa "simbolicamente" precipitare in *Phoenix* il processo al progresso intentato da Casanova su quello intentato dalla Cvetaeva come pure su quello che noi, a nostra volta, potremmo intentare al nostro domani.