

Sogno ma forse segno

di RITA CIRIO

Roma. Tempo di esami, anche per le scuole di recitazione e gli allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico", diretta da Aldo Trionfo, per il saggio di fine anno si sono impegnati con un tema stimolante ma assai difficile anche per professionisti scafati, "Il Sogno" di August Strindberg; come se all'esame di maturità i candidati avessero

te esitazioni dovute a remore affettive, senza turbamenti di cuore e di viscere.

E il risultato dell'incontro tra Strindberg e Ronconi è stato infatti assai felice, e felice anche come conclusione di un'esperienza didattica. "Il Sogno", come "Verso Damasco", è dramma assoluto, totalizzante, onnivoro, a tratti eccitativo: « Infinito è il re-

buffet e contobuffet, i personaggi lottano e si affacciano sull'orlo dell'abisso aggrappati ai conti della spesa, si pongono davanti all'Infinito con indosso ancora gli abiti smessi del naturalismo ottocentesco.

Nel "Sogno" ("Ett Drömpel"), scritto nel 1902, ritornano e si accoppiano liberi e feroci tutti i temi di Strindberg: destino dell'umanità e inferno della

lano per la paura quando vedono i minatori candidi nell'animo ma neri in volto.

Molteplicità di temi che nello spettacolo si traduce in una complessità di linguaggio teatrale; la visione del mondo di Strindberg Ronconi l'ha ricondotta ad una visione del teatro e vuoto, esibito nella sua teatralità, è lo spazio scenico della bella sala di via Vittoria, intitolata a Eleonora



scelto volontariamente, per la versione dal latino, un brano particolarmente intricato di Cicerone. Questo "Sogno" lo hanno voluto loro, gli allievi, Luca Ronconi, in veste di docente, avrebbe preferito uno dei suoi adorati elisabettiani oppure Karl Kraus, "Gli ultimi giorni dell'umanità". Ronconi, e lo ha dichiarato, non ama moltissimo Strindberg, ma forse il non-amore a teatro, come a volte succede a letto, rende anche più libero il regista di prendersi piacere dal corpo del testo, senza tan-

gistro dei sentimenti che si trovano qui espressi, raccolti. Vi si ritrova nello stesso tempo l'interno e l'esterno di un pensiero molle e fremente», scriveva un illustre regista del "Sogno", Antonin Artaud. La storia della figlia del dio Indra, scesa in terra per vivere, e soffrire, in mezzo agli uomini, si propone come filosofia universale e subito dopo distoglie lo sguardo dall'orizzonte per concentrarsi sulla pentola dove bolle la zuppa di cavoli, l'inferno divampa improvviso tra

coppia, gli aromi esotici delle filosofie orientali mescolati all'odor di cucina dei ricordi autobiografici più loschi, la sperimentazione ardita di nuovi linguaggi teatrali (« Tutto può avvenire, tutto è possibile e probabile », scriveva Strindberg. « Tempo e spazio non esistono; su una base minima di realtà l'immaginazione disegna nuovi motivi: un misto di ricordi, esperienze, invenzioni, assurdità e improvvisazioni ») accanto al bozzettismo social-umanitario, con i bambini ricchi che stril-

Duse, con la graticciata a vista, le pareti imbiancate di fresco e il palcoscenico che si estende alla platea con una passerella a forma di croce che divide in quattro settori i posti a sedere.

L'universo di Strindberg sta tutto lì, su quel palcoscenico nudo che si veste di volta in volta degli essenziali e suggestivi oggetti scenici creati da Giorgio Panni: una barca, un tavolo, lo scheletro di un alberello, una croce, una fila di vasche da bagno, una colonna spezzata, la porta contrassegnata da un qua-

77

Prime teatro

Una «Medea» made in Japan

di FRANCO CORDELLI

RIFERISCO di due spettacoli: «Il sogno» di August Strindberg, regia di Luca Ronconi e «Medea» di Euripide, regia di Yukio Ninagawa. Il primo è un saggio dell'Accademia D'Amico, il secondo è lo spettacolo che inaugura il quarto Festival Panasiatico. Naturalmente, non hanno nulla in comune — se si eccettua (per me) che non ho visto interamente né l'uno né l'altro. Per Ronconi me ne rammarico, per il secondo assai meno.

Intendiamo: anche «Il sogno» ha il suo punto debole. Ma è un punto debole intrinseco; implicito, per così dire, nell'assunto. Trattandosi di un saggio d'accademia non si pretende che gli attori siano dei mostri. Detto questo, la capacità inventiva e critica di Ronconi è addirittura stupefacente. Ronconi non è solo un «poeta» del teatro, ne è anche un «filosofo»: di ogni testo egli pone in rilievo sia le dinamiche rivolte alla contemporaneità sia quelle rivolte al tempo in cui fu concepito e all'universale teatrale, o ad un qualsivoglia universale che Ronconi prefigura dall'interno della sua lettura.

Nel caso del «Sogno» — poiché lo specifico ronconiano resta lo spazio — assistiamo ad uno sventramento del piccolo teatro Duse. Le poche poltrone vengono ulteriormente ridotte e la scena si moltiplica, dilata se stessa come in una magia prolungata mediante una pedana a crociera (sei braccia). Ma non basta: perché Ronconi non affronterebbe mai un tema onirico abbandonandosi a flussi irrazionali. Al contrario, l'immersione della figlia di Indra nel penoso mondo degli uomini, viene vissuta come un risveglio permanente, una prova di vigilanza.

Ed ecco che la dilatazione della scena acquista il senso di una autentica dilatazione della coscienza: se i corpi si librano nello spazio non è per cadere ad



Il ricco costume, ci sono volute 50 antiche cinture di seta per confezionarlo, della «Medea» giapponese

una suggestione ma perché essi, a volte, si fanno pericolosamente o beatificamente leggeri; e se da ogni parte si aprono nuovi spazi, porte o botole, non è «come in sogno», perché stiamo cedendo ad un inganno, o giovandoci di un'illusione, ma perché il problema del testo è proprio quello di sbloccare qualunque acquisizione di centralità, di permanenza, di mortificante «risultato».

Tutto ciò, come dicevo, appare contraddetto dalla recita-

zione. Ho anche aggiunto che lo si era messo nel conto. Tuttavia, vorrei aggiungere qualcosa (e da ciò dipende la mia insofferenza finale): che la recitazione dei giovani dell'Accademia non sembra tanto acerba quanto stilisticamente esasperante. Essa è solenne, seria, perfino piagnona e, insomma, in una sola parola, troppo italiana. Ci si stupisce nel vedere che corpi agili, potenti, assuefatti (con ogni probabilità) ai

ritmi dei media si adagiano e si compiacciono nel conforto di una dolcificazione dell'esperienza, di una tradizione che per anni eravamo riusciti a non vedere sulle nostre scene.

*Paese - Sera
7 luglio 1982*

Accademia Nazionale
d'Arte Drammatica
"Silvio d'Amico"
ARCHIVIO STORICO

A Roma «Il sogno», Medea-kabuki e il jazz di Coleman

Strindberg: spettacolo-esame per gli studenti di Ronconi

ROMA — Tempo d'estate, tempo di esami anche per gli allievi del terzo anno dell'Accademia di arte drammatica: lunedì sera c'è stata la prova conclusiva, la messa in scena di *Il sogno* di Strindberg, sotto la guida di un maestro prezioso come Luca Ronconi.

L'andirivieni nei corridoi dell'accademia, fuori le porte del teatro-studio Eleonora Duse, i saluti frettolosi agli amici e ai parenti, un po' di emozione nell'attimo che precede l'entrata in scena, hanno ricordato al pubblico che si è trattato di un saggio, di una prova accademica.

Ma dentro, sul palcoscenico, ha prevalso la professionalità, la serietà con cui gli studenti, che hanno avuto per maestri anche Mauro Bolognini, Gastone Moschin, Franca Nuti, Aldo Trionfo, Lorenzo Salvetti e molti altri, hanno portato a termine i loro tre anni di studio.

«A scegliere Strindberg sono stati proprio loro — spiega Ronconi — volevano fare "Il pellicano", ma il tono generale più leggero de "Il sogno" e la possibilità di distribuire le parti in maniera più equa, hanno fatto sì che, alla fine, abbiamo deciso per quest'opera».

Evitando le interpretazioni «oniriche» che sono frequenti nella messa in scena di questo lavoro, Ronconi ha preferito «ridurre al massimo tutte le suggestioni spettacolari, ritenendo che «il sogno non è altro che il modo in cui un personaggio viene a considerare l'esistenza terrena».

Della storia della figlia del dio Indra, scesa sulla terra per mescolarsi e partecipare alla vita degli uomini, Ronconi ha voluto sottolineare l'aspetto prevalente delle «ripetizioni, degli sdoppiamenti dei personaggi che lo stesso Strindberg indicava come chiave della sua opera». Il palco lun-

go e profondo, le pedane incrociate su cui si muovono gli attori, la buca del suggeritore, la porta in fondo alla sala aperta e richiusa per fugaci apparizioni, caratterizzano una scena molto mobile, dove tutti gli oggetti hanno un loro scopo preciso.

Sempre in tema di teatro, lunedì sera, è stata presentata a Valle Giulia, nell'ambito del festival panasiatico, la *Medea* in versione kabuki. Vestito di abiti ricavati da antichi kimono giapponesi, il protagonista Hira (l'opera è interpretata solo da attori di sesso maschile) ha espresso con energico

dinamismo i sentimenti dell'ira e della vendetta di *Medea*, dandone un'immagine simbolica, «quasi un avvertimento, circa il possibile destino dei nostri popoli».

Grande apertura anche per il «Festival Jazz Roma» al Circo Massimo, che ha ospitato lunedì Ornette Coleman (senza Gato Barbieri infortunato), ieri sera Chick Corea, stasera in chiusura, esibizioni di Lionel Hampton e la sua Big Band, del trombettista Al-berto Corvini accompagnato da 20 musicisti e dei Singers del reverendo Johnny Thomp-son. f. c.

La Stampa
6 luglio 1983

76

TEATRO / SAGGIO ALL'ACCADEMIA E «PRIMA» EUROPEA

Il mago del «Sogno»

ROMA — Testo cifrato, abnorme (quattro ore di spettacolo), ma dominato da un sussurro musicale che tutto amalgama e conduce verso i miti della liberazione della coscienza, dell'esistenza più inafferrabile e alata, sublimazione e disfacimento del romanticismo nordico, *Il sogno* di Strindberg, delizia e croce di tanti registi, viene presentato di sera in sera allo Studio di via Vittoria dagli allievi dell'Accademia nazionale d'arte drammatica «Silvio D'Amico». La regia è di Luca Ronconi, non nuovo a dirigere simili saggi.

Quel «sogno» che è ricerca della verità, conforto di una fede possibile, resurrezione alla vita, poesia, sfondamento della porta verso lo spirito (quello spirito che al «benpensanti» appare un deludente «nulla»), ha trovato in Ronconi il suo mago.

La saletta di via Vittoria la conosciamo, — pochissimi posti, un lungo palcoscenico. Ronconi ha ridotto ancora di più i posti e ha disegnato in

platea una pedana a crociera. Il palcoscenico l'ha del tutto svuotato e dipinto di bianco, — e bianca era la luce che spioveva dal soffitto. Colori corda, grigio, qualche nero, qualche terra (nei costumi tardo ottocento, scelti benissimo); pochissimi elementi di scena (sempre più che mai poveri), un tavolo, una sedia, una navicella, una croce, una porta. All'improvviso, un interno d'ospedale maiolica, qualche vecchia vasca da bagno, una lettiga. Quindi, tagli di luce dagli ingressi; e un finale di candeie, col fuoco che brucia ogni residuo sogno del sogno medesimo e addita il significato della rinascita e riconquista... Con poco, con pochissimo, Ronconi ha fatto realmente un miracolo.

Il teatro è anche irruzione: irruzione, in uno spazio, di suoni, di gesti, di oggetti, di corpi, di colori, di luci. Ronconi è il poeta di simili irruzioni: ci restano immagini indelebili negli occhi. Non sappiamo come legarle fra loro, come renderle consequenziali; ma Strindberg, questo Strindberg, non lo richiede. Sentiamo, però, che esse sono reali, vivono in sé d'una loro verità, inequivocabile: e siamo rapiti. Si rovescia una sedia in terra; la navicella di legno, per pura forza evocatrice dei gesti, della luce, diventa un transatlantico: — questo è teatro. Ed è un teatro che, proprio come il sogno, gira su se stesso, replica i propri simboli come fosse una pianola (un leggero risonare di note inafferrabili); e quei simboli si scambiano fra loro, si abbracciano, si fondono, si separano fino a trasformarsi in pura musica per gli occhi...

I ragazzi dell'Accademia, tanti, che partecipavano al saggio, vivevano la rappresentazione con appassionata dedizione, anche con l'ingenuità della loro ridotta professionalità. Ma sono stati loro a richiedere al regista quel testo (così difficile, così enigmatico), e il regista, come fosse uno scritturato di compagnia li ha assecondati. Anche questo, forse, è far saggio d'Accademia, — fornire a dei giovani apprendisti un'esperienza, sia per quel che riguarda il testo, sia per quel che riguarda la regia.

Enzo Siciliano

*Corriere della Sera
9 luglio 1983*

Accademia Nazionale
d'Arte Drammatica
«Silvio D'Amico»
VIVIO STORICO

80

teatro di Giorgio Prosperi

I saggi dell'Accademia

Bel sogno surgelato

Picasso a quindici anni sapeva dipingere alla perfezione la più complicata scena naturalistica. Era dunque naturale che iniziasse un cammino per conto proprio, a volte ispirato, a volte soltanto polemico, ma nel quale è impossibile non riconoscere una sovrumana padronanza del segno. Nello scegliere una delle più rarefatte opere di Strindberg, «Il sogno», gli allievi dell'Accademia d'Arte drammatica hanno fatto il cammino alla rovescia, cominciando da un punto d'arrivo, che non ha un sicuro e definito punto di partenza. Ciò è posto in rilievo tanto maggiore dalla messa in scena di Luca Ronconi, sempre alla ricerca di nuovi spazi, tanto da trasformare il teatrino di via Vittoria in una immensa sala, che si prolunga in una passerella a spina di pesce tra le poltrone, fino a raggiungere, sulla porta di fondo, uno spazio dirimpettaio al palcoscenico. In questa immensa geometria di un

frigido candore piglia uno spicco ancora maggiore la acerba consistenza dei giovani attori e si sottolinea la solita contraddizione di Ronconi tra il puntiglioso desiderio di sillabare il testo come una realtà a sé stante e lo spazio in cui è distribuito lo spettacolo.

In tal modo la sintassi onirica di Strindberg, che giustappone scene apparentemente slegate, unendole nella continuità di immagini alleggerite di peso e quasi afose, o trasparenti, come si legge in qualche critica, si irrigidisce in una marcata logica naturalistica, alla quale non corrisponde la cangiante materia figurativa. È il mistico viaggio della figlia di Indra, che scende sulla terra per desiderio di conoscenza ed ha una lunga esperienza di dolori, in un clima che svara di continuo tra la favola e la realtà, diventa una specie di teorema di Pitagora, i cui punti di riferimento si spostano di continuo.

Detto ciò, tanto per confermare il grandissimo sospetto in cui teniamo le mode teatrali, anche per la estrema facilità con cui si inventa una teoria drammaturgica, che non sia in relazione con il concreto particolare artistico, non possiamo negare che questo spettacolo, pur non provocando mai quella metamorfosi della finzione in una realtà più vera della verità, contiene una notevole quantità di idee sia pure surgelate; lo spazio dello scenografo Panni, i costumi scelti di Giuseppe Crisolini Malatesta, i movimenti scenici di Angelo Corti offrono spunti ai quali si adegua volentersamente lo impegno dei giovani attori. Se la scintilla non scocca è perché probabilmente si va a cercare il fuoco dove non è, nelle astratte complicità di una messa in scena, astrattamente interessante, e non in un'oncia di emozione, che abbia la freschezza della semplicità.

G. PROS.

Il Tempo, 9 luglio 1983

Accademia Nazionale
d'Arte Drammatica
"Silvio d'Amico"
VIVIO STORICO

La Repubblica
6 luglio 1983

Il dramma di Strindberg messo in
scena da Luca Ronconi con gli allievi
dell'Accademia d'Arte Drammatica
al teatrino di via Vittoria a Roma



Una croce tra il pubblico per raccontare un sogno

di TOMMASO CHIARETTI

LUCA RONCONI torna all'Accademia di Arte Drammatica per allestirvi un «saggio» finale. Ma naturalmente per allestirvi uno spettacolo suo, che forse non poteva essere allestito altrove che all'Accademia. Dove avrebbe potuto trovare, Ronconi, una tale quantità di attori o aspiranti, tale da piegarsi a ogni desiderio, tale da partecipare con favoreggiato entusiasmo al progetto, tale insomma da permettere di mettere perfettamente in scena *Il Sogno* di August Strindberg? C'è da chiedersi, piuttosto, perché Ronconi non ci abbia pensato prima, al Sogno, che è opera evidentissimamente, se non pensata certo congegnata quasi per lui: immaginata, cioè, con una intuizione moderna su una tematica antica, per un Regista che si mettesse a interpretare minuziosamente, attraverso i mezzi scenici, che fosse capace di certissima attenzione alle didascalie, che sapesse trovare, non tanto guardando alle dimensioni del Teatro quanto a quelle del testo, tutta la dovizia degli espedienti che, nella certa libertà della invenzione, gli erano chiesti.

Perché, alla apparenza, Ronconi sembra aver chinato la testa di fronte all'aggressivo dettato del Sogno. Che abbia tenuto fede letterale alle sue parole e alle sue didascalie. Ma non è così: perché ogni spettatore capisce subito che questo è un Sogno di Ronconi. Lo capisce immediatamente dalla pianta del teatrino, di via Vittoria, dove il palcoscenico-scatoletta viene ampliato in un aggetto verso la platea, che si svolge tra le poltrone, una croce greca che ripete l'andamento della cupola. E non mi pare un caso che si sia scelta la croce, la croce ritorna sulla scena, portata dapprima da un Cristo, e poi dal Poeta e poi dalla figlia di Indra.

La figlia di Indra è venuta sulla terra a compiere un viaggio di conoscenza, non di redenzione. Nata da una filosofia orientale, Indra non si mescola alle sozzure degli uomini, le guarda come stupita, non ascende al martirio. Quel segnale ronconiano della croce è dunque violentemente incongruo. Le allusioni che Strindberg fa a colui che camminava sulle acque (ma dice di Pietro, che non compì il miracolo), le allusioni alla Cro-

cefissione, accomunate con la lapidazione, supplizio delle prostitute, non sembrano di carattere mistico, non attingono di certo al misticismo cattolico, l'area culturale, l'area è diversa, è di una cuppezza più vistosa e racchiusa, più torva e violentemente esplosiva.

E' anche, l'area dei maghi e degli alchimisti, ma se vogliamo è anche l'area di profeti sociali, è una area clausrofobica, è, assurdamente, un'area di amore mentale. E' l'area del sogno: ma questa idea Ronconi l'ha praticata e restituita al pubblico, senza dubbio. Sarebbe facile e ingenerosa battuta dire che l'ha restituita con il suo candido prolungato gioco di ipnotismi (*Il sogno* dura quattro ore).

No, veramente l'ha restituita con il modo con cui le cose appaiono nel sogno, stabilendo gli scomparsi narrativi del sogno, che appartengono a una logica non angusta, cogliendo ad uno ad uno i segnali psicologici e visionari che ci sono tutti, in Strindberg. Ha stabilito il sogno come una processione di personaggi come normali, ha subito prepotentemente espresso la qualità paranormale, surrea-

listica, di quel succedersi di visioni. E allora, subito si comincia con un personaggio librato nell'aria con la sua scrivania, e poi si prosegue, con un raddoppiamento, o una triplicazione, o uno sdoppiamento, del personaggio della figlia di Indra. Che è un modo di dare a tre allieve il peso consistente di un ruolo, ma che è anche, di sicuro, l'idea della anomalia dei volti del sogno, che non son mai lo stesso, mai definibile, mai certo, trasformabile.

In verità il volto era certo, era il volto della attrice Harriet Bosse, che fu amata da Strindberg in modo esigente, e ne turbò la vita di follia. Il particolare non poteva, non doveva intrigare Ronconi, ma lo ha intrigato la forza del teatro. Quando comincia la lunga, centrale e forse misteriosa sequenza «teatrale», Ronconi mette in scena l'ingresso degli artisti con due locandine dello stesso teatro di Strindberg: *Il padre e, vicino, Il sogno, Ett Drömspel* appunto. E, più esplicitamente, quando il sogno comincia, si apre la buca in terra e il suggeritore soffiato alla figlia di Indra le battute che deve di-

re.

Di questo avvio non resta nulla, nel seguire della scena, ma il la è dato. Come se Ronconi volesse indurci a riflettere che tutto quel che si dice è forse misticismo, forse è psicologia, forse si rifa alle antiche leggende della terra, tutto questo è vero. Ma la grotta di Fingal non è connotata altro che come teatro, e le entrate e le uscite son teatrali, e la negritudine dell'ispettore alla quarantena è una maschera, e il castello brucia in dolce crepitio di carta, non c'è la furia marina che squassa l'Olandese volante. Alla fine la figlia di Indra se ne va, avendoci aperto la porta cabalistica sul nulla, e non ci dice altro, se non che era un sogno.

I costumi erano stati scelti da Giuseppe Crisolini, ed erano di un repertorio come molto polveroso, Strindbergiano per convinzione, accuratissimo. Degli attori non diremo altro che sono giustamente tutti prodighi di partecipazione assai fertile, e non ne citeremo alcuno. Perché son molti, e perché i ruoli femminili principali mutano alternativamente ogni sera, come d'uso.

Quattro regie liriche, Racine e Calderon nel futuro di Luca Ronconi; per ora c'è "Il sogno"...

Strindberg sentimentale con aspiranti attori

di RODOLFO DI GIAMMARCO

ROMA — Luca Ronconi vara un altro saggio per gli allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica. Negli annali della «Silvio D'Amico» già figurano due sue regie risaltanti '72 e '73: **La Centaurea** di Andreini e **Una partita a scacchi** di Middleton. Da stasera nel teatrino di Via Vittoria è di scena **Il sogno** di Strindberg: sarà una verifica per i diplomandi attori, per i registi talent-scout che gettano un'occhiata, per i critici. Indubbiamente molta attenzione è rivolta al lavoro di Ronconi copiato da Aldo Trionfo. S'intravede qualche bagarre scenografica: pedane invadenti la sala, poltrona da barbiere, vasca da bagno microriprodotta...
«L'essenziale per un'Accademia è che si superi la convenzione del come-si-dice-una-battuta», riflette Ronconi. «Sono indispensabili le basi didattiche, ma credo che un allievo debba anche sapere "come" si indossa un costume, quali sono le fasi di precallesimento di uno spettacolo. Gli è utile, ad esempio, conoscere in che modo si illumina un'azione, come dovrà lui stesso disporre in rapporto a una certa fonte di luce... Mi riferisco a una "colorazione" dell'attore all'interno di una messinscena».

Ma «Il sogno» è davvero adatto a questo tipo di verifica? «C'è da tener

presente che qui l'obiettivo non è Strindberg o il "mio" modo di vedere il sogno. È semmai il pretesto perché gli allievi si applichino al sogno preservando al massimo non il talento ma la loro qualità più immediata, ossia la grazia, l'età che hanno. Senza la saturazione di attori strindbergiani». Che sarebbero? «Mi viene in mente solo Tino Carraro». La scelta di questo autore è emersa da un dialogo con i ragazzi. Pare che lei non straveda per Strindberg... «È vero. Ammetto che in fondo questa commedia mi sembra sentimentale, e il sentimentalismo qui si esplica attraverso allucinazioni e ossessioni».
Ha visto l'edizione del '71 con Ingrid Thulin? «Sì. Troppo spettacolare. Il sogno è solamente una metafora per parlare di situazioni dell'esistenza. Non si può accentuarne gli aspetti onirici prendendo a pretesto il titolo. Di questo passo la Divina Commedia sarebbe una commedia dell'arte... Tutto sommato mi sembra più giusto un approccio di tipo naturalistico, anche perché l'autore sottintende sempre la vicenda con sua moglie. Ne ricordo invece una versione bellissima di Bergman, a Stoccolma nel '68, tutta semplicità, senza indulgenze».

Che rilievo hanno lo spazio, le immagini teatrali del «Sogno»? «I luoghi descritti sono pubblici: una chiesa, un

tribunale, una platea, uno studio d'avvocato, le terme. Se nasce una specie di attrito e di fastidio tra i personaggi è a causa della vita sociale. Quindi non prenderei alla lettera i travestimenti simbolici».

Si parlava di una sua «Medea»... «L'ipotesi estiva era quella di realizzare una copia italiana della *Medea* che ho proposto a Zurigo lo scorso anno. Con una produzione privata. Le candidate potevano essere Carla Gravina, Valeria Moriconi o Annamaria Guarneri. Il progetto non s'è concluso. Nel frattempo andrò invece a Parigi per occuparmi del *Mosé* di Rossini che inaugurerà in settembre la stagione dell'Opera, gestione Bongiancino. Diranno che li siamo tutti italiani... Poi sempre in tema di regie liriche curerò per La Fenice *Così fan tutte*, e dovrei firmare due lavori alla Scala, anche per ribadire la collaborazione con Stockhausen».

Ma nel settore della prosa?

«Ho una proposta dello Stabile di Torino per la Fedra di Racine con la Guarneri, da mettere in scena nell'aprile '84, e dal maggio successivo mi dedicherò a *La vita è sogno* di Calderon che il Centro Teatrale Bresciano ha rinviato al finestagione». Con che piani di lettura affronterà la «Fedra»? «Mi sono fatto io

stesso stabilire dei limiti. Sarà una Fedra fondata sulle parole e sugli attori più che sull'apparato tecnico. La Guarneri è adatta. Il soggetto trattato da Racine è molto meno retorico di una tragedia di Shakespeare. È più mondana di una tragedia di Euripide. La traduzione verrà firmata da Giovanni Raboni: non a caso mi regolerò più sul testo italiano che sul testo di Racine».

E per «La vita è sogno» ha già una traccia di regie? «Otto interpreti che dialogano tra loro. Terrò conto che si tratta di uno spettacolo concepito all'aperto. La distribuzione è ancora in forse. Si fanno i nomi di Branciaroli e della Moriconi, ma è presto». **È il throcinio su Calderon già fatto a Prato?** «Serve solo a un'acquisizione più consapevole del testo, ma l'operazione è diversa». **Come giudica l'attuale stato degli organismi teatrali pubblici?** «Non sta a me dirlo. Spesso ci si contenta. Un arco di tempo ragionevole per sperimentare e provare è sempre un bene da conquistarsi coi denti. Il problema vero è nella qualità. Non conta la suddivisione tra teatro istituzionalizzato e teatro di ricerca: è decisiva la qualità. A dispetto delle consuetudini, della conservazione. Dico ad esempio che se ci fosse davvero una logica di mercato ci sarebbe un buon teatro. Ma

attualmente esiste solo qualcuno che fa chiedere qualche cosa...».

Ha delle considerazioni sulla funzione attuale dell'attore? «Purtroppo mi piacerebbe sapere un'affermazione di se stesso o di una influenza culturale sul pubblico».

Ronconi, lei è favorevole a cietà dove lo spettatore decide le sue spese, se andare a teatro, società dove la prosa diventa un prezzo simbolico? «Più giusta sarebbe la seconda soluzione. Io personalmente non sborserei un centesimo per un teatro, benché sia un cerimoniosissimo. **Che relazione esiste tra realtà internazionale del teatro e il quadro italiano?** «Praticamente un po' tagliati fuori. Altre volte ha delti e strutture impensabili da che il miglior teatro mercantile e degli inglesi è irripetibile. **Presenza di interlocutori, siamo esposti in eccesso?**...
La diffusione dei media porta a un teatro? «Il teatro resta un divertimento, ma non spero in un momento. Sono restio alle scienze»



Il Manifesto
6 luglio 1983

L'ILLUSTRAZIONE

Pino Micol, *Don Chisciotte* nei frammenti che Maurizio Scaparro ha presentato a Spoleto. Alcuni personaggi del *Sogno* di Strindberg messo in scena da Luca Ronconi all'Accademia d'arte drammatica.



TEATRO/ROMA

Un sogno politico. Saggio di Ronconi su Strindberg

di Ellis Donda

ROMA. Al teatro - studio Eleonora Duse si presenta il saggio di diploma del terzo anno del corso di recitazione dell'Accademia d'arte drammatica. Silvio D'Amico: *Il Sogno* di August Strindberg messo in scena da Luca Ronconi e una ventina di giovani attori diplomandi. La realizzazione, si è avvalsa di qualificate collaborazioni esterne, sì che l'esperienza teatrale risultasse a tutti gli effetti matura, nello sforzo di un risultato positivo costruito internamente a quella che è ritenuta — di solito — un'impossibilità operativa.

Sbalordisce, data l'ormai assuefatta disattenzione alle innovazioni produttive, scoprire in questo «saggio di Accademia» oltre che l'organica presentazione di un lavoro didattico puntualmente curato, l'emergere della proposta semplice e avvincente di una dimensione teatrale capace di valicare il limite — sempre più riconosciuto come tale — delle pure forme significanti. E che questo «segnale» ci giunga da Ronconi, maestro e caposquadra della decodificazione testuale, è sintomo di un nuovo irrinunciabile respirare del teatro, evento vivo di una parola instancabilmente rinnovantesi.

Quanto, questo rinnovamento, si renda possibile e osi avvenire, per mezzo della ruvidezza esplicita del

giovani allievi, è cosa da non lasciarsi sfuggire: è cosa che va presa nel suo valore determinante, di accesso di corpi moderni — tecnologici massmediati metropolitani — all'antichità nascosta ma perdurante della lingua teatrale. Che, all'interno dell'Accademia, questo rischio sia stato corso, è ciò che qualificiamo di *politico*, nel «sogno» che Ronconi ha realizzato: non nel senso davvero superato di un sovvertimento utopico dell'istituzione, piuttosto nella prova compiuta di una torsione tangibile di essa istituzione in occasione — sia pure fugace — di lavoro artistico.

Il sipario si alza sul volume sospeso di un'astronave da cui il «dio Indra» assiste allo smarrirsi «terrestre» della figlia. Ma, già un altro spazio, stava inciso nella sala in forma di croce grigia — passerella camminamento — che era struttura del luogo rappresentativo, e forse più fondamentalmente metafora della sua obliata cancellazione (il teatrino coincidendo con una chiesa da sempre sconosciuta). In questa scena raddoppiata, eppure anche immediatamente tesa a una ricongiunzione — quale? — si situano i modi della ripetizione onirica che avanzano, bloccano e rilanciano l'azione drammatica strindberghiana. Ancora, il sostituirsi di diverse figlie - di - Indra nell'arco dei tre atti, produce l'effetto di un riassume-

starsi ulteriore della scrittura drammaturgica secondo i diversi fragili corpi — e registri di voce — delle tre ragazze. Il loro scivolare diversamente staccato nel loro uguale abito verde tenero, attraverso le sofferite figurazioni di uomini — e donne — che riempiono il mondo, decide del fremere più delicato dello svolgersi scenico. Ed obbliga il pubblico a una composizione non concettuale — ma dialettica — dei differenti strati di emozione che quei corpi concentrano: quasi che *La figlia di Indra* non fosse infine che la puntuazione — reale ideale — di un'instabile grazia diffusa, o forse dispersa, nel mondo.

Intorno ad essa il tessersi greve del tempo umano, esposto nella piattezza calcolatamente naturalistica del sovrapporsi di azione e illusione nei tre protagonisti maschili, un luogotenente, un avvocato, un poeta: poiché, in fondo, il loro sogno, non è se non il concentrarsi, materialmente positivo, di una desiderata parola. Ancora può stupire la scelta ronconiana di tempi stretti e scioltamente consecutivi, se essi non corrispondessero — sul piano della recitazione — al premere di qualcosa di inattesa sostanziale contro l'involucro ormai consunto di ogni forma della rappresentazione. Qui, dove il simulare si è già reso equivalente al dissimulare, dove il rappresentato si è già assimilato alla grave materialità che lo sostiene, dove infine il lavoro stesso — vivo vorremmo dire, parafrasando dimenticati insegnamenti — riesce ad essere occasione di pieno godimento... qui, i corpi, contingenti, degli attori, giungono a conoscere, non impudicamente e davanti a noi, il segreto ancora inesteso e tuttavia già vibrante di una loro qualità o meglio di una intima disposizione. E il lavoro della regia, oltre la dissezione tremenda di una analitica, necessità, rischia l'affiorare di un senso possibile (o è un sentimento?) di aerea sinteticità.

Dunque, nulla di mancato? In questa sapiente orchestrazione di passioni, enucleate appena in un gesto — una parola in Strindberg — quale l'ossessivo «Incollo» della madre Cristina; — nulla di mancato?, nel riemergere alla fiamma crepitante del fuoco, della figlia di Indra dopo la sua prigionia incantata su questa terra. «Che pena agli uomini!» si ripete a ripetere lungo tutto l'arco dell'azione la ragazza divina, e alla fine resta il sospetto che una qualche oscurità — un turbamento della trasparenza, un inconscio — ella pure si trascinerà nell'altro suo mondo cui è destinata tornare. Ma di questo segno — non di una speranza, bensì di una nostalgia della terra — la fluente regia di Luca Ronconi ci priva, nell'ultimo atto. Certo, il dove il testo si fa più arduo e quasi impraticabile, dove l'ostentato simbolismo si mescola al più profondo nihilismo (e l'olandese volante si confonde al cristo precedente sulle acque). Il, percepiamo l'assenza di una figura, fosse solo la vivacità di un colore, che la scena svuotata e soffusa di luci di candele — a ripristinare parrebbe nel dolore insormontabile i morti colloqui ibseniani degli spettri — non riesce a produrre, e forse neppure a promettere.

E non di un eccessivo desiderio della critica (o della riflessione) vogliamo farci parte — ma di un futuro balenante di teatro per i capaci «attori» di questo sogno.

Di scena Originale saggio degli allievi dell'Accademia romana

Se i giovani «conquistano» Pirandello

ROMA — Quattro registi in cerca d'autore, quattro gruppi di giovani esploratori all'interno del continente Pirandello, seguendo itinerari che si costeggiano, s'intersecano, si dipartono l'uno dall'altro verso differenti mete. I saggi finali del corso di regia dell'Accademia nazionale d'arte drammatica si sono tradotti in uno spettacolo-studio che, occupando due lunghe serate (sudatissime, in ogni senso), nella sede fortunatamente acquisita, dalla Scuola di teatro, sul Lungotevere Tor di Nona, ha rappresentato qualcosa di più d'un banco di prova per singole qualità tecnico-artistiche. Ed è un vero peccato che non sia andato in porto (causa difficoltà finanziarie) il progetto di allestire questo *Occhio indiscreto* (è il titolo complessivo dell'operazione ad Agrigento, nel quadro delle imminenti manifestazioni pirandelliane).

Perché «Occhio indiscreto»? Perché s'immagina che gli spettatori, in numero ristretto, siano introdotti quasi di frodo in un reticolato di camere e corridoi, quivi assistendo (come non veduti dai personaggi che vi agiscono, o, al contrario, individuati da costoro quali riluttanti testimoni) al dipanarsi, all'intrecciarsi, spesso all'ossessivo ripetersi dei momenti nodali di situazioni tragiche o umoristiche, tipiche del mondo di Pirandello, del suo stile e anche della sua maniera.

I quattro diplomandi — Maria Cuscona, Mimmo Mongelli, Luciano Brogi, Sasà Cardone — hanno lavorato, con le rispettive minicompanie di attori (allievi del secondo e, al caso, del primo anno) in autonomia e in collegamento; tratto comune, lo scavo del materiale drammaturgico non soltanto nei testi destinati alla scena, ma anche nella narrativa del grande agrigentino, soprattutto nella novellistica; e non esclusivamente in quella parte di essa, che già lo stesso scrittore aveva poi trasposto in forme teatrali.

Ciascuno dei quattro ha puntato su un diverso nucleo tematico, ma, ad esempio, nel saggio di Maria Cuscona, incentrato sulla irrisolta tensione metafisica rinven-

ibile nel Pirandello della fase del Miti, affiora anche il motivo dell'incontro-scontro fra persona umana e macchina, che si fa esplicito nel successivo approccio di Mimmo Mongelli, il quale utilizza pure, lodevolmente, scordi del romanzo (profetico, per quanto riguarda l'alienazione da *mass-media*) *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Tra pagina e ribalta, Luciano Brogi situa la sua indagine circa il rapporto realtà-sogno, finzione scenica-comportamento sociale. Mentre, nella *Casa in agonia*, attraverso un suggestivo articolarsi di spazi che sono altrettante «stanze della tortura» (per dirla con Giovanni Macchia), Sasà Cardone richiama da Pirandello un'antipatrica configurazione dell'Uomo Assurdo dell'esistenzialismo. Anche qui, è da rilevare l'intelligente impasto fra teatro (in particolare *Non si sa come*) e narrativa (in particolare gli stupendi racconti della maturità *Il chiodo e Una giornata*).

Nell'insieme, i quattro saggi offrono, anche alla scena «professionale», suggerimenti singolari (pensiamo a una possibile riproposta della *Sagra del signore della nave*, e di tutto un versante «antropologico» di Pirandello); e valorizzano — merito non ultimo — l'impegno di interpreti variamente dotati ed esperti, ma nessuno estraneo, ci è parso, al mestiere intrapreso. Un nome, almeno, dobbiamo farlo (ma la citazione sia condivisa anche dai suoi compagni), ed è quello di Maria Palato, intensa, Mommina in una sintetica, folgorante sintesi di *Questa sera si recita a soggetto* (regista Mongelli), che si giova, tra l'altro, d'un assai felice apparato scenografico in miniatura (a cura, come il resto, di Giorgio Panni).

Dopo il saggio di recitazione (*Il sogno* di Strindberg) magistralmente firmato da Luca Ronconi, l'Accademia, il suo direttore Aldo Trionfo, il suo corpo docente segnano, a conclusione dell'anno 1982-83, un nuovo punto a loro favore; è da auspicare che ciò serva di richiamo all'attenzione delle autorità sul problemi e i bisogni non lievi dell'Istituto.

Aggeo Savioli

Teatro. «Il sogno» di Strindberg con la regia di Luca Ronconi all'Accademia d'arte drammatica



Dietro la porta chiusa

di RENZO TIAN

Si esce dal Teatro-Studio di via Vittoria dopo aver visto il saggio degli allievi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica guidati da Luca Ronconi, *Il sogno* di Strindberg, con un pensiero preciso: ecco, questo è lo spettacolo che avremmo dovuto vedere (e che non abbiamo visto) durante una stagione che ci ha regalato surrogati e delusioni in quantità. E subito dopo si pensa a un'altra cosa: che in questa stagione che ufficialmente si è appena chiusa (anche se va ancora avanti a forza d'inerzia e di appendici estive) non c'è stato nemmeno uno spettacolo firmato da Luca Ronconi. Sono due circostanze non casuali, probabilmente, e ci dicono parecchio sulle storture e le incongruenze della nostra vita teatrale. Perché, è bene dirlo subito, questo *Sogno* di cui Ronconi ha assunto la responsabilità insieme a un folto gruppo di allievi attori rappresenta uno dei migliori spettacoli, forse il migliore che sia stato concesso di vedere nel corso della stagione.

Evitiamo di proposito di parlare di «bello» spettacolo per tutto quel che di generico e di equivoco può esserci nell'aggettivo. Ma dire migliore, parlando di un evento teatrale, vuol dire alludere alla sua capacità di generare sorpresa, incanto ed emozione. A questo si aggiunge il piccolo miracolo di aver tratto da uno dei testi più difficili e sconcertanti del teatro moderno una realizzazione di una chiarezza e una linearità esemplari.

Perché — e qui sta la lezione di Ronconi — può capitare che la maggior complessità coincida con la maggior semplicità, e che dietro le forme dell'enigma si offra, a chi sa intenderla, la più piana delle verità. *Il sogno* di Strindberg è il più straordinario affollamento di intuizioni e temi poetici e teatrali che il teatro moderno conosca. Come posseduto da una febbrile ansia di dir tutto, Strindberg parla del destino dell'uomo e del suo rapporto col soprannaturale, della sua capacità di amare e soffrire, della tenace ricerca di una verità che sta dietro a una porta chiusa, del sogno da cui siamo avvolti, di chi infligge pena e di chi la subisce, della possibilità di un riscatto e dello spettro di una condanna. Viene in mente quel che Strindberg ebbe a dire una volta della propria opera e del suo modo di intendere il teatro: che avrebbe dovuto essere una specie di «Bibbia pauperum», una Bibbia in figure per quelli che non possono leggere scritti e stampati, e il drammaturgo un

predicatore laico che diffonde le idee del suo tempo in forma popolare. Anche se oggi può sembrare il contrario (ma è solo perché oggi abbiamo un'idea del «popolare» che spesso coincide con il triviale) il *Sogno* è l'esatta conferma di quelle parole: immagini, figure, simboli e metafore di un nitore abbaicante si susseguono per illustrare dal vivo, come in un enorme affresco, il senso della vita e del destino dell'uomo.

Era dal tempo in cui si vide in Italia un *Sogno* diretto da Ingmar Bergman che non c'eravamo incontrati in una messinscena così capace di penetrare in profondità, e senza forzature né astruserie, il dramma di Strindberg e in generale il suo mondo. La scelta dei giovani dell'Accademia sembra aver fatto arrivare Ronconi a un appuntamento con Strindberg che era da tempo nell'aria, e che semmai è da stupirsi che non si sia verificato prima, tanto le affinità dell'uno con l'altro balzano fuori evidenti da questo spettacolo. Scartando tutti i luoghi comuni del sognare a teatro Ronconi ha offerto ai suoi attori una trama di una lucidità e intensità straordinarie, quasi una razionalizzazione scenica dell'irrazionale ottenuta attraverso la logica dell'immaginario, che può far pensare al grande modello stilistico della *Torre* di Hofmannsthal. Lo stretto e profondo palcoscenico del teatrino messo a nudo e ricoperto di bianco, gli stupendi costumi fatti di pura eleganza di linee e di perfetti accordi cromatici, la recitazione scandita con la sintassi di una fantasia ansiosa, una pedana a forma di croce greca che si estende in mezzo alle poltrone allargando le possibilità di movimento e di occupazione dello spazio degli attori, alcuni oggetti (una scrivania, un pianoforte) fatti levitare in aria o alle pareti, l'uso elementare e carico di significato di alcuni oggetti scenici, la grande metafora del fuoco che sigilla il finale, sono alcuni momenti di uno spettacolo che si vorrebbe rivedere e di cui ci si rammarica che sparisca dopo poche repliche senza lasciare traccia.

Chissà se il commediografo polacco Witkiewicz aveva letto o visto questo Strindberg quando, nel 1919, scriveva: «Uscendo dal teatro si deve avere l'impressione di svegliarsi da un sonno strano, nel quale le cose più ordinarie avevano il fascino singolare, impenetrabile, caratteristico del sogno». Non si potrebbe descrivere meglio quello che si prova, dopo gli applausi, uscendo dal Teatro-Studio di via Vittoria.