

Mettere in scena Ibsen: intervista a Luca Ronconi*

Olimpia Sales

Comincio con una domanda sintetica: quale è, oggi, il senso di Ibsen?

RONCONI. Ibsen costituisce in qualche modo una necessità, è qualcosa che, secondo me, continua ad avere un senso. Ma si tratta di un autore che andrebbe sottratto al logoramento del teatro post-ibseniano. Rischia in effetti di logorarsi in un uso corrente; molto spesso si vede Ibsen non tanto attraverso altri drammaturghi contemporanei (che apparentemente non hanno nulla a che vedere con Ibsen), ma attraverso i suoi epigoni, e questo è un brutto modo di guardarlo.

Lei si è avvicinato per la prima volta a Ibsen moltissimi anni fa, sostanzialmente in contemporanea con l'esperienza del Laboratorio di Prato. Il che è assai strano. Da un lato un teatro dove il personaggio è l'elemento fondamentale, e dall'altro lato una sperimentazione rivolta alla comunicazione, con una forte base anti-psicologica e anti-naturalista.

RONCONI. Sì, a Prato il personaggio aveva una attenzione accessoria, ma questo deriva dalla mia abitudine, o dalla mia mania, di sviluppare una cosa insieme al suo contrario, o subito dopo.

Dunque il primo Ibsen che lei ha fatto è stato L'anitra selvatica, prodotto dal Teatro Stabile di Genova.

RONCONI. Io avevo lavorato tantissimo all'estero (fra l'altro tre anni al Burgtheater di Vienna), avevo già diretto la Biennale a Venezia, e questa proposta del Teatro Stabile di Genova mi venne curiosamente dopo otto anni che avevo fatto l'*Orlando Furioso*. È stata la prima proposta seria di lavoro che mi fu avanzata da un teatro italiano. Però la proposta non era di fare *L'anitra selvatica*; la proposta era: «Ti

* Intervista rilasciata il 22 febbraio 2014.

permettiamo di fare uno spettacolo, cosa vorresti fare?». E per l'appunto io dissi: «Vorrei fare *L'anitra selvatica* di Ibsen». Quindi, la mia prima scelta, fra tutta la drammaturgia, fu proprio un Ibsen, ed è stata *L'anitra selvatica*, che debutta nel gennaio del 1977.

È il segno che – fra tutta la drammaturgia del mondo – è Ibsen a interessarla. Ma che tipo di interesse, propriamente? Franco Quadri scrisse di «una mirabile lettura strutturalista». L'interno della mansarda risultava moltiplicato per tre; i personaggi erano via via isolati in uno dei tre spazi perfettamente identici. Possiamo dire che lo stimolo iniziale, più che dal testo, nasceva dall'idea della fotografia, in quanto professione presunta del protagonista?

RONCONI. Assolutamente sì, il mestiere di fotografo del protagonista per me non era affatto un semplice dettaglio. Peraltro l'aveva detto lo stesso Ibsen: «Poeta non mi vogliono, mi avranno fotografo». E poi viene fuori una commedia sulla fotografia. Mi sembrava centrale l'idea della fotografia e della riproducibilità fotografica, in opposizione alla non riproducibilità. Però la riproducibilità è anche un qualche cosa di riferibile all'atavismo, all'ereditarietà. Non sono la stessa cosa, però nell'*Anitra selvatica* c'è anche una riproducibilità dell'immagine paterna, fortissima. Hedvig riproduce qualche cosa, è indiscutibile: la sua cecità riporta alla cecità di Werle, il padre carnale. E curiosamente, nello spettacolo, la figura che veniva più fuori era Gina. Perché è lei che fa le fotografie (più che Hjalmar), come colei che assicura la trasmissibilità della cecità. La sua figura l'avevo pensata come anello di trasmissione, sia della lettura strutturalista della commedia, costruita a fotogrammi, sia della lettura storica della commedia, per il fattore dell'ereditarietà.

*Il primo atto nel salone di Werle veniva conservato, nello spettacolo, o subiva un processo di "snellimento"? Lo dico perché nella recente *L'anitra selvatica* di Braunschweig è fortemente prosciugato.*

RONCONI. No, il primo atto c'era. Era un angolo, completamente nero con i bordi rossi. Se il solaio doveva essere il mondo della natura incontaminata, quell'angolo lì di Werle era il mondo della convenzione sociale, il mondo borghese. C'era un banchetto, con degli oggetti lussuosi, tredici invitati.

Non le interessava il rapporto tra Gregers e il padre Werle? Nel senso che Gregers detesta il padre e usa Hjalmar per contrapporsi al padre. Mi riferisco sempre a Braunschweig, che ha fatto un Gregers un po' omosessuale, di una omosessualità fantasma, nei confronti di Hjalmar.

RONCONI. Io alle letture psicologiche di Ibsen non credo molto. Quando dico che non mi piace leggere Ibsen attraverso gli epigoni, è un po' questo che voglio dire. Ibsen mi sembra un autore più ampio. Non leggerei Ibsen alla luce di Schnitzler, perché ci perdono entrambi. Braunschweig lo conosco bene e lo stimo, però è uno di quei registi un po' eterni ragazzi. Hanno sempre bisogno di essere contro qual-

cuno più grande di loro, senza rendersi conto che ci sarà sempre qualcuno più giovane di loro, che a loro potrà contrapporsi.

Poi l'edizione televisiva del Borkman, trasmesso nel gennaio del 1982.

RONCONI. Il *Borkman* me l'hanno chiesto perché facevano una serie di cose, tra cui *Il padre* di Strindberg con Albertazzi, regia di Pressburger. Io, che non so fare televisione, mi sono attenuto al testo. Ho sempre pensato che, mentre lo spettacolo teatrale viene percepito dagli spettatori nel modo in cui è scritto per il teatro, vedere uno spettacolo in televisione sia più vicino a leggersi il libro. Nel *Borkman* si ha l'abolizione del montaggio, perché non sarei capace di immaginarlo altro che come una lettura, invece di una narrazione di tipo cinematografico. La telecamera, per dare l'effetto della continuità della scrittura, cominciava a spostarsi in una certa direzione. Le due protagoniste, Marisa Fabbri e Franca Nuti, alternativamente, si chinavano, passando sotto la telecamera nei tempi della battuta dell'altra, andando a mettersi nella stessa posizione qualche metro più in là. Una tecnica inusitata, un vero e proprio *escamotage*, che però riuscì abbastanza bene, soprattutto perché gli attori erano molto bravi.

Nel giugno dello stesso '82 va in scena a Spoleto il secondo Ibsen teatrale, Spettri. Anche lì la cosa che le interessava di più era l'impianto scenografico.

RONCONI. Lì era uno spazio enorme e mi interessava cercare di coniugare i percorsi mentali con i tragitti spaziali. Ma mi interessava anche il discorso sull'ereditarietà, per verificare fin dove poteva essere arrivata la sifilide, visto che non c'era ancora la penicillina, ossia mi interessava proprio molto una specie di *epidemia sifilitica* che contagia tutti tranne il Pastore Manders. Il vecchio Alving ha trasmesso al figlio la sifilide, ma avrà contagiato anche la moglie e la madre di Regine, che a sua volta avrà contagiato Engstrand. E poi, come già nell'*Anitra selvatica*, mi interessava il personaggio visto come qualcosa di dissociato, senza una grande coerenza. Hjalmar è un velleitario, incapace di sapere cosa sia, crede di essere una cosa mentre invece è un'altra. Così pure mi sembra che Manders avrebbe potuto fare la vita di Osvold, ma non ne ha avuto il coraggio. Quindi in realtà è possibile gettare un'altra luce anche su Manders, che non sarebbe solo un bigotto, infatti l'ho fatto fare ad un attore ancora affascinante come uomo, Warner Bentivegna, perché lì francamente, negli *Spettri*, la dinamica bigottismo/ideologia progressista mi sembra proprio stantia. È fantasmatica anche la storia d'amore tra la signora Alving e il Pastore, a cui arrivavo a far dare un bacio in bocca, e secondo me ci stava bene, anche perché se lei si è veramente emancipata, allora glielo deve dare, questo bacio! Ma molto intrigante il legame con l'infanticidio (da parte del padre e della madre), per quel finale che, chissà perché, viene sempre addolcito. Come se invece che un infanticidio si trattasse di un atto di disperazione materna, un'eutanasia, mentre invece è proprio un figlicidio, e mi piaceva vederlo come una vendetta verso il marito sul figlio. Lì purtroppo c'era la *resistenza* dell'attrice, Marisa

Fabbri, per motivi ideologici suoi (di femminismo, ecc.). Però questo lo sosterrai ancora, che *gli spettri* non sono del passato, hanno la loro azione nel nostro presente. Purtroppo in italiano non abbiamo quel vocabolo che hanno i francesi, *Revenants*, coloro che ritornano, cioè ritornano nel presente.

Quindi, dopo un lungo silenzio, nel 1995, il Laboratorio Verso “Peer Gynt”, con il Teatro di Roma.

RONCONI. Un Laboratorio che è andato anche a Parigi, dove ha avuto il premio della critica, come migliore spettacolo straniero. Era in forma di laboratorio, lì la scenografia non era importante. C’era uno spazio totalmente indeterminato, uno spazio interno, interiore, fantastico, per un gioco di apparizioni, non soltanto di figure, ma anche di concetti, di idee, di associazioni e di emozioni. La luce ha avuto molta importanza nel disegnare questo tipo di spazialità. Ho molto tagliato il testo, mi aveva aiutato Claudio Longhi in questa scelta di scene, operata cercando di circoscrivere alcuni nessi tematici. Anna Maria Guarnieri faceva sia la madre, Aase, che Solvejg. Mi sembra che nella percezione di Peer la figura femminile sia una immagine ambivalente di sposa e di madre. Lì però mi piaceva una cosa, che siamo riusciti a far venir fuori, cioè che Peer è un bugiardo, sì, ma perché la madre *vuole* che sia un bugiardo. Anna Maria era bravissima, in quelle prime scene era proprio come se la madre incoraggiasse il figlio nella affabulazione mentitrice. Nel testo ricorrono frequentemente parole come “frottole”, “bugie”, “menzogne”, “favole”, ma fra tutte queste ci sono sfumature di significato, vari gradi di valore. Veniva fuori un Peer che resta bambino, salvo poi invecchiare molto. La cosa enorme del *Peer Gynt* era proprio quella di guardare attraverso lo spiraglio di una porta. Una coerenza però c’era, perché Anna Maria, all’inizio, come Aase, in qualche modo lo *costituiva* bugiardo, uomo di fantasia, e poi, alla fine, come Solvejg, lo accoglieva al suo ritorno a casa. Con un senso di circolarità attendibile.

Ma quest’idea che sia la madre a volerlo così, a costituirlo bugiardo – come dice lei – rinvia al fatto che madre e figlio condividono questa dimensione affabulatrice?

RONCONI. Sì, anche Anna Maria io la facevo molto *fantastica*. In quel Laboratorio – che aveva come sottotitolo *esercizi per gli attori* – c’erano molti attori che poi sono diventati famosi, tra cui Pierfrancesco Favino, Alessio Boni.

Un passaggio importante degli “esercizi” era rappresentato dal monologo della cipolla, quando Peer si identifica con una cipolla, di cui sbuccia i vari strati, scoprendo che non c’è un nucleo, come in lui non c’è una identità sostanziale, al di là d’una molteplicità di personalità effimere che ha ricoperto nel corso della sua vita.

RONCONI. Nel Laboratorio il monologo era attribuito ad Anna Maria (in quanto Aase), e a una figura infantile di Peer, rappresentata però, a turno, nelle diverse repliche, da ciascuno dei giovani partecipanti al corso di perfezionamento attorico. La scena funzionava come tappa del cammino a ritroso che Peer fa verso l’origine,

un po' come se fosse un gioco infantile proposto dalla madre al bambino, gioco in cui la figura materna rivela anche aspetti che possono generare paura.

La sequenza conturbante di Anitra, così caratteristica del segreto erotismo ibseniano, non c'era, se non sbaglio.

RONCONI. No, non c'era, tutto il quarto atto non c'era. C'era l'ultima parte del testo ibseniano, il ritorno a casa, con i pezzi del passeggero sconosciuto, l'uomo magro, l'incontro con il diavolo, il fonditore di bottoni, l'incontro finale con Solvejg.

Lei, a un certo punto, ha immaginato di poter fare un mega-spettacolo, una sorta di tutto Ibsen, un progetto che selezionasse una serie di fili che corrono in continuità da un testo all'altro della drammaturgia ibseniana.

RONCONI. In effetti si possono mettere in fila *Casa di bambola*, *Spettri*, *La donna del mare*, *Hedda Gabler*, una tetralogia incentrata su una parte femminile, oppure una trilogia, *Peer Gynt*, *Il costruttore Solness*, *John Gabriel Borkman*, connessa a una parte maschile. Mi sembra che ogni personaggio di Ibsen sia un'altra ipotesi di un personaggio precedente. Personaggi continuamente proiettati in situazioni diverse, per vedere quali reazioni potrebbero avere in circostanze diverse. Cosa sarebbe accaduto a Nora se, invece di incontrare Torvald, avesse incontrato un uomo dalla vita più tumultuosa, un debosciato? La signora Alving di *Spettri* mi sembra una Nora invecchiata, una Nora che non ha abbandonato la casa. Anche Osvold è una sorta di Peer Gynt, e il terzo atto di *Spettri* può essere visto come una trasformazione del finale del *Peer Gynt*, con il protagonista nelle braccia di Solvejg. Proprio sulla base di queste considerazioni, a un certo punto avevo proposto allo Stabile di Genova un progetto ibseniano, l'anno in cui Genova era capitale europea della cultura, il 2004. Doveva essere una cosa con tre grandi attrici (Vanessa Redgrave, Isabelle Huppert e Mariangela Melato), ma non è andato in porto.

Dalla Duse in poi il filo rosso del femminile dentro la drammaturgia ibseniana ha una sua riconoscibilità indubbia.

RONCONI. Certo, è una cosa più ovvia, in qualche modo logora. Ma ci sono altri fili, più segreti, più interessanti. Temi ricorrenti in modo ossessivo, come il tema della ereditarietà, appunto. O quello della menzogna, dalle *Colonne della società* a *Casa di bambola*, da *Spettri* al *Nemico del Popolo*, per finire con *L'anitra selvatica*. La menzogna è il centro, la cosa principale. Di qui, nell'*Anitra selvatica*, il rapporto centrale di Gina, che è una che porta avanti la casa, e che, come Nora di *Casa di bambola*, è la custode della menzogna. Non mi pare sia possibile un *tutto Goldoni* o un *tutto Strindberg*, ma un *tutto Ibsen* sì, continuo a crederci. Per esempio, al Festival di Spoleto, diversi anni fa, stando seduto perché ero appena uscito da cinque operazioni, abbiamo fatto una lettura lunga, interessante, con intorno il pubblico seduto, a cui avevamo dato anche i testi su cui potevano fare delle annotazioni mentre noi recitavamo; io e un gruppo di attori abbiamo fatto proprio una

specie di cavalcata, per andare a cercare e a riannodare alcuni fili, a cogliere una continuità all'interno dei suoi testi. Il tema che avevamo scelto lì era abbastanza curioso ed era quante volte ricorre in Ibsen l'infanticidio. E vedevamo lì, tra un pubblico teatrale, e anche di addetti ai lavori, degli sbigottimenti nell'andare a verificare qualche cosa che, se le metti tutte quante in fila, salta agli occhi: l'infanticidio che, vero o fantasmato, corre via via da un testo all'altro, da *Brand* alle *Colonne della società*, da *Spettri* a *L'anitra selvatica*, da *La donna del mare* a *Hedda Gabler*, per finire con *Il piccolo Eyolf*. È stata una esperienza molto piacevole, anche la cerimonia di vedere il pubblico col testo, io che facevo come delle prove a tavolino, e tutti quanti che prendevano annotazioni, e poi anche dopo, il pubblico se ne andava ragionando... era piacevole.

Infine, nel 2011, la Casa di bambola per Mariangela Melato.

RONCONI. Questo è stato proprio per amore di Mariangela, sapendo che aveva i giorni contati, me l'ha chiesto lei. Non posso dire che il suo proposito fosse proprio di mettere in scena Ibsen, cioè se io le avessi proposto di fare *La locandiera*, credo che avrebbe detto egualmente di sì. Il suo proposito era quello di prolungare il più possibile l'immagine di Mariangela Melato, ossia di una donna effervescente che ancora ce la fa. Dal punto di vista interpretativo non c'è stato molto verso di indirizzarla.

74

materiali

Anche l'idea che lei facesse le due parti – di Nora e dell'amica Kristine – era della Melato?

RONCONI. L'idea che facesse le due parti era un'idea presa in comune, perché mi piace sempre poter verificare se una certa lettura può essere giusta oppure no. Sono legatissimo ad un'idea di un Ibsen *indeciso*, cioè *ambiguo*. Se credessi nell'oroscopo, il fatto di essere tutti e due dei Pesci, Ibsen ed io, ma purtroppo nell'oroscopo non ci credo... A me *Casa di bambola* mi è sempre stata antipatica, se non altro per il vessillo che rappresenta; se non fosse *vessillifera* mi sarebbe stata meno antipatica. Per cui cercare di far coincidere il vessillo con l'antivessillo mi sembrava più ibseniano. Questo mi sarebbe piaciuto, ma Mariangela proprio non ce la faceva.

E invece il Rank di Giovanni Crippa che si muove velocemente per lo spazio scenico sulla sua carrozzella con motorino incorporato, da invalido di lungo corso, era una idea tutta sua?

RONCONI. Sì, questa, credo, era l'unica cosa giusta ibsenianamente, un'invenzione che nasceva, s'intende, da una certa possibilità di lettura.

E non è stato mai tentato dall'idea di mettere in scena Il costruttore Solness, un testo in fondo poco percepito nella sua dimensione sulfurea, di imbarazzante storia di pedofilia. Dico questo alla luce della messa a fuoco di certe pulsioni sessuali perverse,

come emerge dalla sua recente Pornografia tratta da Gombrowicz, e – credo – anche dalla Celestina che sta preparando proprio in questi giorni.

RONCONI. Circa *Il costruttore Solness* se ne era parlato con Umberto Orsini, che più recentemente però si è dichiarato interessato a *Quando noi morti ci destiamo*. Secondo me questo testo rappresenterebbe l'occasione buona per fare il famoso *tutto Ibsen*, perché può essere una giusta cornice. Forse proprio come *cornice* questo testo può avere un suo senso. Quando dico *tutto Ibsen* naturalmente intendo da *Casa di bambola* in poi, anche se, a ben pensarci, si potrebbe risalire tranquillamente a *Imperatore e Galileo*, e forse fino a *I guerrieri a Helgeland*.

Non si può negare che nella attuale scena europea le messinscene ibseniane continuino a essere una realtà importante. Penso ai molti allestimenti di Braunschweig, ma anche ai numerosi spettacoli di Ostermeier. In entrambi c'è la scelta di presentare Ibsen in abiti moderni, forse per sottolinearne l'attualità.

RONCONI. Oggi siamo molto condizionati a vedere quasi tutti i classici in abiti moderni. Aggiornare non mi sembra una cosa opportuna. Quello che cerco di fare io, abitualmente o normalmente, è di dividere i segni esteriori: qui, nella *Celestina*, vedrai che ogni personaggio ha addosso il costume che gli conviene, ma chi se ne frega se è di adesso o di dieci anni fa? Se vado a vedere *Hedda Gabler* mi piace che si sporga dal tempo delle valchirie fino ad oggi. Sulla atemporalità ci credo, questo credo sia un elemento irrinunciabile della contemporaneità.

Ma certe operazioni che puntano a una attualità bruciante di Ibsen, sino a ritrovare allusioni che arrivano fino a Berlusconi?

RONCONI. No, questo no, e non me ne frega niente che sia una cosa per andare incontro al pubblico. La contemporaneità va bene per il telegiornale; il teatro è un'altra cosa. Il tempo in cui viviamo è importante, ma è pericoloso associarlo a una roba meravigliosa, come il teatro, che però non esiste più. Per me proprio l'aspetto fantasmatico del teatro è la sua sola possibilità di sopravvivenza. Più cerchi di adeguarlo alla contemporaneità, più la contemporaneità se lo mangia. Non mi piace che il teatro, invece di sentirsi liberato da un peso, gli voglia correre appresso.