

LO SPIRITO **S** DEL TEATRO

87



www.teatrinodeifondi.it

cisd@teatrinodeifondi.it

Juan Villoro

# Conferenza sulla pioggia

*traduzione, prefazione e cura di  
M. Cristina Secci*

*Esta publicación fue realizada con el estímulo del Programa de Apoyo a la Traducción (PROTRAD) dependiente de instituciones culturales mexicanas.*

*Quest'opera è stata pubblicata grazie al contributo del Programma di Sostegno alla Traduzione (PROTRAD) promosso dalle istituzioni culturali messicane.*

*in copertina: Arturo Beristáin in Conferencia sobre la lluvia, regia di Sandra Félix, Compañía Nacional de Teatro de México, Hay Festival 2015, Medellín (Colombia).*

*Titolo originale: Juan Villoro, Conferencia sobre la lluvia (Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2011)*

© Teatrino di Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2016  
via Zara, 58 – 56024, Corazzano (Pisa)  
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700  
www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it  
info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it  
ISBN: 978-88-7218-410-3



PREFAZIONE  
*di Maria Cristina Secci*

Se è sufficiente la pagina di un libro per compiere il giro del mondo, è anche vero che il teatro offre allo spettatore – seduto su una poltrona numerata, come in aereo, con un sipario come cielo – un viaggio emotivo e memorabile. La drammaturgia è ancora, per lettori e spettatori (categorie intercambiabili nella fattispecie), quel mappamondo che gira e gira. Nella stratosfera teatrale, gli spettatori si spostano senza muoversi, esattamente come fanno i lettori: “La vita tra i libri è strana, passi da uno scenario all’altro, da un secolo all’altro, è una vertigine senza freno, e improvvisamente torni al mondo trattenuto della vita reale”, sostiene il protagonista di *Conferenza sulla pioggia* dello scrittore messicano Juan Villoro, già noto al pubblico teatrale italiano per *Il Filosofo dichiara* (Titivillus, 2014) e *Morte parziale* (Titivillus, 2015).

Classe 1956, Juan Villoro è narratore, saggista, docente, cronista, traduttore a sua volta tradotto e pluriplemiato (ricordiamo solo il prestigioso Premio Herralde a *El Testigo* nel 2004 e il Premio José Emilio Pacheco oltre al Premio Crónica, entrambi del 2015). Confessa di aver flirtato con il genere teatrale a lungo, prima di debuttare come drammaturgo: “È stato molto stimolante arrivare al teatro a cinquant’anni ed essere un principiante assoluto”. In realtà, di teatro Villoro è da sempre un appassionato lettore; ha adattato e tradotto opere; ha scritto racconti su attori e un monologo con dichiarazioni del portiere tedesco Harald Schumacher; è assiduo spettatore.

*Conferencia sobre la lluvia* è uscito in Messico nel 2012 ed è stato messo in scena l'anno successivo. Narra di un bibliotecario che perde i fogli del suo discorso sulla pioggia, e si trova costretto a improvvisare. La pioggia è un tema poetico per eccellenza, e il protagonista lo tratta con delicatezza e misura, condendolo di citazioni, secondo la ricetta tradizionale di Villoro. La pioggia nel testo diventa il panorama lirico, l'accompagnamento musicale e la ragione di tanta grazia femminile: "A una donna la pioggia conferisce sempre qualcosa, una sorta di battesimo".

Il monologo-conferenza, pur nella autodefinizione del protagonista di "divagazione organizzata", si mantiene saldo e delicatamente coerente al clima annunciato dal titolo anche quando spazia nell'altro grande tema: i libri e le biblioteche. "Una biblioteca è una pioggia trattenuta, ma non a lungo", afferma il protagonista, un luogo in cui si incubano amori e sguardi dei lettori, il riassunto della realtà che ci circonda. Un crocevia in continuo fermento: "I libri sono sempre in movimento. Bisogna trovar loro una collocazione. Ne arriva uno nuovo e devi ricollocare tutti gli altri".

In Messico, *Conferenza sulla pioggia* è stato interpretato da due eccellenti attori della Compagnia Nazionale di Teatro: Diego Jáuregui ("tra l'altro, anche bibliotecario") e Arturo Beristáin. La tournée ha poi portato l'opera in Argentina, Colombia, Cile, Cuba, Bolivia, Panamá e nell'Università di New York, in spazi anche diversi dal teatro architettonicamente detto, nell'ambientazione naturale delle ferie del libro, di congressi di scrittori e forum sulla lettura.

Il protagonista di *Conferenza sulla pioggia* vive di fatto tra i libri, "tra la biblioteca e la casa, che è un'altra biblioteca"; parla con il silenzio che apprezza e difende un bibliotecario; ama con una pioggia di citazioni poetiche; narra gli aneddoti con l'aspettativa della riga successiva; si confonde, disordina e improvvisa sapendo che "colui che parla davanti a un tavolo, propone un patto; è qualcuno che presta ciò che sa". Intervengono poi nella drammaturgia del testo confidenze, divagazioni, aneddoti, la visione personale e panoramica degli eventi che offre il monologo. Il risultato è un flusso singolare per il protagonista stesso: "La conferenza è un laboratorio

mentale; scaturisce davanti agli ascoltatori e il primo a sorprendersi è chi parla. È un bene che abbia perso i fogli".

Il teatro di Villoro non è solo una storia che prende vita fuori dalla pagina su cui è scritta, è la confessione onesta dei suoi protagonisti, non necessariamente nel senso del peccato o della colpa, ma della sua etimologia: dichiaro apertamente. Il Conferenziere è un protagonista senza nome proprio ("*Nomen est omen*, dicevano i latini. Il nome è destino"), forse in virtù della sua dedizione ai nomi letterari, è un anonimo esemplare quando cede al disordine, quando perde la "compostezza", mette in marcia il motore della confessione e dichiara: "sono più felice nel luogo in cui mi perdo".

Grazie alla geografia virtuale della rete, abbiamo conversato con Juan Villoro a proposito di teatro e di *Conferenza sulla pioggia*. L'ambientazione immaginaria dell'intervista è quella ideale: un sipario e le tavole di legno di un palco in cui un attore si esercita su un suo testo. Fuori – ovviamente – piove.

*Qual è lo stato di salute della drammaturgia (in generale e/o della drammaturgia messicana)?*

Da Sofocle in poi, non mancheranno mai buoni drammaturghi. Mi interessano autori completamente diversi tra loro come l'inglese Tom Stoppard e il cileno Guillermo Calderón, passando per l'argentino Daniel Veronese o il nordamericano Neil LaBute. Ho avuto la fortuna di conversare con Slawomir Mrozek, il grande drammaturgo polacco, quando viveva a Città del Messico. Cito questi autori perché si discostano dalla tradizione messicana, che è stata dominata da un realismo piuttosto documentario. Il bisogno di reagire davanti a una realtà avversa ha dato al teatro un aspetto testimoniale. Rodolfo Usigli realizzò in *El gesticulador* la grande opera di quel gran Tartufo che è un *caudillo* politico messicano, e Emilio Carballito e Vicente Leñero hanno tracciato un ampio quadro dei costumi del nostro XX secolo. I drammaturghi più recenti, tutti più giovani di me, hanno rotto con questa immediatezza documentaria e hanno

puntato su una comprensione della realtà in chiave ironica o più simbolica. Mi riferisco ad autori come Edgar Chías, Alejandro Ricaño, Barbara Colio, Ximena Escalante e David Gaitán.

*Il cinema ha stremato il teatro; la televisione l'ha fatto con il cinema; il web è stato impietoso con la televisione. Sei d'accordo? Qual è il peso del teatro oggi?*

Non sono d'accordo, cara Cristina. Il teatro appartiene al rito e non ha mai smesso di avere senso. L'esperienza di vedere un film o di guardare la televisione è qualcosa di molto diverso. Il teatro si avvicina alla cerimonia. Questo non sempre è evidente, ma quando si produce, ha un effetto poderoso. Basta vedere l'importanza che il teatro ha solitamente nei regimi autoritari. Dal 1981 al 1984 ho vissuto a Berlino Est, nella scomparsa Repubblica Democratica Tedesca. Lì il teatro annunciava le notizie che non potevano essere pubblicate altrove. Ricordo una messa in scena di *Der Bau (La costruzione)*, pièce di Heiner Müller, che alludeva in forma metaforica alla costruzione del Muro. Indirettamente, lì si apriva un dibattito sui temi taciuti in altre sedi. Quando conobbi lo scrittore di racconti Ingo Schultze, dopo la caduta del muro, gli domandai se avesse nostalgia di qualcosa della ormai scomparsa RDT. "Andare a teatro; allora era qualcosa di molto emozionante", mi rispose. La traiettoria politica di Vaclav Havel si realizzò principalmente nel teatro, perché era lì dove si potevano fare denunce tra le righe. Ma ci sono molte altre circostanze in cui il teatro rivela una forza estetica e un contatto con la comunità che non può attuarsi con nessun altro mezzo. Penso alla messa in scena di *Aspettando Godot* dei prigionieri del carcere di Sing Sing. Questa saga dell'attesa risultò trascendentale per persone che non avevano altra cosa da fare se non aspettare. Penso anche al montaggio di *Nozze di sangue* realizzato dal Teatro Campesino de Oxolotán, a Tabasco. L'intero paese prese parte alla rappresentazione tanto da risultare difficile distinguere la realtà dal montaggio. Eugenio Barba assistette a una delle rappresentazioni e ne rimase sorpreso. Infine, ci sono molti modi di dimostrare che il

teatro è un rituale estetico di grande forza. Poco tempo fa, Luis de Tavira, direttore della Compañía Nacional de Teatro, mi ha parlato del miglior spettacolo da lui realizzato. Fu con un gruppo di Ciudad Juárez, al confine con gli Stati Uniti, che fino a poco tempo fa si considerava la città più pericolosa al mondo. È il luogo in Messico dove sono accaduti i più terribili femminicidi e tra i territori dove il narco è più attivo. Lo spettacolo che lui e la sua compagnia avrebbero dovuto fare venne cancellato a causa di una sparatoria per le strade. Invece di tornare nelle loro stanze, gli attori e il direttore decisero di fare lo spettacolo nella hall dell'hotel. Fu un atto di resistenza e una dimostrazione che qualunque luogo è degno di ospitare una rappresentazione. Le persone che assistettero rimasero più meravigliate che se avessero visto l'opera in teatro.

*Conferenza sulla pioggia* fu pensata, proprio, per essere rappresentata in spazi parateatrali. A volte le persone non sanno di assistere a una messa in scena. Il Colegio de México ha organizzato un congresso internazionale di ispanisti e ha programmato lo spettacolo come chiusura dell'evento, senza specificare bene di cosa si trattasse. Diversi spettatori hanno pensato a una conferenza in più, senza sospettare che si trattasse di un pezzo recitato. A poco a poco si sono resi conto di assistere a una rappresentazione di quello che era successo, o che sarebbe potuto accadere, in quelle giornate. Mi sembra che in tempi di realtà virtuale ogni volta sono più significativi gli "atti di presenza". Nel teatro, misteriosamente, gli attori *stanno lì* e la realtà che li circonda diventa progressivamente simbolica, una delle caratteristiche del rito.

*Di cosa ha bisogno il teatro: di tradizioni o di rivoluzioni?*

Il mio segno zodiacale è la bilancia; dunque, sono un devoto dell'equilibrio, il che significa che quasi mai lo trovo. È difficile sapere cosa sia rivoluzionario e cosa tradizionale, visto che la tradizione perdura solo se tradisce se stessa. Se il *Chisciotte* si continua a leggere è perché si è convertito in un "altro" libro. È la lezione che Borges ha dato nel suo racconto *Pierre Menard, autore del Chisciotte*.

La ricerca di una novità a oltranza può far sì che questo invecchi precocemente (pensiamo, per esempio, al Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowsky o al Living Theater); le rivoluzioni più durature sono sottili, non si auto-eloggiano tanto né mettono l'accento sulla propria modernità. Una volta assistetti a una messa in scena di *Amleto*, diretta da Andrey Wajda. Fu un montaggio notevole, anche se piuttosto manierista, per il suo desiderio di "violare quanto stabilito". Il pubblico era seduto sul palco, dove normalmente stanno le quinte, e gli attori occupavano il resto del teatro. Sul fondo, come una scenografia distante, c'erano le poltrone. Questa versione dello spazio scenico era rinforzata da un'altra, di genere: Amleto era una donna. Wajda giustificava la sua decisione dicendo che non c'era in tutta la Polonia un attore così bravo come quell'attrice. Oltre l'indubitabile capacità di quella donna (Teresa Budzisz-Krzyzanowska), il direttore voleva fare qualcosa di chiaramente diverso. Anni dopo vidi l'*Amleto* diretto da Peter Brook. In questo caso, la rottura si doveva alla semplicità. L'opera a malapena durava un'ora e mezzo (ho visto montaggi di cinque ore), la "scenografia" era costituita da qualche cuscino sparso sul pavimento e il tragico principe di Danimarca era nero. Il tono della messa in scena era quello di una discussione familiare. Cosa era più rivoluzionario, il desiderio di Wajda di mostrare che Amleto può essere diverso, o quello di Brook di dimostrare che può essere stranamente semplice, prossimo?

*Uno spettacolo o una pièce che non dimentichi e un maestro che riconosci come tale... Qualcuno sta cambiando la storia del teatro del XXI secolo? In tal senso, ti consideri discepolo di qualcuno?*

Ammiro molto Thomas Bernhard, ho tradotto Beckett, Harold Pinter e Heiner Müller. Mi piacciono anche autori che sono molto lontani da me per rappresentare un'influenza diretta, come Schiller, Kleist o Shakespeare, o il teatro del Siglo de Oro (Calderón de la Barca, Lope, Cervantes), per non parlare di Sofocle, così lontano e inevitabile come il complesso di Edipo. Noi autori siamo un misto

di addizioni e sottrazioni, di passioni e ripudi. Mi piacciono molti passaggi di García Lorca o di Oscar Wilde, ma, generalmente, le loro opere mi sembrano manchevoli. Ma ci sono anche influenze parziali, che interessano opere specifiche. *Conferenza sulla pioggia* deve molto all'estetica di cambiare di tema con cui Lawrence Sterne realizzò un romanzo monumentale, *Vita e opinioni di Tristram Shandy*, e, certamente, al breve monologo di Cechov sui danni del tabacco. Quando insegnavo presso la Yale University, nel 1994, assistetti a un monologo di Spalding Gray, in cui parlava dei suoi problemi fisici e di una lesione all'occhio. Era seduto davanti a un tavolo e si proponeva di tenere una conferenza; in realtà praticava un'altra forma del discorso: la confessione. Ogni conferenziere attraversa quella tensione, la possibilità di esporre, senza rendersene conto, una tesi che riveli qualcosa della sua vita. A differenza di Gray, io non metto in scena la mia vita: invento un'intimità altrui che in una forma più o meno involontaria emerge attraverso il discorso. Per quanto concerne Cechov, mi sono sempre domandato che necessità ci fosse di tenere una falsa conferenza. Dal punto di vista della lettura del testo, è divertente che il personaggio pretenda di parlare di un tema edificante e se ne allontani per parlare di sua moglie. Ma rimane una domanda: non tanto perché faccia questo, ma per chi lo faccia. A chi si rivolge la persona che parla ininterrottamente? La soluzione di tale quesito ha rappresentato la chiave per scrivere *Conferenza sulla pioggia*: bisogna sapere chi parla, ma soprattutto bisogna sapere a chi sta parlando. Come direbbe Calvino, non è la voce ma l'orecchio a comandare il racconto.

*Eduardo de Filippo diceva che ogni teatro ha il suo odore: l'odore della polvere tra le trame del tessuto del sipario, l'odore della carta e del legno... qual è l'odore del teatro in cui andavi da bambino e perché è importante quella epoca?*

Mia madre dirigeva il Centro di Teatro Infantile. Lei aveva studiato psicologia e lavorava nell'Ospedale Psichiatrico Infantile. La sua esperienza con bambini più o meno squilibrati, le permise di esten-

dere il suo lavoro al teatro. Mi piacque il mistero delle quinte, l'idea che il teatro avesse un luogo segreto come la batcaverna di Batman, a cui avevano accesso solo i "professionisti". Quei teatri odoravano di tessuti, perché vi si conservavano gli abiti di scena di molte opere, e di umidità, perché erano edifici vecchi. Il primo lavoro retribuito fu come attore, nel Teatro Comonfort, che si trova in una zona molto popolare di Città del Messico, vicino al "quartiere tosto" di Tepito. Avevo quattordici anni e presi parte a *Crisol*, opera di creazione collettiva, ispirata ad Alejandro Jodorowsky, che aveva rivoluzionato il teatro messicano, e a temi di controcultura. Mi pagavano così poco che la busta che ritiravo a fine mese aveva più monete che biglietti. Anche quel teatro aveva un buon odore di muffa, come se il deterioramento facesse parte del mistero.

*Conferencia sobre la lluvia como è stata scritta, dove e in quanto tempo? L'idea da dove nasce? Chi l'ha letta per prima?*

Sandra Félix, regista teatrale che ha lavorato parecchio sul genere del monologo, ha collaborato per molti anni con la Biblioteca México José Vasconcelos. Anch'io ho lavorato nella rivista della Biblioteca, quando la dirigeva il poeta Jaime García Terrés. L'edificio venne ristrutturato e fu creato al suo interno un teatro con il nome di Antonieta Rivas Mercado, decisione più romantica che teatrale, visto che lo conferirono in memoria della fidanzata di Vasconcelos. C'era bisogno di un'opera che inaugurasse quello spazio, non c'erano soldi per una grande produzione e Sandra pensò a un monologo che parlasse degli autori che avevano donato le proprie biblioteche a quel posto. Conversammo sull'argomento e io le proposi di scrivere un monologo su un bibliotecario. Uno dei temi del testo sarebbe stato quello dei libri, della forma in cui circolano, dello strano modo in cui vincolano o separano le persone. I bibliotecari fanno dei prestiti in un'epoca in cui tutto tende a essere virtuale. Finché si ha bisogno che i libri circolino di mano in mano, ci saranno bibliotecari. A partire da ciò, pensai alla struttura di una falsa conferenza. Immaginali un uomo che classifica una biblioteca

e, ogni tanto, tiene una conferenza sulle sue letture. Un tema canonico della letteratura è la relazione tra la poesia e la pioggia. Mi sembrò propizio che fosse quello il tema della conferenza che il protagonista si propone di dare, fino a quando il caso e i suoi nervi lo portano verso altre piogge.

*E la psicologia del personaggio?*

Mi interessava molto la solitudine del bibliotecario e il bisogno di romperla attraverso un soliloquio. Questo mi suscitò la domanda: a chi sta parlando? Perché lancia quella tirata? Non dò la risposta per non rovinare il finale dell'opera. La personalità è definita dagli argomenti che tratta. Di cosa parla? Ha un genuino interesse per la relazione tra la pioggia e la poesia e, in certo qual modo, sì, fa una conferenza sul tema, una conferenza fuori dalle righe, interrotta da tutta una serie di preoccupazioni, ma una conferenza alla fin fine. E poi c'è la sua vita privata e la sua relazione con le donne. Come in Cechov, quando il personaggio è sul punto di dire qualcosa, salta fuori il tema della sua donna, ma in questa versione di quel tema così eterno il personaggio parla molto di se stesso. E cosa succede quando possiamo essere totalmente franchi, sia che ci si trovi in un confessionale o sul divano dello psicoanalista? Parliamo male di noi stessi. Uno dei misteri della condizione umana è che l'uomo libero, capace di dire tutto quello che sente senza considerare le conseguenze, confessa cose spaventose. È il contrario di un colloquio di lavoro dove cerchi di metterti nella miglior luce possibile. Consegnato al treno delle sue confessioni, il personaggio si sottomette a una sorta di retorica dell'errore, mettendosi sotto la peggiore luce possibile. Tanto nella confessione quanto nella psicoanalisi si cerca di toccare il fondo, di arrivare al limite dove si produce l'espiazione o la liberazione dal trauma. Nel confessionale cerchiamo il perdono e nella psicoanalisi la cura. Il mio personaggio non sa quello che cerca; parla male di se stesso per comprendersi in altro modo, per criticarsi senza disprezzarsi del tutto, per sostituire il suicidio con la catarsi.

*Impossibile non interrogarti sulla differenza tra lo scrivere per la narrativa e per il teatro.*

La differenza essenziale è che nel teatro il dialogo è una forma dell'azione. Nessuno ti narra le azioni; si producono attraverso la conversazione e tutto accade al presente. Un personaggio può narrare qualcosa che gli è successo in un altro momento, ma il tema dell'opera si risolve in tempo reale. Nel romanzo, i dialoghi contribuiscono alla conoscenza dei personaggi ma rare volte decidono della loro sorte; al contrario, nel teatro, la conversazione si carica di una forza inaudita. I miei momenti preferiti accadono quando una frase, che in qualunque altro contesto sarebbe banale, in quella sede si potenzia per creare una seconda realtà. Per esempio, un personaggio detesta che la sua dolce metà si comporti con "poca classe" alle feste. Improvvisamente, nel soggiorno di casa sua, scopre un posacenere pieno di noccioli di olive. Visto che nessuno ha mangiato delle olive, si domanda cosa ci facciano lì i noccioli. Ricorda un cocktail a cui è stato di recente, la sua metà mangiava e mangiava. Sarà stata capace di conservarsi i noccioli in tasca, non sapendo cosa farne, per metterli poi nel posacenere di casa? Questo gli sembra volgare e detestabile. Ciò che finora ho raccontato, è espresso come accadrebbe in un romanzo; è narrato. Il teatro è il luogo misterioso dove tutto si scatena quando qualcuno dice una frase comune che improvvisamente si carica di un altro senso: "Da dove saltano fuori questi noccioli?". La domanda implica un problema di coppia.

*Credo che Usigli avrebbe attribuito anche alle tue opere quel "senso del dialogo" che attribuiva a Ibarguengoitia. Quanto è presente questo autore nella tua drammaturgia?*

Come sai, ammiro molto Ibarguengoitia. Con Víctor Díaz Arciniega ho preparato l'edizione critica della sua opera di teatro *L'attentato* e del suo romanzo *I lampi di agosto*. Credo che nei miei articoli giornalistici ci sia un'influenza molto diretta (o mi piacerebbe che

ci fosse) dell'Ibarguengoitia cronista. Il suo teatro mi ha segnato meno che il suo uso generale e inimitabile dell'ironia.

*Usigli suggeriva poi a Ibarguengoitia di non affrontare temi superiori alla sua esperienza né inferiori alla sua capacità: "Cerchi i suoi limiti". Quali sono questi limiti? Ci sono limiti che deve considerare un drammaturgo?*

Il primo limite è il budget. Pensare a un esercito di attori può essere epico, ma non ha senso scrivere per loro se non andranno in scena. Non si fa teatro su Saturno, dove il giorno dura dieci ore. Bisogna adeguarsi ai tempi terrestri e dell'epoca. A Città del Messico, la gente compie veri e propri viaggi di una o due ore per arrivare a teatro. Pensare a una tragedia che duri cinque ore è già socialmente inaccettabile. Ci sono paesi, come l'Argentina, dove al pubblico non piace che ci sia un intermezzo. Quando la mia opera *Il filosofo dichiara* è stata rappresentata là, io e Javier Daulte dovemmo accorciarla per poter eliminare l'intermezzo e rappresentarla tutta d'un fiato. Al di là di questi esempi pedestri sui limiti temporali, la vera sfida, l'autentica nozione di "limite" risiede nel passaggio dal testo alla scena. La frase che sembra breve o lunga se letta a casa tua, con la temporalità scenica cambia. Tornando all'esempio di Plutone, improvvisamente scopri che l'opera è stata scritta sul pianeta Terra ma viene rappresentata su Plutone, dove il tempo è diverso. Mi piace lavorare sul testo con gli attori durante le prove per fare questi "aggiustamenti temporali".

*La messinscena è una delizia per il drammaturgo, ma può essere anche una croce... Quali libertà può prendersi il regista rispetto all'opera?*

Si può prendere tutte le libertà che vuole. È il suo ruolo. Cerco di contribuire all'opera, intervengo nelle discussioni, difendo il mio punto di vista, ma in fin dei conti il montaggio è suo. La mia opera *Il filosofo dichiara* venne presentata come *Filosofía de vida* (NdT:



*Filosofia di vita*) a Buenos Aires, sotto la direzione di Javier Daulte, il quale realizzò un adattamento a cui collaborai anch'io. Fin dall'inizio c'era qualcosa che mi sconcertava. Javier aveva visto l'opera nel Teatro Santa Catarina di Città del Messico, dove entrano una ottantina di spettatori. Mi domandò perché un'opera popolare non venisse rappresentata in un teatro gigantesco, come l'Insurgentes. Gli risposi che la mia opera non era popolare (in realtà, io avevo proposto che venisse rappresentata in un posto ancora più piccolo). "Come può essere popolare la nevrosi di due filosofi?", gli domandai. "In Argentina solo il calcio è più popolare di questo", mi rispose. Nel realizzare l'adattamento, Javier pensò a uno spettacolo per il grande pubblico. Uno dei privilegi che ha il drammaturgo è quello di creare confusione, ma questo può essere un problema per il produttore che vuole riempire il teatro. L'opera fu semplificata senza perdere tensione. Ovviamente, certe cose mi sembravano strane. Ma devo essere onesto al riguardo. Se presti casa tua a degli amici e al tuo rientro trovi che hanno spostato i mobili, la tua prima reazione è di rifiuto. Ma poi capisci che forse i mobili stanno meglio così. È ciò che succede con gli adattamenti: Javier aveva spostato il sofà; invece di protestare, pensai che sapesse ciò che stava facendo. *Filosofia de vida* rimase in cartellone per un anno e mezzo al Teatro Metropolitan, che è enorme. Evidentemente, sapeva il fatto suo. Ebbi un'altra esperienza con il regista spagnolo Andrés Lima. Chiese a tre drammaturghi, Juan Cavestany, Pau Miró e me, di scrivere dei testi su Lou Reed e in particolare sul suo disco *Berlin*, che racconta la storia disastrosa di una tossica. Ognuno lavorò per conto proprio, con il desiderio darwinista che i propri testi sopravvivessero secondo la legge di conservazione del più idoneo. Lima montò un collage di tutto il materiale e realizzò una splendida messa in scena. La versione finale è molto povera in quanto a drammaturgia e credo che non rappresenti nessuno dei tre autori. Ma va bene, perché il risultato funziona. Il teatro ha qualcosa di plebeo; si adatta a qualunque padrone. In realtà, fummo il pretesto efficiente perché lui realizzasse la sua visione. Così è il teatro. Se il risultato funziona, l'autore non deve essere più di un pretesto.

### *Cosa ti annoia del teatro?*

La demagogia, la grandiloquenza, l'affettazione, la denuncia ovvia, gli spari in scena, gli sfoggi scenografici per sottolineare il budget, i nudi non necessari (specie di ragazze che mi piacciono: la nevrosi è paradossale), i gesti di deliberata avanguardia e, soprattutto, le risate fuori tempo degli spettatori, destinate a mostrare che loro hanno capito "qualcosa in più".

### *La tentazione e il peccato del drammaturgo?*

La tentazione: essere Shakespeare. Il peccato: non essere Shakespeare.