

# Intervista a Moisés Kaufman

di Ira Rubini

**D. Una delle definizioni con cui lei si descrive più spesso è "una somma di influenze culturali": le origini ebraiche europee, l'infanzia e la giovinezza in Venezuela, l'affermazione dell'identità gay, il trasferimento a New York. Vorrei che spiegasse più in dettaglio come queste esperienze l'abbiano influenzata...**

R. Credo che crescere da ebreo in Venezuela mi avesse già abituato a essere 'l'altro'. Non facevo parte della maggioranza, ero diverso già a quei tempi. L'acquisizione della consapevolezza, verso i dieci o undici anni, di essere gay mi fece sentire ancora una volta 'separato'. Nella comunità ebraica, l'omosessualità era considerata una condizione 'diversa'. Quando mi trasferii negli USA, a New York, e divenni un "latino", mi ritrovai di nuovo a essere 'l'altro'.

Tuttavia, questa sensazione di diversità ha sempre avuto un risvolto positivo, mi ha permesso di avere una prospettiva molto specifica. Penso sempre a Sam Mendes, quando girò il film *American Beauty*: ci voleva un regista britannico per svolgere quella stringente analisi dello *zeitgeist* e della ideologia americana. Dunque, è ironico che, per scrivere *The Laramie Project*, un testo teatrale molto americano, ci sia voluto un ebreo gay, immigrato dal Venezuela. Essere "l'altro" per un artista è un vantaggio, offre una prospettiva unica.

**D. Tutti questi elementi fanno di lei un narratore e un osservatore cosmopolita della realtà, oltre naturalmente a un artista particolarmente ricco di spunti. Vorrei però sapere cosa l'ha spinto verso il teatro, magari risalendo alla sua adolescenza...**

R. Credo che a influenzarmi siano stati due elementi fondamentali. In Venezuela, a quei tempi, c'era un importante festival internazionale di teatro. Quindi, sono cresciuto vedendo i lavori di Peter Brook, Giorgio Strehler, Pina Bausch, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski. Per me, quello era il teatro. E poi, andavo spesso a New York a trovare i parenti di mio padre e a vedere i musical americani. Sono queste le mie due principali influenze giovanili.

**D. Si ricorda quale fu il primo spettacolo che vide in teatro?**

R. Credo che fosse *Hair*. Ero seduto in mezzo ai miei genitori e, quando alla fine del primo atto sul palco tutti si spogliavano, loro mi hanno coperto gli occhi con la mano. Ricordo di avere pensato "Tutto quello che li mette tanto in imbarazzo deve essere interessante!". Poi, tornato in Venezuela, vedendo *La classe morta* e *Akropolis* di Kantor, o *Arlecchino servitore di due padroni*, capii che il teatro era diverso dalla realtà, che era una realtà elevata, un discorso di tipo differente. Perciò, quando vidi il mio primo spettacolo realistico, rimasi scioccato, come se qualcuno avesse aperto il rubinetto per fare uscire l'acqua: lo trovai tremendamente all'avanguardia! Ero stato educato a forme di spettacolo molto più 'teatrali'. Di fronte al mio primo allestimento naturalistico, credo di avere vissuto la stessa esperienza che il pubblico moscovita sperimentò nel 1895, la prima volta che vide *Il gabbiano*, quando Masha entrava in scena e si sedeva dando le spalle al pubblico e si sentivano i cavalli in lontananza. Ci dimentichiamo che, una volta, il naturalismo era una forma radicale di avanguardia. Oggi è normale, ma allora non lo era affatto. Per quanto mi riguarda, ho sempre cercato di creare spazi molto teatrali. Non mi interessa mettere in scena un lavandino da cucina, a meno che non ci sia dentro una bomba che sta per scoppiare. Un mio amico, Rajiv Joseph, candidato al Pulitzer per il suo testo *Bengal Tiger at the Baghdad Zoo* diceva sempre, "Non solo non mi piace il realismo dei lavandini da cucina, ma mi fa venire voglia di far saltare in aria tutta la cucina!". Sono d'accordo. Questo è un momento storico in cui la televisione americana è fantastica, al punto da assurgere al rango di vera forma di arte. Sta attraversando un'epoca d'oro, le produzioni sono intellettualmente fantastiche, rigorose, esteticamente belle. Lo stesso vale per i prodotti cinematografici o per quelli

virtuali. Cosa resta al teatro? Se continuiamo a fare naturalismo, finiamo per competere in un campo dove non c'è gara. A me interessa cosa si può fare sul palco, usando l'immaginazione del pubblico e il vocabolario teatrale per esprimere ciò che ci sta più a cuore.

**D. Molto interessante. Anche perché il teatro sembra essere ormai l'unico luogo dove le persone possono vivere un'esperienza unica, essendo fisicamente presenti nello stesso tempo e spazio degli artisti. Ma ora vorrei chiederle come è nato e si è sviluppato il progetto della sua prima compagnia, il Tectonic Theatre Project, che aveva una specifica missione...**

R. Il Tectonic Theatre Project nacque dalla mia insoddisfazione per quello che vedevo sui palcoscenici americani nella seconda metà degli anni '80. C'era un vivace contesto sperimentale, ma gran parte degli allestimenti erano improntati a un naturalismo scadente. A quei tempi, frequentavo la NYU, dove avevo diretto già alcuni spettacoli. Il preside della facoltà era un grande uomo, si chiamava Arthur Baryll, aveva visto tutto quello che avevo messo in scena ed era un mio grande sostenitore. Così, quando stavo per finire gli studi, gli chiesi consiglio. Mi rispose che avrei dovuto fondare una mia compagnia, perché nessuno mi avrebbe mai fatto lavorare. Stupito, gli domandai: "Arthur, avevi detto che il mio lavoro ti piaceva. Perché allora pensi che nessuno mi chiamerà?". E lui mi spiegò che, nel tipo di ricerca teatrale che stavo facendo, gli uomini erano un laboratorio. E nessuno mi avrebbe pagato per fare quello. Fu il migliore consiglio che potesse darmi. Così, finii la scuola e fondai la mia compagnia. Dapprima, con alcuni compagni di studi e con l'intenzione di esplorare forme e linguaggi teatrali. Nei primi anni, esaminammo molta drammaturgia che indagava già nuove forme di teatro. Facemmo molto Beckett, molto Brecht, molto espressionismo americano, come Sophie Treadwell, e anche parecchi autori americani emergenti, oltre al fatto che ci piaceva tutto quello che era tedesco. Ma dopo circa tre anni, mi accorsi che, se volevamo essere rigorosi nella nostra ricerca sulle forme teatrali, non era sufficiente adattare testi esistenti. Dovevamo crearne di nostri. Perché un testo ha un suo DNA. Certo, si può prendere qualcosa di Arthur Miller e metterlo in scena con un approccio d'avanguardia. Ma non è la prima cosa che viene voglia di fare. Così, ho scritto *Atti osceni*, il mio primo testo teatrale. Fu il risultato di tutti quegli anni di sperimentazione su altri autori.

**D. *Atti osceni* in quegli anni rappresentò anche un vero e proprio manifesto. Alla base del testo c'è una ricerca molto approfondita. Come ha lavorato? Ha letto gli atti dei processi, poi ha immaginato il linguaggio dei personaggi, oppure ha mescolato fonti e testimonianze insieme all'opera letteraria di Oscar Wilde?**

R. In Venezuela, ho studiato in una *yeshiva*, dove si prestava molta attenzione all'erudizione. Si studiavano i sacri libri e si comparavano le opinioni dei diversi rabbini. Credo che questa educazione ebraica ortodossa sia sopravvissuta nel mio retropensiero. Poi, qualcuno mi diede un libro dal titolo *The Wit and Wisdom of Oscar Wilde*. L'ottanta per cento del contenuto riguardava il motto di spirito, le battute, la parte a me più nota di Wilde. Il comico, il drammaturgo, il giullare, che sapeva mettere in ridicolo la società vittoriana, pur facendola ridere di sé stessa. Ma nelle ultime dieci pagine, c'erano alcuni estratti dagli atti dei processi. Trovai la parte in cui Wilde viene interrogato su *Il ritratto di Dorin Gray*, quando il giudice ne legge qualche pagina e gli domanda se secondo lui si tratta di un libro 'morale o immorale'. Pensai che fosse un evento fondamentale nella storia delle arti del diciannovesimo e ventesimo secolo. Un artista che viene processato per giustificare la moralità della sua arte. Che relazione c'è fra arte e morale? A quale morale un artista dovrebbe prestare attenzione? Come dicevo, stavo cercando spunti per scrivere un testo teatrale originale. Nello stesso periodo, in America scoppiò un grosso scandalo perché Robert Mapplethorpe aveva appena ottenuto una borsa di studio dal National Endowment of the Arts. I repubblicani tentarono di mettere in discussione quella istituzione, perché sostenevano che il lavoro di Mapplethorpe e di altri artisti, a cui erano state concesse borse di studio, fosse troppo 'pericoloso'. Si parlava di censura, moralità e immoralità, ci si domandava perché lo stato dovesse pagare Mapplethorpe per scattare una foto a un cazzo nero. Mi sembrò che fosse esattamente lo stesso tipo di conversazione che avevo trovato negli atti dei processi a Wilde. Ma il motivo per cui mi venne voglia di scrivere il testo, è che scoprii un Oscar che non

conoscevo. Era il pensatore, il socialista, la persona che riteneva che un artista abbia una profonda responsabilità verso la società in cui vive. Volevo conoscerlo meglio, non ne sapevo abbastanza. Negli atti del processo era già presente il materiale per il testo teatrale. Ma per via della mia educazione talmudica, sapevo di dover scoprire tutto quello che potevo. Dopo gli atti del processo, passai a leggere le biografie di tutti coloro che erano presenti ai processi. E ben presto, mi resi conto che le versioni si contraddicevano fra loro. Lord Alfred Douglas sosteneva che i fatti erano andati in un certo modo. Un altro testimone diceva che erano diversi. Poi, c'era la versione di Wilde, che li smentiva entrambi. Speravo ingenuamente che, alla fine, avrei capito quale fosse la verità. Al termine della ricerca, invece, mi ritrovai fra le mani un gran numero di versioni differenti della stessa storia. La storia non può essere ricostruita, è una convinzione ingannevole. Quel che è fatto, è fatto. Ciò che resta, come dice Akira Kurosawa, sono storie sulla storia, tutte diverse. Quando affrontavamo un testo con il Tectonic Theatre Project avevamo due obiettivi: capire cosa fosse interessante per la storia e cosa per la forma. E li perseguivamo entrambi attivamente. Entrammo in sala prove con tutti i libri e cominciai a distribuirli, a seconda di chi avrebbe interpretato i vari ruoli. Poi, per esempio, domandavo a chi aveva materiale sul primo processo di leggerlo, o ad altri di leggere un estratto dall'autobiografia di Lord Alfred Douglas. Intanto, annotavo i dettagli dei vari estratti, per recuperarli in seguito. Presto, mi resi conto che si andava formando un testo, ancora molto grezzo, ma comunque un testo. Così, cominciai a chiarirsi quale fosse la domanda a cui cercavamo di dare una risposta: come si crea un testo teatrale che parla dell'impossibilità di ricostruire la storia?

**D. Veniamo adesso a *The Laramie Project*, uno spettacolo pluripremiato, ma anche un punto di svolta nella sua carriera teatrale e credo anche nella sua esistenza. Fu uno spettacolo molto coraggioso, soprattutto per la storia del teatro americano. Credo che, per un pubblico europeo, sarebbe interessante comprendere come lei abbia costruito il testo, dopo avere parlato con molte persone coinvolte nella vicenda...**

R. Credo che quando Matthew Shepard fu aggredito e ucciso la prima reazione di molti fu emotiva, di fronte al caso di un ragazzino che era stato legato a una palizzata e lasciato a morire al freddo, in ottobre, in Wyoming. Ma quello che mi colpì maggiormente era che non si poteva aprire un giornale senza vedere la faccia di Matthew Shepard, né accendere la televisione o la radio senza sentirlo nominare. Era dappertutto. A quell'epoca, in America venivano commessi oltre mille crimini all'anno contro i gay. Ma per qualche motivo, quello ebbe un'eco particolare. Di fronte a quel fatto, l'opinione pubblica insorse: "No! Basta! Questo è sbagliato". La cosa mi affascinò. Mi chiesi perché. Perché proprio Matthew Shepard, perché proprio allora, perché quell'enorme impatto. Così, pensai che se fossimo andati a Laramie a parlare con gli abitanti, avremmo potuto raccogliere un documento, fare una radiografia non solo su come stavano le cose in quella cittadina, ma anche in tutta l'America di fine millennio. E non solo rispetto all'omosessualità, ma anche alla religione, all'educazione, alla classe sociale, a tutte le 'linee di faglia' che dividono la nostra cultura. Avevo appena messo in scena *Atti osceni*, e mi ero reso conto che negli atti dei processi a Wilde erano registrate le parole dell'Inghilterra vittoriana. E quelle parole ci raccontavano una ideologia, un bagaglio di convinzioni, chi fossero quelle persone e quali fossero i pilastri ideologici di quella cultura. Così, pensai che andare a Laramie sarebbe servito a definire i pilastri ideologici dell'America di fine millennio. Così, decidemmo di metterci in viaggio.

**D. Che genere di esperienza è stata incontrare quella comunità? A volte, in Europa, abbiamo un'immagine della provincia americana un po' stereotipata, chiusa e moralista, poco tollerante verso le differenze...**

R. Abbiamo dedicato a Laramie un anno di lavoro, tornandoci molte volte. La prima sensazione fu di terrore. Sapevamo che andavamo in una città di cui non sapevamo nulla, in cui un ragazzo era appena stato assassinato perché era gay. Era peraltro una cittadina piuttosto piccola, di appena 26.000 abitanti. A New York, io vivo sulla 88<sup>th</sup> and West End Avenue. Se sulla 87<sup>th</sup> uccidono qualcuno, non mi domando cosa ho fatto per creare una cultura in cui si può uccidere. Ma in una città di 26.000 abitanti si è obbligati a domandarselo. Senza contare che i due ragazzi che avevano ammazzato Matthew

erano nati e cresciuti in quella comunità. Inoltre, i media erano calati su Laramie, lasciando intendere che era un posto pieno di cowboy, redneck, hillbilly, così retrogrado che era ovvio che quel fatto fosse accaduto laggiù, ma che certo non sarebbe mai successo in una grande città americana. Evidentemente, non era vero: crimini simili accadono ovunque. Quindi, la città aveva subito due traumi: il primo, dovuto al fatto che l'omicidio fosse avvenuto lì, trasformando Laramie nella capitale del crimine d'odio. Dovunque in America si nominasse Laramie, tutti pensavano: "Ah già, è quel posto dove hanno crocifisso un ragazzo". Di conseguenza, i cittadini erano offesi e sentivano di dover difendere il proprio onore. Quindi, noi eravamo terrorizzati, sapevamo che sarebbe stato come tuffarsi nell'acqua bollente. Come se non bastasse, metà della nostra compagnia era composta da gay, in viaggio verso un luogo dove un ragazzo era stato ucciso proprio perché era gay. E poi, quasi nessuno di noi aveva mai fatto interviste prima di allora. Non sapevamo esattamente cosa stessimo facendo. Ma quando partimmo, dissi alla compagnia: "Questo è un esperimento importante. Se siamo davvero rigorosi nella raccolta del materiale, sarà anche un esperimento valido". La prima volta, ci fermammo per dieci giorni. Non sapevamo se saremmo tornati a New York senza individuare ciò che serviva per un testo teatrale. Ma per fortuna, tornammo a New York con la certezza di avere trovato lo spunto per lo spettacolo.

**D. La prima rappresentazione, che si tenne proprio a Laramie, deve essere stata a sua volta un momento di terrore e grande emozione. Poi, lo spettacolo ebbe molto successo e grande risonanza. Nell'allestimento di *The Laramie Project* cosa è assolutamente necessario e cosa bisogna assolutamente evitare di fare?**

R. Non mi hanno mai fatto questa domanda. Credo che sia assolutamente necessario, da parte degli attori, il desiderio di capire e rispettare il tipo di esperienza vissuta dagli abitanti di Laramie. Quando si interpreta questo tipo di testo è facile commentarlo, prendere posizione, ma credo che non si debba farlo, lo spettacolo deve essere genuino, anche perché gli attori sono in otto e interpretano sessantaquattro ruoli. *The Laramie Project* cattura l'America in guerra con sé stessa sull'omosessualità, sul gender, sulla religione. Matthew Shepard fu ucciso perché era gay, ma anche perché era molto effeminato. La definizione di mascolinità dei due ragazzi che lo uccisero era molto ristretta. Lo videro, lo etichettarono. E lo uccisero anche perché proveniva da una famiglia ricca, era ben vestito, mentre loro avevano origini umili, lavoravano riparando tetti. C'era quindi un movente di classe. C'era anche una motivazione legata all'educazione, perché Matthew Shepard andava all'università, mentre loro avevano lasciato la scuola prima di diplomarsi. C'era un problema religioso, perché uno degli assassini era battista e l'altro mormone. Il motivo per cui quel crimine catturò la nostra immaginazione, fu anche che racchiudeva tutte le fratture che dividono la cultura americana. Ciò che vedemmo a Laramie, fu una popolazione che cercava di dare un senso all'enormità di quel crimine. C'è un personaggio che nello spettacolo dice: "Appena l'ho saputo, ho sperato che fossero stati stranieri, venuti da un'altra città. Ma no, erano stati i nostri ragazzi. Vorrei poter dire che qui non educiamo i figli in questo modo. Ma è chiaro che invece lo facciamo..." Quasi come in una tragedia greca, la città si chiedeva come fosse potuto succedere proprio lì, e come fosse da quel momento in poi possibile continuare rispettare il contratto sociale, vivendo insieme, conservando una certa idea della loro città e di loro stessi.

**D. Dunque, lei pensa che il requisito più importante che un regista e un gruppo di attori dovrebbero osservare nella messa in scena è quello dell'autenticità, non semplicemente quello della comprensione. Una sorta di accordo emotivo ed etico con il testo...**

R. Non avrei potuto dare una definizione migliore. Un accordo emotivo ed etico. Proprio ciò che occorre. Anche chi fece le affermazioni più omofobiche, non lo fece per cattiveria ma perché esprimeva una struttura culturale, viveva in un certo contesto e condivideva un certo modo di pensare. Una donna ci disse: "Penso che l'omosessualità sia un peccato e che Dio odi gli omosessuali. Ma io non li odio". Se un attore rendesse ridicolo il personaggio di questa donna, rovinerebbe lo spettacolo. Bisogna interpretarla come si farebbe con Riccardo III, anche se non si condivide quello che dice. E soprattutto credo che si debba comprendere che questo testo teatrale è come un coro greco. Agli albori del teatro greco, la democrazia era molto giovane. Il teatro permetteva di sperimentare sul concetto

di democrazia. Il coro dava voce al popolo. Si cercava di ricreare in scena qualcosa che somigliasse al contesto politico esterno, per sperimentare. Con *The Laramie Project* è la stessa cosa: un gruppo di persone credono fermamente nell'idea che hanno della loro città, ma devono metterla in discussione.

**D. Nel 2016, il Presidente Barack Obama le ha consegnato la Medal of Arts. Hai mai avuto occasione di parlare con lui di teatro, in quella o in altre occasioni?**

R. Due anni prima, il Presidente aveva fatto approvare una legge chiamata "The Matthew Shepard Hate Crime Prevention Act" e aveva invitato alla Casa Bianca per la firma della legge la nostra compagnia, il Tectonic Theatre Project, perché riteneva che avessimo dato un contributo. Quanto alla cerimonia in cui mi consegnò la Medal of Arts, non ho potuto parlargli ma ero molto commosso. Quell'anno furono premiati anche Philip Glass e Mel Brooks, era un bel gruppo.

**D. Ci sono esponenti dell'attuale panorama artistico che l'hanno particolarmente colpita o influenzata?**

R. Prima di tutto, Brecht, come ho già accennato. Poi, mi piace molto il lavoro di Ivo van Hove e quello fenomenale di Simon Mcburney, con il Théâtre de Complicité. Ho visto anche alcuni lavori di Milo Rau, che spesso viene accostato al mio teatro.

**D. Il prossimo progetto a cui sta lavorando?**

R. Sto lavorando a due testi teatrali. Uno sull'organizzazione ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), che lavora per migliorare le condizioni cliniche dei malati di AIDS. L'altro è su una serie di foto di Auschwitz, ma non dei deportati, bensì dei loro aguzzini, raffigurati mentre mangiano mirtili, cantano e suonano la fisarmonica, mentre mandavano avanti il campo di concentramento.