

AMBIGUI RAPPORTI IN UN GIOCO DI SPECCHI

conversazione con Luca Ronconi a cura di Giovanni Raboni

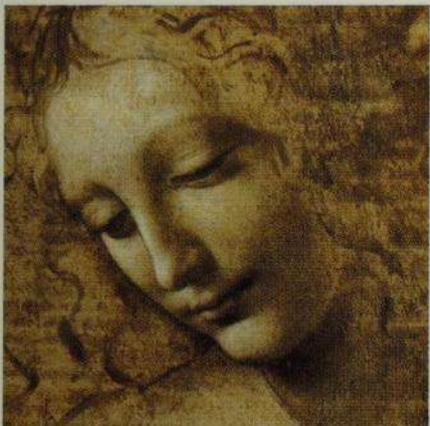
Prima di affrontare l'argomento specifico, cioè il testo di John Ford e la messa in scena che stai per farne, vorrei farti una domanda di carattere generale.

Il teatro elisabettiano è stato, fra tardo Ottocento e primo Novecento - grosso modo dagli anni del decadentismo a quelli del surrealismo - uno dei grandi miti culturali della cultura europea.

Prima in Inghilterra e poi, soprattutto, in Francia, la produzione teatrale inglese degli ultimi decenni del XVI secolo e dei primi decenni del XVII diventa una sorta di simbolo di tutti gli eccessi e gli scatenamenti, da quello figurale a quello etico. La sensibilità romantica aveva riscoperto Shakespeare in nome della suprema libertà dell'immaginazione; la sensibilità moderna riscopre i suoi contemporanei in nome della trasgressività (un po' come, qualche anno dopo, scoprirà Sade e La Fontaine). Quello che ti chiedo è che cosa rimane oggi di quel mito, ovvero se è ancora in qualche modo attiva e riconoscibile, per usare la terminologia continiana, una "funzione" teatro elisabettiano.

Direi, tutto sommato, di no. Quelle caratteristiche - la trasgressione, la violenza, il portar tutto all'estremo - sono defluite in una tale pleora di altre forme di comunicazione... Certo una sorta di deriva elisabettiana è ancora rintracciabile, mettiamo, nella drammaturgia di Sarah Kane e anche in certe forme di scrittura teatrale che siamo portati a considerare come forme epigonali delle idee sceniche di Artaud mentre bisognerebbe vedere quante di esse derivano, appunto, dal modello elisabettiano. Però la cosa essenziale è che di violenza, di trasgressione, di eccessi è pieno lo spettacolo nel senso più vasto del termine, dal cinema alla televisione, il che non può non far

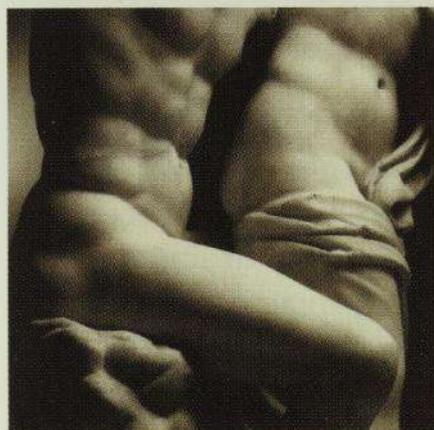
*Fernand Khnopff, Studio di donne,
1887 c., sanguigna su carta,
New York, collezione privata.*



Tre disegni di Leonardo da Vinci: dall'alto, Vecchio e giovane affrontati, 1495 circa, Firenze, Galleria degli Uffizi; Ritratto di fanciulla (La Scapiliata), 1508 circa, Parma, Galleria Nazionale; studio per ritratto femminile, 1485/90 circa, Torino, Biblioteca reale.

decadere l'importanza del dramma elisabettiano come modello o simbolo di tutto questo. E la cosa può essere tutt'altro che negativa, perché ci consente una maggiore libertà di sguardo nei confronti, non tanto del dramma elisabettiano, quanto di singoli drammi elisabettiani, consentendoci di vederli non più come esempi tipici di un genere così fortemente caratterizzato ma, appunto, come singoli testi.

Dunque: Peccato che fosse puttana. Che oltretutto, pur non mancando, diciamo così, di una forte tipicità elisabettiana, possiede tuttavia parecchi elementi di singolarità, elementi non presenti nella maggior parte degli altri testi e degli altri autori dell'epoca. Premetto, per fare un po' la storia, che non sono stato io a scegliere questo testo; me l'hanno proposto, già tre anni fa, dal Festival di Parma per farlo al Teatro Farnese, e la mia prima impressione, la mia prima reazione sono state un po' incerte. Ho dovuto studiare parecchio prima di decidere se farlo o no, e questo perché avevo l'impressione che fosse difficile staccarsi dal cliché: il cuore infilzato, l'incesto... Poi mi è sembrato di capire che nella commedia - parlo naturalmente della lettura che sono portato a darne - ci sia, in effetti, qualcosa di abbastanza curioso, di abbastanza singolare rispetto alla costellazione degli altri testi elisabettiani, rispetto al "tipo" elisabettiano. Apparentemente è una cruenta storia di incesto; in realtà non è tanto la storia della coppia che "commette" l'incesto quanto la storia di una coppia incestuosa in relazione ad un'altra serie di coppie, formatesi non per vincoli parentali, ma per vincoli generazionali o sociali o ideologici, e io penso che la cosa più interessante sia partire da lì, cercare di leggere e rappresentare questi vincoli e quella relazione. Insomma, vedere la commedia come un insieme, come una sorta di movimento complesso animato da queste coppie: per esempio, Giovanni e il Frate, Annabella e la sua Governante, Soranzo e Vasques, Grimaldi e il Cardinale, Bergetto e Poggio. Sono tutte coppie caratterizzate da una differenza d'età, formate da un giovane e da una persona anziana, ed è molto difficile decidere quale sia,



Immagini di Amore e Psiche
e Satiro e Ninfa di Mimmo Jodice.

in ciascuna coppia, la funzione della persona anziana: se si tratti, voglio dire, di un reale protettore o di un potenziale persecutore. Questo è anche uno dei motivi per i quali ho deciso di fare lo spettacolo in due versioni; perché non sono riuscito a optare per una delle due alternative e forse è giusto non riuscirci.

All'interno di questo sistema di coppie squilibrate (verrebbe voglia di dire sbilenche) e in qualche modo "ideologiche", cioè artificiose, come si situa una coppia doppiamente naturale (in quanto determinata sia dal vincolo parentale che dall'attrazione erotica) come quella Giovanni-Annabella?

Quel sistema di rapporti inquietanti, terribilmente inquietanti perché generano tensioni mai dichiarate, mai esplicitate, mai dette, fa in qualche modo da contrappeso alla tensione che c'è tra Giovanni e Annabella e che nasce appunto da pulsioni naturali, da istinti naturali. Questa è, per ora, la mappa che ho in mente, e che oltre a essere diversa da quella che appare a prima vista è anche decisamente più interessante, almeno per chi ci deve lavorare.

La stessa struttura del testo, la sua cronologia interna, sembra confermare o quanto meno legittimare questo quadro. Il rapporto incestuoso fra Giovanni e Annabella, a pensarci bene, non è qualcosa che avviene durante il dramma, ma qualcosa che è già avvenuto, qualcosa che sin dall'inizio si dà per scontato perché viene percepito, in un certo senso, come un fatto della natura.

Infatti la prima rilettura che ho fatto del testo è stata, come sempre, una rilettura di tipo narrativo ed è stata, in quanto tale, deludente. Ma come, mi son detto, alla fine del primo atto i due fanno l'amore - e prima ancora avevano già deciso di farlo; in un certo senso è la prima cosa che ci viene detta, la prima cosa che veniamo a sapere - e poi, perché succeda qualcos'altro, dobbiamo aspettare fino all'ultimo atto? Cosa c'è da vedere in scena? In realtà lo schema vero è un altro: c'è un segreto che viene rivelato immediatamente al pubblico ma che solo i due fratelli-amanti conoscono, che è ignorato da tutti gli altri personaggi, e questo è

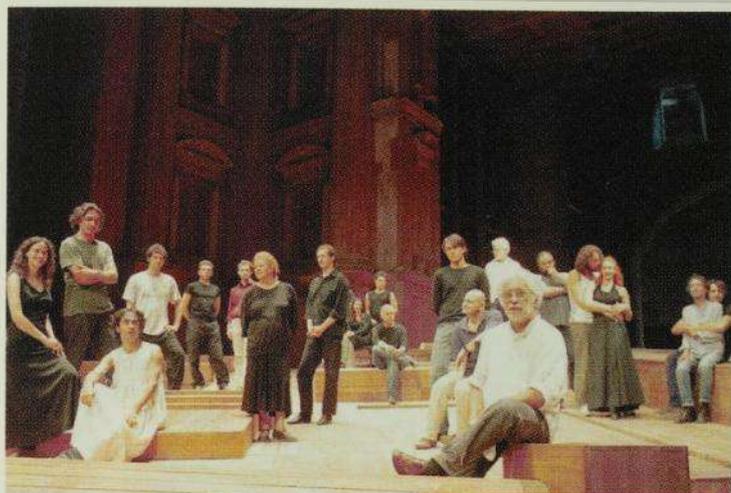
tipico, per fare un paragone cinematografico, non di un film d'azione ma di un film di suspense.

Un'altra cosa che mi ha colpito molto, rileggendo il testo, è che si ha costantemente l'impressione di trovarsi di fronte non a una tragedia, ma a una commedia; e ho notato che anche tu, parlandone, hai detto quasi sempre "commedia" e solo qualche "dramma", mai comunque "tragedia"...

Sì, è più una commedia che una tragedia, nonostante il cuore infilzato e il numero abbastanza cospicuo di altre morti più o meno cruento. E questo pone il problema di giustificare in qualche modo il finale, diciamo così, truculento; o meglio, non tanto di giustificarlo (che vorrebbe dire far tornare a tutti i costi i conti secondo qualche criterio) quanto di situarlo, di dargli una collocazione. E qui torniamo, per un altro verso, all'idea delle due versioni.

È, immagino, una delle cose che incuriosiranno di più, che daranno maggiormente luogo a ipotesi e supposizioni. E di sicuro ci sarà qualcuno che penserà a un'intenzione filologica, all'idea di accostare ciò che si fa oggi con ciò che si faceva "all'epoca".

E sbaglierà. Se faccio due versioni non è per farne una "come la facevano gli elisabettiani" con i ragazzi al posto delle donne ma perché, testo alla mano, mentre il rapporto tra Giovanni e Annabella è un rapporto chiaro, per niente ambiguo (si capisce benissimo cosa vogliono l'uno dall'altra, di che tipo di scambio o, meglio ancora, di non-necessità di scambio si tratti), i rapporti tra ciascuno di loro e i loro mentori - il Frate, la Governante - sono talmente ambigui che è difficilissimo capire se i personaggi maturi sono protettivi o se sotto le apparenze e i modi della protettività si nasconde invece la distruttività. Nel rapporto, per esempio, fra un maestro e un allievo io credo che si possa arrivare (non parlo, grazie a Dio, per esperienza personale) a delle vendette feroci se il maestro ha l'impressione che il suo allievo prediletto segua un'altra linea, che tenda a corrompere i suoi insegnamenti in funzione di un'altra esperienza. Questo vale soprattutto per il rapporto fra



Le prove dello spettacolo
al Teatro Farnese di Parma,
foto Eugenia Scalfari.

Giovanni e il Frate. Ma anche nelle scene tra Annabella e la Governante ci sono, al di là del dichiarato, delle spie che possono far supporre nel personaggio anziano un atteggiamento, non importa se consapevole o inconsapevole, di invidia piuttosto che di incoraggiamento.

Forse si può dire qualcosa di analogo anche a proposito del rapporto fra Vasques e Soranzo? È abbastanza difficile, più di una volta, decidere se l'anziano e fedele servitore stia davvero proteggendo il suo padrone o lo stia invece mandando - più o meno consapevolmente, anche in questo caso - alla rovina. Sì. Una delle cose più interessanti della commedia è proprio questa: non l'aspetto efferato, che forse è semplicemente l'esito, il risultato della vicenda, ma l'ambiguo, il non detto, la reticenza.

C'è come uno spostamento dell'asse dell'inquietudine - o meglio dell'inquietante, del perturbante - dalla vicenda centrale, che è invece improntata a una sua paradossale naturalezza, alle altre vicende, ai rapporti paralleli o di contorno. Il che fornisce forse, indirettamente, un'ulteriore conferma all'impressione - che entrambi, mi sembra, abbiamo avuto e continuiamo ad avere - di essere di fronte più a una commedia che a una tragedia. In una tragedia il senso tende all'univocità e la responsabilità del senso grava, per così dire, sui protagonisti, mentre in una commedia il cuore dell'inquietudine, e dunque del senso, può battere capricciosamente altrove.

In ogni caso è proprio grazie a questi spostamenti multipli che si riesce a collocare e condurre meglio la stessa vicenda dei protagonisti. Rimane continuamente in sospeso la risposta alla domanda se Giovanni e Annabella siano delle vittime o dei provocatori, se Giovanni, in particolare, sia succube del Frate oppure lo prevarichi, e così la commedia acquista una sorta di slancio perpetuo - almeno spero.

*Michelangelo da Caravaggio,
Narciso. 1600 (?). Roma,
Galleria Nazionale di Arte Antica,
Palazzo Corsini.*



Per te ha ancora qualche senso l'interpretazione di marca simbolistico-decadente (che si riflette, fra l'altro, nel famoso adattamento di Maeterlink andato in scena a Parigi nel 1895) che vede nell'incesto di Giovanni e Annabella un gesto "rivoluzionario" e in Giovanni una sorta di eroe? Qualcuno, non ricordo chi, ha addirittura paragonato la spavalderia con cui il giovane accetta l'invito-trappola di Soranzo a quella con cui un altro eroe trasgressivo, Don Giovanni, invita a cena la statua del Commendatore.

No, credo di no. A me la determinazione, l'oltranza di Giovanni sembra inscritta nel fatto stesso che l'impulso all'incesto viene presentato come un impulso naturale. Piuttosto mi sembra interessante il mutamento che avviene nei due a partire dal momento in cui l'incesto viene effettivamente consumato: Annabella appare appagata, mentre Giovanni dà l'impressione di diventare più inquieto, di volere di più, sempre di più.

Questa diversità di atteggiamento potrebbe avere qualcosa a che vedere con il fatto che Annabella è incinta.

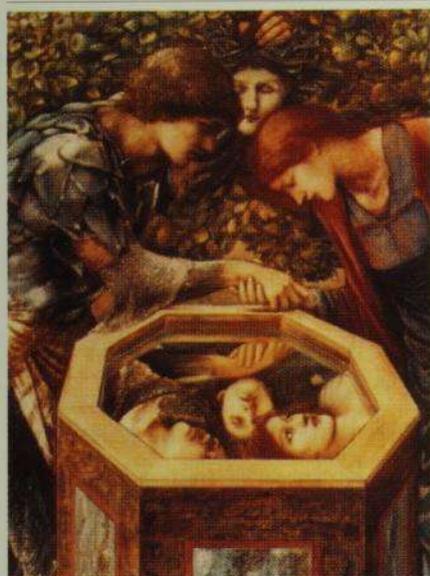
Certo, in lei c'è ancora una volta una conseguenza, un seguito naturale, per Giovanni invece si ha l'impressione che la prossima carta da scoprire non possa essere che la morte. Tanto è vero che di fronte alla morte Annabella si pone come una martire (lei che canta - è uno dei segni classici, convenzionali del martirio...), mentre Giovanni più che sfidare la morte sembra che la chiami, che voglia farla precipitare. Come se non ci fosse altro da fare o da aspettare, come se quello fosse l'esito naturale. Insomma, cerchiamo di non vederlo come un eroe byroniano. È chiaro che il romanticismo non poteva vederlo diversamente. Fare di un personaggio come Giovanni un eroe trasgressivo è, tutto sommato, l'altra faccia del moralismo. Ma in una commedia come *Peccato che fosse puttana* dov'è, dove si trova il moralismo?

Solo il Frate e la Governante conoscono il segreto dei protagonisti; nessuno parla d'incesto tranne, appunto, il confessore e la confidente; ma la confidente, in qualche modo, lo sollecita, e il confessore si limita a fare i suoi esercizi. Quindi lo sguardo moralistico è solo quello del pubblico che assiste alla commedia, non c'è nessun moralismo intrinseco, interno al testo.

E se non c'è moralismo non può esserci neanche, simmetricamente, immoralismo - quell'immoralismo che pure, a un certo punto, gli è stato attribuito.

Sì, ho l'impressione che se volessi proporre un'interpretazione trasgressiva ed eroica del personaggio di Giovanni cercherei di colpire un bersaglio innocente.

Lasciando la realtà dei personaggi per tornare a quelle del testo, un'altra cosa che ho pensato rileggendolo, è che le sue qualità sono più romanzesche che poetiche. Con qualsiasi testo di Shakespeare, per esempio, si sa in ogni momento - anche nei più apparentemente funzionali, di passaggio, di raccordo - di aver a che fare con la poesia, di dover fare i conti con lo spessore e le vie di fuga della poesia, mentre qui a colpire è



Edward Burne-Jones,
La testa funesta, 1885-1887,
gouache su tela, Southampton City
Art Gallery.

soprattutto quello che succede, l'evoluzione dei fatti e dei personaggi, insomma il funzionamento di un congegno narrativo.

Però è un congegno perfetto, una macchina narrativa e drammaturgica perfetta. È chiaro che non si possono fare paragoni (ne ho parlato più volte con gli attori) con il livello poetico dei testi shakespeariani; ma dal punto di vista drammaturgico il testo di Ford è costruito infinitamente meglio. Tant'è vero che fare dei tagli (ne abbiamo fatti, ovviamente) è molto più difficile qui che con Shakespeare, i cui testi dal punto di vista drammaturgico - non da quello poetico - hanno delle ridondanze, delle incongruenze, delle cose che non tornano. Qui no, qui tutto è drammaturgicamente ineccepibile, e se ci sono delle fallanze, delle cadute, sono imputabili alla mancanza di qualità poetica; dal punto di vista drammaturgico non ce ne sono, e persino le mancanze di tensione di certe scene hanno un senso, sono narrativamente funzionali.

Abbiamo concordato, prima, sul fatto che nonostante il bagno di sangue finale si tratta, in sostanza, più di una commedia che di una tragedia. Eppure le parti comiche sono poche, e non molto vistose.

Che sia più una commedia che una tragedia è vero; ma della commedia ha la leggerezza e l'ambiguità, non la vivacità, non l'allegria. Come commedia è, diciamo la verità, una commedia abbastanza inquietante. Quanto alle parti comiche va osservato che se nei drammi shakespeariani e, in genere, nei drammi elisabettiani, l'elemento comico è presentato come un diversivo, come un'interruzione, qui non è affatto così, qui gli interventi comici sono inseriti (molto bene) con la funzione opposta, quella di far risaltare di più l'elemento nero. Prendi, per esempio, il personaggio di Bergetto: diversamente dal clown shakespeariano, Bergetto non svolge alcuna funzione diversiva e non ha niente di carnevalesco. Sì è un personaggio comico, ma è comico perché gli altri lo deridono, in realtà è un innocente, e dentro uno schema drammaturgico in cui i due protagonisti, se il loro segreto fosse rivelato, sarebbero tacciati di colpevolezza, di un peccato quasi



Altre immagini di Amore e Psiche e Satiro e Ninfa di Mimmo Jodice.

impronunciabile, Bergetto introduce la figura dell'innocenza derisa, di innocenza non capita. È un personaggio molto bello, patetico e divertente nello stesso tempo; gli altri lo considerano un idiota perché è rimasto un po' bambino, e questo, più che comico in sé, è qualcosa che fa ridere gli altri. A me sembra che le vere figure comiche della commedia siano quelle della coppia di cui non abbiamo ancora parlato, Ricciardetto e Ippolita. O meglio, comiche non sono le figure quanto lo svolgimento, lo schema secondo il quale agiscono; la comicità sta nel fatto che cercano per tutto il tempo di colpire qualcuno senza riuscirci e finendo col colpire qualcun altro o se stessi. Sono, insomma, dei killer maldestri: Ricciardetto fa ammazzare uno invece di un altro, Ippolita ci rimette addirittura le penne... Quando si dice che la loro storia, nel dramma, è noiosa, è perché la si vede come una storia tragico-passionale, mentre in realtà sono due personaggi seri inseriti in un parallelismo da commedia.

Tornerei, per finire, sulle due versioni. Possiamo considerarle, almeno in partenza (le cose poi andranno come devono andare), le due metà di un intero, due interpretazioni "aperte", destinate a combinarsi e integrarsi tra loro? Secondo me non ci si deve aspettare che siano molto diverse. La differenza - una differenza notevole, certo - sta nel fatto che cambiano i due protagonisti, che nella seconda versione sono molto giovani (come nella commedia) mentre nella prima sono volutamente più grandi, quasi a suggerire l'idea di una verginità protratta oltre il limite naturale. Io credo che la seconda versione, a dispetto del fatto che i protagonisti sono due ragazzi dello stesso sesso, sarà infinitamente più innocente della prima. Ma, a parte questo grosso cambiamento, tutto il resto cambia solo per minimi dettagli. Non ci si deve aspettare due spettacoli opposti. Semplicemente, in uno i personaggi giocheranno anche un po' con se stessi, mentre nell'altro non avranno questa possibilità.