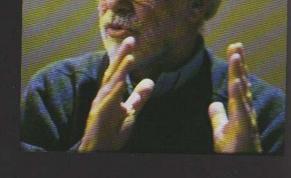


a cura di Claudio Longhi

Dopo essersi cimentato nella messa in scena di opere come La torre di Hofmannsthal o il Calderón di Pasolini, a vario titolo e in vario modo ispirate a La vita è sogno, e dopo essere stato, a cavallo tra anni settanta e anni ottanta, per due volte sul punto di mettere in scena il capolavoro di Calderón, oggi si trova a firmare la regia di tale dramma. Essendo arrivato al compimento di un così lungo e graduale percorso di 'avvicinamento' può parlarmi dei motivi di interesse che, a più riprese, l'hanno indotta a misurarsi con La vita è sogno?

Muovendo dalla radicata convinzione che il teatro sia una forma di conoscenza complessa maturata attraverso l'esperienza, da sempre sono interessato alle possibilità di compenetrazione scenica del reale e del possibile, alla proliferazione dei piani e delle linee del racconto drammatico, alla moltiplicazione dei campi dell'azione: con la sua illusionistica rappresentazione dell'intricato sistema di relazioni metaforiche che legano - e identificano - vita, sogno e teatro, con la sua violenta ed icastica messa in scena dei conflitti che disgregano l'unità dell'individuo, con la sua vertiginosa architettura drammaturgica che aspira a trascrivere in scala ridotta, in una sorta di mappa teatrale, l'intricato dedalo dell'esistenza, La vita è sogno è un testo che non poteva non affascinarmi. A prescindere dalla mia personale attenzione o inclinazione per le forme e i contenuti dell'opera calderóniana, ritengo poi che La vita è sogno sia un testo di sconvolgente 'attualità' - non per una sua



rispondenza alle mode del momento, ma per una suprofonda consonanza con le inquietudini del mostro tempo. Certo non è questa la sede più appropriata per sviscerare l'ormai vexatissima quaestio storiografia delle affinità che si potrebbero ravvisare tra il mostu tormentato presente e quel 'saeculum' di crisi lacerante ed assoluta che è il Seicento, ma è sicuramente fuor di dubbio che essendo una perfetta espressione di una sensibilità, o se si preferisco di una visione del mondo squisitamente 'barocca', il dramma di Calderón è ad un tempo un testo in perfetta sintonia con le ansie, le ossessioni e i problemi dell'oggi. In fondo l'angosciosa ricerca del senso dell'identità, la severa interrogazione filosofica sul concetto di realtà, l'ardua esplorazione del caos del mondo, ossia i principali temi intorno ai quali Calderón costruisce la propria labirintica parabola drammaturgica, sono pure alcuni tra gli argomenti di più di frequente si ritrovano all'ordine del giorno nel nostri attuali dibattiti artistico-culturali a tutti i livelli da quelli più elitari a quelli più 'popolari' o di 'consumo'. Per fare un solo esempio la riflessione metafisica di Calderón sul rapporto tra vita e sogno sfociante in una dissoluzione dell'esistere in perpetuasognare non può non richiamare alla mente le discussioni che nel nostro secolo si sono aperte in ambito filosofico e scientifico su cosa si debba intendere per reale, l'attenzione crescente con cui l'opinione pubblica segue oggigiorno i progressi delle applicazioni tecnologiche connesse allo studio della cosiddetta realtà virtuale o, mutatis mutandis, il successo 'di cassetta' di film come The Truman Show o Matrix.

Perché parla della Vita è sogno come di un'opera «labirintica»?

A fronte della linearità della forma narrativa classicista, aristotelicamente scandita in inizio, svolgimento e fine, *La vita è sogno* presenta un andamento sinuoso – retto su sovrapposizioni paradigmatiche più che su un concatenamento sintagmatico – inconfondibilmente barocco e

potenzialmente aperto a molteplici linee di fuga. Dal piano formale del plot a quello semantico dei contenuti. Calderón tende infatti a sviluppare il proprio dramma 'all'infinito' attraverso una progressiva e labirintica giustapposizione - per similitudine o per contrasto - di trame e livelli. Secondo il topico schema secentesco del doppio intreccio, La vita è sogno si snoda - o forse meglio si annoda - sul contrapporsi e l'intersecarsi della fabula di Sigismondo con quella di Rosaura. Entrambi figli 'rifiutati' dai rispettivi padri, Rosaura e Sigismondo hanno però significati teologico-soteriologici opposti: come l'una è letterale incarnazione della colpa e della caduta primigenia, così l'altro è figura - ben lo ha chiarito Hofmannsthal in quella straordinaria riscrittura della Vita è sogno che è la Torre - del Salvatore. Il diverso valore simbolico dei due personaggi si riflette nella loro discorde costruzione narrativa: al moto oscillatorio che caratterizza il cammino drammaturgico di Sigismondo, polarizzato tra la torre e la reggia, corrisponde la via crucis di Rosaura, corsa a perdifiato dal regno di Moscovia alla Polonia alla ricerca del proprio io, le cui tappe sono sempre nuove e non ammettono la possibilità di un ritorno. Ai due simili e differenti figli corrispondono due uguali e diversi padri. Accomunati dal rifiuto della loro paternità naturale, Basilio e Clotaldo rimandano 'in cifra' a due distinti ambiti conoscitivi e a due contrarie estasi temporali: se Basilio è l'eroe tragico della scienza proiettato sul futuro, Clotaldo è invece il martire dell'etica, vittima del passato. La sintassi a sdoppiamento che regge le relazioni tra i personaggi calderóniani ha il proprio naturale pendant nel codice binario che governa l'impianto del dramma: la struttura della Vita è sogno è in effetti assimilabile ad un sistema a due equazioni che propone allo spettatore il duplice enigma della doppia equivalenza di 'vita' e 'sogno' da un lato e di 'vita' e 'teatro' dall'altro. Come era facilmente prevedibile, l'allegoria bifronte su cui si informa il dramma è narrata da Calderón nello scontro/incontro di due personaggi: Sigismondo, coscienza sognante del

mondo, e Clarino, spettatore del vivere. Se agli molto di Sigismondo l'esistenza si dissolve in sogno, nella sguardo di Clarino la vita è messa in scena in 'rappresentazione'. La diversità dei punti di vista dell' due figure è però soltanto l'altra faccia della lom sostanziale unità di 'concezione': l'identificazione elenel terzo atto della Vita è sogno Calderón stabiliara na le proprie due creature catalizza infatti la fusione di vita, sogno e teatro in un unicum indistinto e indistinguibile. Sul dramma di Calderón analisi di questo genere potrebbero essere moltiplicate all'infinito. In questo senso parlo della Vita è sogno come di un testo labirintico: l'autore prospetta innumerevoli possibilità di accesso alla propria opera e ognuna si apre su percorsi ramificati e virtualmonto senza fine.

Dunque, stando a quanto ha appena dichiarato, nella Vita è sogno l'identificazione enunciata fin dal titola da Calderón tra vivere e sognare avrebbe un proprio preciso corrispettivo drammaturgico nella metafora dal «teatro del mondo»?

Sicuramente. In perfetta armonia con quelle che sono le tendenze dominanti della topica europea teatrale e non del XVII secolo, nella Vita è sogno l'acuta percezione barocca della fragilità e tutto sommato dell'inconsistenza del vivere - tratto caratteristico della Weltanschauung secentesca che ha nell'antinomia 'inganno'/'disinganno' il proprio fondamentale sistema di riferimento concettuale e che proprio in questa consapevolezza del carattere effimero ed illusorio dell'esperienza è così vicina alla nostra sensibilità - è espressa sia attraverso l'assimilazione della vita al sogno, sia attraverso l'identificazione dell'esistenza con la rappresentazione teatrale. In questa prospettiva trovo magnifico il percorso drammaturgico, o meglio ancora il 'destino', di una figura come quella di Clarino, incarnazione scenica dello spettatore 'ingenuo' che assiste alla 'recita', si trova involontariamente, ma con sua grande soddisfazione, a salire in palcoscenico divenendo parte del dramma e finisce con l'essere schiacciato

dall'azione andando inconsapevolmente incontro alla propria 'morte in scena'. Proprio la sorte di Clarino ci permette di cogliere l'enorme distanza che separa un testo come la Vita è sogno dai grandi capolavori del teatro elisabettiano, in primis i plays shakespeariani. L'unico personaggio che muore nel dramma di Calderón è - come si è detto - una figura dello 'spettatore'; orbene una soluzione di questo genere non sarebbe pensabile nell'ambito di un teatro di fatto - anche nei suoi momenti più sublimi - legato al 'mercato' come quello elisabettiano. La Vita è sogno è un dramma non riconducibile agli schemi del teatro 'commerciale': semmai in questo testo sono più evidenti i rimandi al modello del teatro cultuale/religioso, un teatro cioè che non tende a 'gratificare' il pubblico, ma mira piuttosto a 'spaventarlo'. Qualora le si legga nella prospettiva dell'identificazione di vita e teatro, anche scene di fatto sempre un po' sottovalutate del dramma, come quelle della sequenza del ritratto del secondo atto, acquistano una loro forza insospettata. Dopo la grande 'recita' del risveglio di Sigismondo a palazzo - messa in scena che Calderón fa riflettere nella visione socialmente 'stereoscopica' dello sguardo del potente, Basilio, che scruta non visto l'operato di suo figlio, e dello sguardo del popolo, Clarino che assiste infervorato alla rappresentazione in atto - l'alterco tra Astolfo e Stella intorno al ritratto che il principe di Moscovia porta appeso al petto, bisticcio amoroso in cui si inserisce inaspettatamente Rosaura/Astrea, non è solo, come potrebbe sembrare a prima vista, una suite di scene di genere di purissimo omaggio alla convenzione, ma è piuttosto l'emblema della desolante follia della vita: travolgente ridda di passioni che si consuma in una disperata recita gettata al vento, in assenza di spettatori. L'alternativa, o se si preferisce il riscatto ultramondano, che il cattolicissimo Calderón prospetta, o trova, all'incubo di una vita equiparata ad una rappresentazione privata della sua fonte di significato, ossia lo spettatore, è la scoperta di uno spettatore 'metafisico' identificabile in Dio. Proprio in questa visione

dell'uomo come pupazzo nelle mani dell'Onniputationale stanno le più forti radici medievali della cultura barocca. In fondo la sequenza della guerra del matto della Vita è sogno, perfetto exemplum dell'alla barocca della storia come 'teatro di sciagure', più la sue metafore/chiave - «ogni edificio è un sepolara sovrano / ogni soldato uno scheletro umano fatto una raffinata variazione calderóniana sui topolara medievali della vanità del mondo.

Nelle sue riflessioni intorno alla Vita è sogno non sumancora emerse considerazioni su temi come quelli del potere o del libero arbitrio; prospettive interpretativa politiche o religiose legate ad argomenti simili non trovano dunque spazio nella sua lettura del dramma di Calderón?

Da sempre sono convinto che nella messa in scena dal classici - e soprattutto di un classico come la Vita i sogno che eccede la misura stessa del capolavoro per farsi modello, paradigma, archetipo, summa di plurisecolari riflessioni drammaturgiche e ad un tempo oscura origine di infinite riscritture parziali o totali più o meno larvate - ciò che interessa è da un lato, il viaggio alla ricerca dell'oggettività, certo sempre presunta, del testo e dall'altro l'esplorazione del cammino che il testo ha seguito nei secoli per giungere fino a noi. Si tratta di due movimenti diametralmente opposti, ma perfettamente complementari: la messa in scena di un classico è in fondo un modo per capire chi siamo, confrontandoci radicalmente con ciò che è altro da noi o, se si preferisce, è un modo per scoprirci, misurando la distanza con ciò che ci ha preceduti. Il dibattito sul potere o sull'istituzione dell'onore, o ancora la riflessione sul libero arbitrio, che certa parte della critica tende a presentare come fondamenta concettuali della Vita è sogno, sono per noi temi ampiamente 'superati'. Credo che nessuno possa mettere in discussione il fatto che oggi si è smarrito il senso del Potere; il potere non è più, per noi, assoluto e riconoscibile, ma disperso e occulto. Considerazioni analoghe si potrebbero sviluppare a proposito

dell'idea di onore o delle dispute intorno all'esistenza del libero arbitrio, questioni forse scottanti nel XVII secolo, ma oggi del tutto ininteressanti. Sulla base di queste premesse, mantenendomi sempre il più possibile fedele alla lettura del testo, nel mettere in scena La vita è sogno ho allora cercato di lasciar cadere i temi del dramma a noi più lontani, dando invece ampio spazio a quelli che sono ancora in grado di parlarci oggi, ossia la riflessione sullo statuto filosofico-scientifico della realtà - non dimentichiamoci che Basilio non è uno stregone, ma uno scienziato esperto nelle «alte matematiche» -, l'interrogazione sulla nozione di identità, o ancora la rappresentazione delle aberrazioni, al limite dello psicopatologico dello scontro, se non addirittura della guerra', tra padri e figli, messa in scena in una prospettiva mitico-archetipa più che generazionale. Nel suo essere una perfetta traduzione novecentesca della Vita è sogno, in fondo proprio la Torre di Hofmannsthal è la patente dimostrazione della straordinaria 'vicinanza' e al tempo stesso dell'insuperabile 'lontananza' del testo di Calderón rispetto al nostro presente. Potrei scegliere proprio l'esempio del tema del potere per chiarire in concreto entro quali coordinate 'interpretative' si sia sviluppato il mio approccio alla Vita è sogno. Che una sincera interrogazione intorno alla natura del potere e all'idea di legittimità costituisca una delle possibili impalcature 'semantiche' del dramma di Calderón è indubbio, come pure è indubbio che, a meno di non voler tentare un'oziosa operazione di restauro filologico, proprio questa interrogazione abbia ormai per noi uno scarso interesse, ragion per cui nella messa in scena del testo ho cercato di focalizzare la mia attenzione e quella dei miei collaboratori, attori ma non solo, su altri aspetti dell'opera. D'altra parte, a ben guardare, è nella stessa testura del dramma calderóniano che il rapporto con il tema del potere è presentato in forme ambigue. Certo la Vita è sogno porta in scena un conflitto dinastico, ma soprattutto se si confronta il finale dell'opera con le epiche conclusioni dei chronicle plays o delle tragedie di

Shakespeare - insuperabili esmpi di trascrizione drammaturgica delle più importanti posizioni di teoria politica tardocinquecentesca e primosecentesca - si scopre come Calderón tenda a far diventare la lotta per il potere qualche cosa d'altro. Smorzati gli eroici accenti delle fanfare elisabettiane, sulla scena del finale della Vita è sogno - finale curiosamente sfilacciato e quasi in sordina - lo scontro per il controllo del potere è come relegato in secondo piano, osservato attraverso una lente distanziante. Quel che conta in questo strano finale senza vinti, ma anche senza vincitori, in questo 'comico' 'lieto fine' senza però alcuna ombra di idillio, è che la restaurazione del potere legittimo trascolora insensibilmente nel sogno. A poco a poco è come se i personaggi si dissolvessero, lasciando in scena il solo Sigismondo - io sognante che si auto-oggettiva neutralizzandosi e mettendosi in salvo ad un tempo, nel doppio del ribelle che lo aveva liberato dalla torre e che egli premia condannandolo alla prigionia - e Clarino, «cadavere che parla / per bocca di una ferita» intento a sognare il «sogno della» propria «morte».

A più riprese lei ha parlato della ricerca dell'indentità come uno dei temi fondamentali del dramma di Calderón. In che termini questa interrogazione sull'essenza dell'io è drammatizzata nella Vita è

sogno?
Il tentativo di fissarsi in un'identità e l'angosciante consapevolezza di non possedere un io ben definito è uno dei tratti caratteristici di quasi tutti i personaggi della *Vita è sogno* che non a caso tendono ad autodescriversi esplicitamente o sono implicitamente presentati da Calderón come esseri compositi. Basilio è una figura multanime che riunisce in sé per lo meno tre funzioni/identità: quella di padre, quella di monarca e quella di scienziato; Sigismondo si autodefinisce un «composto d'uomo e fiera»; Rosaura è un «mostro» di più nature che entra in scena dapprima come uomo, quindi come donna, infine come ermafrodito. Proprio la figura di Rosaura riflette en abûme, esasperandola, la struttura del personaggio

della Vita è sogno. Prima ancora che avventura di un dramma romanzesco di cappa e spada, il viaggio di vendetta di Rosaura in Polonia alla ricerca di Astolfo, viaggio che condurrà la giovane a ricongiungersi fortunosamente con il proprio padre, è chiaramenteun cammino alla ricerca del proprio io smarrito. Al modo in cui i travestimenti di Rosaura sono metafora della dissociazione dell'io del personaggio, il ritratto che Astolfo le ha sottratto è un po' l'emblema di quell'identità di cui Rosaura si sente deprivata. Per questo, cercando di esplicitare il contenuto di verità del testo, con una sorta di 'agudeza' tutta barocca ho deciso di trasformare il ritratto di Rosaura in una sorta di macabra impronta/scalpo/escrescenza che si imprime, trapassa e squarcia il petto di Astolfo. Il recupero dell'identità da parte di Rosaura viene però paradossalmente a coincidere con una cancellazione del personaggio: se Rosaura è in essenza «inferno» e «Babilonia», nel momento in cui restaura il proprio io, la donna si pietrifica - autonegandosi - in un'effigie muta. La mobilità 'interna' delle diverse figure del dramma precipita nella loro trasmutabilità esterna. In virtù di un tipico corto circuito emotivo, la figura dello spettatore/Clarino tende ad identificarsi con quella dell'eroe/Sigismondo; Clotaldo sostituisce di fatto alla propria figlia naturale Rosaura, rifiutata, il figlio putativo Sigismondo, teneramente amato; o ancora quando il dramma volge al termine, il principe Sigismondo sussume l'identità di Basilio e, in forza di uno speculare parto 'mostruoso', il figlio finisce col rinascere nel padre mentre il padre viene riassorbito nel figlio. Non più se stesso per aver fagocitato il proprio genitore - dopo aver dato, si ricordi, morte, nascendo, alla propria madre - Sigismondo si riconosce infine nella figura del ribelle che lo aveva liberato, ribelle al quale fa dono della propria torre/prigione. Dispersi in un caleidoscopio di identità di struttura genuinamente onirica, i personaggi del dramma di Calderón vivono nel tempo plurimo del sogno. Articolati drammaturgicamente in battutemonologo discontinue durante le quali, come in sogno, i tempi si sovrappongono al di fuori di ogni

cronologia e le diverse figure condensano nel propria esistema pochi versi il labirinto della propria esistema personaggi della *Vita è sogno* precipitano in un personaggi della *Vita è sogno* pre

Frutto maturo di quel gusto per il «concetto» che caratterizza la retorica del secolo d'oro, per la sun concentrazione metaforica La vita è sogno è un dramma di tessitura linguistica di notevole complessiva Come giudica su un piano strettamente 'teatrale' il linguaggio dell'opera?

Se la si riporta al suo più profondo etimo spirituale e la si interpreta quindi non già come un'arbitraria preziosità stilistica, ma come la necessaria espressione dello stato di alterazione patologica dei personaggia lungi dal rivelarsi in un ostacolo alla fruibilità del testo, l'accensione visionaria del linguaggio calderóniano si scopre essere all'origine dell'efficacia teatrale della Vita è sogno. In altri termini le frequenti metafore che costellano l'eloquio dei personaggi del dramma di Calderón non sono dei gratuiti arzigogoli retorici, ma sono la naturale conseguenza delle tempeste passionali che squassano i personaggi e del rovelli intellettuali che minano la stabilità della loro ragione, o se si preferisce l'apparente tortuosità delle battute della Vita è sogno non è il risultato di una volontà di complicare il discorso, ma corrisponde al modo più semplice e immediato per dar voce agli squilibri dei personaggi. Ed è proprio quando si arriva a mettere a fuoco la sua folgorante, per quanto oscura, immediatezza, che il linguaggio di Calderón riesce a sviluppare tutta la dirompente forza del suo impatto emotivo sull'ascoltatore. Prova evidente della matrice 'passionale' dell'eloquio 'fiorito' del dramma è il suo continuo trapassare in un parlato totalmente preterintenzionale che precipita, nei momenti di maggior tensione, nelle 'pointes' dei lapsus: basta

pensare alle scene tra Clotaldo e Rosaura segnate dall'inesorabile involgersi dei due personaggi nei traslati legati all'idea del 'dare' e del 'ricevere la vita', punteggiate da più o meno inavvertite, e comunque sempre involontarie, ammissioni di paternità da parte di Clotaldo. Proprio perché dà vita ad un discorso che spesso eccede fisiologicamente le intenzioni di chi parla, il linguaggio della Vita è sogno mi sembra regolato da una straordinaria e teatralissima economia espressiva. Anche in questo caso credo che un confronto con il teatro shakespeariano, altro indiscutibile vertice della produzione drammaturgica secentesca, possa aiutare a chiarire il concetto. A fronte dell'impetuosità torrenziale del dettato di Shakespeare - autore peraltro non certo su posizioni stilistiche troppo distanti da quelle dei drammaturghi spagnoli quanto a sbrigliamento metaforico - Calderón oppone una rigorosa concisione che stringe in rapidi giri di parole complicati passaggi intellettuali e sinuosi trapassi di stati d'animo. Naturalmente per dar voce alla ricchezza e alla densità di questo linguaggio occorre assecondarne l'asperità, facendone esplodere le rotture interne, cogliendone le esitazioni ed esplorandone i fulminei scorci: per dar vita al linguaggio di Calderón non si deve cioè cercare di appianarne la difficoltà sciogliendola in 'spiegazione', ma si deve accettare la sua scabra complessità, cercando semmai di indagarne le 'ragioni' - o 'sragioni'.

Perché, tra le varie traduzioni disponibili, per la sua messa in scena della Vita è sogno ha scelto la versione italiana del dramma calderóniano curata da Luisa Orioli e come la giudica?

Finora ho parlato del linguaggio della *Vita è sogno* riferendomi allo stile e alla *forma mentis* di Calderón, ma non posso certo dimenticare che nella nostra messa in scena l'approccio linguistico al dramma è stato mediato dalla versione italiana datane da Luisa Orioli. La straordinaria forza di questa traduzione, e al tempo stesso anche la sua maggiore difficoltà, sta nell'essere coraggiosamente una traduzione in versi in

senso stretto. Anche se talvolta la struttura dei suoi metri non è certo perfetta, l'Orioli non ha infatti scelto di imboccare la via del verso libero, ma nei limiti del possibile si è affidata, come già a suo tempo Calderón, a metri ben precisi e codificati, scanditi da evidenti schemi di rima. Certo la decisione di volgere in italiano un testo già di per sé come si diceva di ordito non semplice, calandolo entro costruzioni metriche abbastanza regolari, ha indotto in più punti l'Orioli a violenze sintattiche e verbali che hanno finito con l'aggiungere una complessità per così dire di grado secondo alla messa in voce dell'opera, ma proprio in virtù di questa scelta, anche se necessariamente facendo ricorso a forme diverse, è stato possibile all'autrice, e per suo tramite a noi, conservare anche nella trascrizione italiana della Vita è sogno quella componente ritmica che tanta parte ha nella strutturazione del linguaggio originale del dramma: sempre e comunque il ritmo è già di per sé veicolo di senso e a maggior ragione lo è in un testo in versi. Fin dalle nostre prime prove il ritmo dei versi si è dunque imposto come imprescindibile misura della messa in voce degli attori e finanche clausola delle loro azioni, costituendosi così come necessaria 'regola' di quella recitazione violenta, emotiva, toccante e sincerissima che un dramma assoluto, cosmico e personale ad un tempo, come la Vita è sogno non può non richiedere. Anche troppo è stato scritto a proposito dell'intraducibilità di ogni opera letteraria e non è certo mia intenzione in questa sede confutare tale tesi. Trovandomi però nella condizione di dovere necessariamente utilizzare una traduzione per mettere in scena La vita è sogno, mi è parso che il testo stabilito dall'Orioli presentasse un suo innegabile e caratteristico fascino e che alla lunga la sua adozione avrebbe pure contribuito ad orientare al meglio la restituzione vocale del dramma. Alla resa dei conti posso dire che i fatti hanno confermato la mia prima impressione: la facile cantabilità di alcune sezioni della versione dell'Orioli, assecondata dal ricorrere di rime baciate, ha fornito per esempio per contrasto agli attori - per la necessità cioè di rompere con la

prevedibilità dell'andamento metrico – la spinta a infrangere la continuità della recitazione, agevolando quei processi analitici, che come già spiegavo, credo dovrebbero essere alla base della messa in voce del testo calderóniano.

Perché ha deciso di accordare nella sua messa in scena

del dramma di Calderón una notevole importanza alla musica, tanto da affidare ad un compositore come Luca Francesconi la creazione di brani originali da destinare al suo spettacolo? Come accade di frequente nella drammaturgia barocca, nella Vita è sogno è ravvisabile una particolare attenzione dedicata al linguaggio anche nella sua essenza di materiale sonoro, una nettissima percezione del testo non solo come organizzazione logica di significati, ma pure come partitura verbale, come orchestrazione di fonemi - cura per la 'risonanza' dell'eloquio che la traduzione dell'Orioli è in parte riuscita a restituire. Naturale conseguenza di questo atteggiamento nei confronti della 'materialità' fonetica della parola è la stretta relazione che in testi come la Vita è sogno, così come, ripeto, in tanti altri prodotti della drammaturgia del XVII secolo, si viene a creare tra parola e musica - non ci dobbiamo dimenticare del fatto che il Seicento è anche il secolo che teatralmente vede la nascita e il trionfo dell'opera in musica. È stato muovendo da considerazioni di questo tipo che, cominciando a riflettere su come impostare la messa in scena del dramma di Calderón, ho subito trovato giusto stabilire un organico rapporto tra la mia ipotesi di trascrizione scenica della Vita e sogno e la musica, rapporto che proprio in virtù della sua organicità non avrebbe potuto risolversi nella compilazione di una antologia di brani preesistenti, ma avrebbe potuto realizzarsi solo attraverso la creazione ex novo di brani pensati in funzione dello spettacolo. La scelta compiuta d'intesa con Luca Francesconi, l'autore cui mi sono rivolto per la composizione delle musiche, è stata di evitare ogni forma di descrittivismo aneddotico - se non nelle scene in cui tale opzione risultava imposta da precisi