INTERVISTA DI CLAUDIO LONGHI A LUCA RONCONI

Vorrei per prima cosa definire lo statuto formale del testo che sta portando in scena: a quale "genere" ascriverebbe Venezia salva?

Sicuramente al "tragico"; che il riferimento della Weil fosse quello della tragedia è indiscutibile tante sono le esplicite testimonianze che ci lasciano in tal senso gli appunti della scrittrice. In particolare è la tragedia classica quella che la Weil ha presente. Tutti i suoi riferimenti al soprannaturale vanno, per esempio, in quella direzione.

Stante la crisi novecentesca del "mito", si parla molto della possibilità di esistenza del "tragico" nel mondo moderno; come risolve la Weil questo problema?

La guerra, la violenza e le passioni sono a mio giudizio, le uniche possibilità contemplate dalla Weil per il tragico nel nostro tempo. Ovviamente si tratta di una personale risposta dell autrice al problema, non di una formula generale.

Venezia salva presenta una struttura assai particolare: si tratta infatti di un opus in fieri che ancora deve trovare una veste ultima. A brani scritti per esteso in forma drammatica - e che per altro non possiamo ritenere definitivi -, si succedono appunti che accennano narrativamente al contenuto e allo sviluppo delle scene o che addirittura riflettono sulla loro organizzazione formale. Mantenendo il suo tipico atteggiamento di profondo rispetto nei confronti del testo, Lei ha conservato quasi alla lettera questo copione: solo in rari casi è intervenuto espugendo passi superflui o trasponendo in una prima persona "drammatica" gli abbozzi narrativi. Da un punto di vista registico come è stato affrontato questo problema di drammaturgia?

In un certo senso non è stato affrontato o per meglio dire lo si è lasciato come problema. Le parti presenti solamente come appunti sono state trattate in quanto tali, cioé come qualche cosa di non totalmente formato o elaborato. È necessario poi fare delle distinzioni: talvolta la mancanza di una completa formalizzazione è presentata come frutto di una certa provvisorietà, talaltra come risultato di una necessità estrema cui l'autrice non ha dato adeguatamente parola, vuoi per mancanza di tempo, vuoi per eccessiva urgenza. Gli "eccetera" che compaiono nel testo non sono necessariamente segno di qualche cosa di momentaneamente omesso perché poco interessante, ma anche di qualche cosa di lasciato in sospeso proprio perché troppo urgente. Non si è quindi fatto ricorso ad una soluzione precostituita, ma di volta in volta si è cercato di risolvere il problema secondo il carattere specifico di ciascun appunto o secondo le necessità non tanto drammaturgiche, quanto di quel particolarissimo tipo di continuità che la scrittura di questo testo richiedeva.

Ho la sensazione che anche quando ci troviamo davanti ad uno scambio di battute tra due personaggi, e quindi ad una forma drammatica più propria, ci sia però una sostanziale assenza di dialogo. Spesso i personaggi non sono in relazione diretta reciproca e solo indirettamente si rispondono l'uno con l'altro.

Indubbiamente molte, anzi la maggior parte delle scene sono scritte nel modo in cui accennavi, anzi

quando la scena tende a diventare dialogica si avverte un certo imapaccio, una certa goffaggine. Nell'ultima parte ci sono delle zone estese di scrittura dialogica, certo è però che, anche quando i personaggi dialogano, l'argomento è sempre qualche cosa d'altro.

La messa in discussione del dialogo conduce direttamente ad una caratteristica centrale della scrittura di Venezia salva. A proposito del terzo atto la Weil insiste nei Quaderni sulla necessità di scomporlo in due parti: una di cui Jaffier parla ai veneziani e questi non gli rispondono, l'altra in cui sono i veneziani a parlare a Jaffier ed è lui a non rispondere. Il silenzio è allora costitutivo in questa drammaturgia?

Sì certo. La Weil stessa afferma che la parola esce dal silenzio e al silenzio ritorna.

La presenza del silenzio induce necessariamente ad una forma di discontinuità nella trama della scrittura che si proietta scopertamente nel carattere frammentario del testo. Lei ha però appena accennato ad una intrinseca continuità dell'opera: che rapporto si dà tra continuità e discontinuità in questo lavoro?

La continuità di *Venezia salva* è particolarissima. Se, come uomo di teatro, devo leggere quanto dicono i personaggi come qualche cosa di abbastanza vicino ad una battuta, non posso al tempo stesso non osservare, quando si tratta di dare delle indicazioni all'attore, che per esempio certe parole cambiano continuamente di significato; toccano cioé i vari significati, le varie accezioni e possibilità che si danno al senso della parola all'interno del discorso. Molto spesso nel testo accade che il valore dei termini non sia direttamente rapportabile all'intenzione del parlante e questo non può non dar luogo ad una sorta di discontinuità. Normalmente la continuità del discorso è data dalla continuità dell'intenzione del parlante; qui invece, a mano a mano che si parla, le parole acquistano una loro oggettività indipendente dall'intenzione di chi sta parlando. In questa trasformazione si realizza la continuità e la discontinuità della parola: nella sua assoluta elementarità il testo cela una struttura quanto mai complessa.

C'é in effetti un certo rigore simmetrico di costruzione in questa drammaturgia...

Sì, Jaffier può autodistruggersi alla fine perché ha prima cercato di distruggere Venezia facendo proprio il sogno di Renaud. Ma questa linearità convive con una profonda complessità di scrittura.

Nelle proprie riflessioni in margine a Venezia salva la Weil tocca esplicitamente il problema del linguaggio; sostiene che occorre riuscire a rendere "il sapore massimo" della parola proprio in accordo tra il senso che le è dato e ogni altro senso possibile. Tutto ciò come si è tradotto nel concreto della prassi della recitazione?

Rispondo un po' indirettamente. Penso che in questo testo l'ascolto debba avvicinarsi il più possibile alla lettura. È quindi necessario che quella facoltà di sintesi e di contemporanea esplosione del senso che noi abitualmente operiamo quando leggiamo, venga in qualche modo rispettata nel momento della restituzione vocale da parte dell'attore. Ciò che toglie questa libertà di ascolto è naturalmente l'intenzionalità del parlante, dal momento che un discorso, una frase una parola vengono intenzionalizzati assumono inevitabilmente un solo carattere. Si tratta chiaramente di lavorare sulla concretezza del dato testuale più che sulla finalità degli enunciati. D'altra parte i personaggi di *Venezia salva*, quando agiscono, lo fanno tutti per passione, per impulso, per desiderio e quindi per necessità, non per determinazione o per calcolo. Le indicazioni date agli attori non mirano dunque alla loro spersonalizzazione, ma alla necessità di lasciarsi attraversare da questi "motori", da questi impulsi a parlare.

In perfetto accordo con le intenzioni della scrittrice che chiama in causa la nozione di "pulsione teatrale" per scandire il tempo dell'azione, lei ha puntato sulla valorizzazione dell'elemento ritmico nella recitazione. Essendo il testo un prosimetro, che relazione esiste tra le sezioni in versi e le sezioni in prosa da questo punto di vista?

Bisogna considerare che tanto la scrittura in prosa quanto quella in versi non sono completamente elaborate: spesso ci sono pervenute in prosa parti che avrebbero dovuto essere scritte in versi, come per esempio, la scena di Violetta. Anche la prosa tende ad una propria ritmica e sovente è stato anzi utile pensare lo stesso brano in prosa come se fosse scritto in versi. In ogni caso quando parlo di ritmo, parlo di un ritmo molto particolare: anche là dove nell'originale francese abbiamo un verso di quattordici sillabe, non si tratta di un alessandrino classico. Si è dovuto allora affrontare un lavoro molto appassionante trovando per ogni verso il suo particolare ritmo interno legato ad una specifica necessità di espressione. Il ritmo coincide infatti con un impulso: si sviluppa una sorta di tempo interno che trascina l'attore.

Il ritmo ha quindi una sua precisa funzione semantica?

Certo, dal momento che il verso è già stato pensato dal ritmo in cui è scritto. È il ritmo che permette di risemantizzare enunciati che altrimenti risulterebbero generici se non addirittura banale.

In un certo senso la scrittura della Weil risulta scandita da una sorta di ritmica ossessiva legata alla ripetizione di certe parole?

Sì, ma si tratta di una struttura molto particolare in cui la ripetizione, legandosiu alla trasformazione del senso dei termini, diventa variazione. Nel terzo atto ci sono versi "labirintici" in cui si torna ogni volta allo stesso punto, ma su di un piano diverso, con una diversa consapevolezza.

Alla luce dei problemi che si sono sin qui sollevati, come giudica la traduzione di Cristina Campo utilizzata per questa messa in scena?

Meravigliosa. Non posso fare un paragone con il testo francese - e nemmeno credo che poi vada fatto dal momento che sono queste parole in italiano che tutto sommato utilizziamo -, ma mi pare che, non posso dire la conoscenza, ma quanto meno la consapevolezza delle possibilità della voce, della vocalità dell'attore, siano già presenti nella traduzione italiana.

Lei ha sempre sostenuto che ogni testo ha un proprio tempo e un proprio spazio specifici; in particolare poi lo spazio diventa nelle sue regie una sorta di lente attraverso cui osservare il testo. Quale è allora lo spazio di Venezia salva?

Se si eccettuano alcune scene che presentano un minimo di definizione spaziale, vuoi per il loro carattere dichiaratamente didascalico, vuoi perchè il loro stesso testo impone un obbligo di distinzione tra il "dentro" e il "fuori", fra ciò che si vede e ciò che non si vede, lo spazio di *Venezia salva* è totalmente indeterminato. Nel testo si dà, ed è molto importante, una divisione in atti legata alle ore del giorno; risultano invece piuttosto convenzionali le indicazioni che vengono date riguardo ai luoghi. I tre luoghi individuati dalla Weil per primo, secondo e terzo atto - ossia casa della cortigiana, in cui si trovano i congiuarti, piazza San Marco e zona antistante la prigione - sono frutto di pura convenzione. Il riferi-

mento all'ora del giorno e alla luce, che implicano necessariamente lo stato di veglia o di intorpidimento, l'oggi e il domani, sono elementi strutturalmente molto forti, molto più forti di quanto non siano la distintinzione tra l'esterno e l'interno. Ho scelto quindi la via di uno spazio indeterminato che viene definito di volta in volta dagli spostamenti dei personaggi. Si tratta di uno spettacolo in cui l'elemento scenografico non è determinante e che dà soprattutto un'indicazione di quanto nel testo, secondo le intenzioni dell'autore, avrebbe dovuto essere molto presente e che invece, nello stato di elaborazione incompleto, non ha trovato adeguata espressione: mi riferisco all'essere "fuori luogo" di molti personaggi, al loro essere sradicati.

In questa funzionalizzazione alla definizione dello spazio il movimento risulta quindi didascalico?

In certi momenti il movimento è volutamente ed esplicitamente didascalico, ma credo che questa realizzazione non possa non avere degli schemi mobili. Di scena in scena occorre crearne continuamente dei nuovi. Le traiettorie dei singoli personaggi, di volta in volta in funzione didascalica, emotiva e espressiva, diventano, come se fossero meteore, le linee generatrici dello spazio.

Qual è invece il tempo di Venezia salva? Lei accennava alla funzione strutturale del succedersi del giorno e della notte, ma è un tempo linearmente scandito quello che opera nel testo o è piuttosto un tempo soggettivo, come quello dell'attesa, del gioco o dell'ossessione?

Il tempo non è mai usato in funzione narrativa: il suo svolgersi è sempre in funzione di qualche cosa d'altro. Se nel secondo atto assistiamo al tramonto è perché lo sguardo del sole calante sulla città è assimilato allo sguardo del protagonista, non è certo in funzione "atmosferica" o puramente "temporale" che esso è presente.

All'interno di questo testo è centrale il problema della percezione: Jaffier muta completamente il proprio proposito nel momento in cui, esercitando la propria "attenzione", vede Venezia. La percezione ha poi per la Weil il valore di un'attività in senso pieno. Dal suo punto di vista di regista, che ruolo deve svolgere lo spettatore nel percepire il testo? Deve operare una sintesi di quanto accade in scena?

Sì, o per lo meno mi auguro che lo faccia. In realtà è molto difficile parlare dello spettatore, perchè non c'è mai uno spettatore solo, ma una pluralità di individui ciascuno con le proprie attitudini ed i propri atteggiamenti rispetto a quello che accade in scena. Diciamo allora che allo spettatore si offre la "possibilità" di una sintesi che non deve però essere vissuta come compito da svolgere con fatica. Questa possibilità richiede però uno spettatore abbastanza disponibile e capace di non giudicare tutto secondo dei clichés teatrali, o per meglio dire di una teatralità codificata che in questo testo non c'è.