

ubulibri

le edizioni dello spettacolo

Mel Gussow
Conversazioni con Pinter
La collanina 15, pp. 136, L. 22.000

Tony Kushner
Angels in America
Si avvicina il millennio - Perestroika
I testi, pp. 184, L. 33.000

Lars Norén
Tre quartetti
La notte è madre del giorno,
Nostre ombre quotidiane, Autunno e inverno
I testi, pp. 248, L. 40.000

Heiner Müller
Tutti gli errori
Interviste e conversazioni 1974-1989
I libri bianchi, pp. 240, L. 42.000

Il teatro del Québec
Le cognate di Michel Tremblay,
In casa, con Claude di René-Daniel Dubois,
Frammenti di una lettera d'addio letti dai geologi di Normand Chaurette,
Le muse orfane di Michel Marc Bouchard
I testi, pp. 224, L. 40.000

Peter Brook
Il punto in movimento (1946-1987)
I libri bianchi, pp. 240, L. 34.000
Terza edizione

Jonathan Cott
Conversazioni con Glenn Gould
La collanina 8, pp. 96, L. 15.000
Terza edizione

Raffaello Baldini
Zitti tutti!
La collanina 14, pp. 80, L. 18.000

L'immoralità leggendaria
Il teatro di Jean Genet
a cura di Sergio Colomba e Albert Dichy
con la sceneggiatura di *Mademoiselle*
I testi, pp. 436, L. 50.000

Lise-Lone Marker e Frederick J. Marker
Il teatro di Ingmar Bergman
I libri bianchi, pp. 224, 80 ill. b/n, L. 40.000 circa
Uscita: gennaio 1996

Theodore Price
Hitchcock e l'omosessualità
Uno sguardo psicanalitico
tra Jack lo Squartatore e la Prostituta Supertroia
I libri bianchi, pp. 192, L. 35.000

Wim Wenders
Lisbon Story
a cura di Mario Sesti
I film ubulibri 4, pp. 120, illustrato a colori, L. 30.000

Stanotte vorrei parlare con l'angelo
Scritti 1968-1988
a cura di Giovanni Spagnoletti
I libri bianchi, pp. 220, L. 34.000
Quarta edizione

American Movies 90
Altman, Coppola, Kasdan, Demme,
Hartley, Coen, Van Sant, Tarantino
a cura di Manlio Benigni e Fabio Paracchini
I libri bianchi, pp. 288, L. 40.000

Andrej Tarkovskij
Scolpire il tempo
a cura di Vittorio Nadai
I libri bianchi, pp. 216, 73 ill. b/n, L. 35.000
Quarta edizione

Luis Buñuel - Jean-Claude Carrière
Là-bas - L'abisso
Introduzione di Jean-Claude Carrière
I film ubulibri 3, pp. 96, L. 22.000

Buñuel secondo Buñuel
a cura di Tomás Pérez Turrent e José de la Colina
I libri bianchi, pp. 256, 80 ill. b/n, L. 40.000

Leonetta Bentivoglio
Il teatro di Pina Bausch
I libri quadrati, pp. 248, 80 illustrazioni b/n, L. 60.000
Nuova edizione aggiornata

Derek Jarman
Chroma
I libri bianchi, pp. 128, L. 30.000

A vostro rischio e pericolo
Testamento di un santo
I libri bianchi, pp. 144, L. 28.000

Il Patalogo 18
Annuario dello Spettacolo 1995 - Teatro
Uscita: novembre 1995, L. 70.000

COMUNE DI MILANO
SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO CULTURA
TEATRO CONVENZIONATO



ORGANISMO STABILE
DI PRODUZIONE TEATRALE
DIRETTO DA
ANDRÉE RUTH SHAMMAH

Teatro Franco Parenti

LA VITA, IL SOGNO

DI FRANCO LOI

FOTO DI JOE OPPEDISANO



DA LA VITA È SOGNO DI PEDRO CALDERÒN DE LA BARCA

CON
(IN ORDINE ALFABETICO)

FLAVIO BONACCI - GIOVANNA BOZZOLO - STEFANO GUIZZI
MIRO LANDONI - LUIGI MONTINI - CARLO RIVOLTA
FABIO SARTOR - MARIELLA VALENTINI

UNO SPETTACOLO DI ANDRÉE RUTH SHAMMAH

Teatro Franco Parenti

LA VITA, IL SOGNO

di Franco Loi

da *La vita è sogno* di Pedro Calderòn de la Barca
adattamento, regia e scene di Andrée Ruth Shammah

Francesco Sforza

Galeazzo Sforza

Bona di Savoia

Gaspare di Vimercate

Guglielmo di Monferrato

Jolanda di Bresse

Pandino

Capoguardia, ceremoniere, ufficiale

Guardie, servi, soldati

Percussioni

Viola da gamba

Carlo Rivolta

Stefano Guizzi

Giovanna Bozzolo

Luigi Montini

Fabio Sartor

Mariella Valentini

Flavio Bonacci

Miro Landoni

Gianluca Frigerio, Danilo Vaghi,

Fabrizio Locatelli

Lorenzo Gasperoni, Dario Palermo

Emilio Campolunghi

collaborazione alla drammaturgia di Giovanni Crippa

collaborazione artistica di Philippe Hottier

costumi di Giovanna Buzzi

musiche di Michele Tadini

luci di Marcello Jazzetti

spazio sonoro

aiuto alla regia

collaborazione alle scene e sculture

Paolo Ciarchi

Sara Della Mea

Fabio Carturan

collaborazione alle scene e ai costumi

consulente per il milanese

assistanti allo spettacolo

Angela Alfano

Miro Landoni

Emilio Campolunghi

Marco Rampoldi

Alberto Accalai

Amleto Diliberto

Fabrizio Locatelli

Franca Albani, Carmela Paolillo

Tirelli

Foto di scena di Tommaso Lepera

Si ringrazia la Gemini

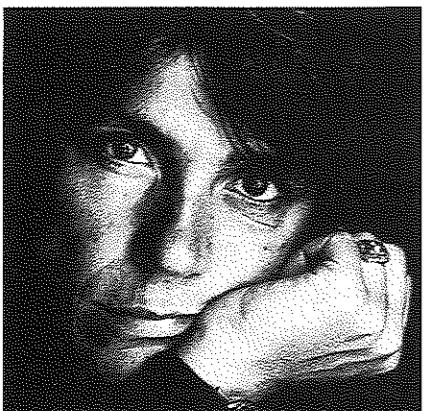
Si ringraziano per la collaborazione ai costumi

Patrizia Brenner e Annalisa Castellini

A punti fermi

Si entra in sala. Uno spazio semplice, ma che vorrei caldo, umano: la terra, i mattoni, le poltrone per il pubblico. Gli spettatori intorno e dentro l'azione scenica. Per scrutare posizioni, volumi, prospettive insolite (angolazioni dell'anima ?). Per essere scrutati a loro volta... ... E sulla terra e dentro ai mattoni, a contrasto, un grande ring di luci, che salirà e scenderà durante lo spettacolo per darci nello spazio non realistico le atmosfere necessarie: i sotterranei della torre, gli spalti del castello, il campo di battaglia. La crudezza del metallo... ...Gli Sforza per parlare di noi oggi, a Milano. Per dar corpo ad una favola (i costumi in un tempo fuori dal tempo, il castello di sabbia, la piccola torre) che vuole raccontare come si può imparare a superare l'insensatezza del vivere (forse siamo tutti in catene, obbligati a vivere sotto terra - nella torre - da coloro che vengono turbati dalle nostre diversità...) o come si arriva al bene inteso come necessità (è incredibile ma si sente davvero in questa parabola nascere il bene non come sforzo della volontà, ma come sviluppo naturale di un'esperienza), o ancora come si può provare ad agire nel giusto. Guardarsi dentro, non farsi portare, ma aprire gli occhi... Guardare con occhi diversi... E si torna alla scelta di far sedere il pubblico ai quattro lati dell'azione. La fatica terribile che questa scelta ha comportato per il mio lavoro. Ripensare al concetto vicino/lontano - da chi e perché? Come e quando ci si specchia? In chi? - diventa un incubo, ma volevo mettermi in gioco, sventrare le abitudini degli attori, chiamare in causa lo spettatore e in qualche modo responsabilizzarlo, responsabilizzarci... Questi alcuni tra i punti fermi sui quali ho costruito lo spettacolo, nella convinzione di dare al testo di Franco Loi non so se lo spazio direttamente conseguente alla sua scrittura (che certamente è più intimista e raccolta) ma una pagina con scritte forti e chiare per farne vibrare le potenzialità teatrali. E qui debbo ricordare quanto ci sia mancato e mi manchi Giovanni Crippa. La lingua di Loi aveva già trovato in lui l'interprete d'elezione con *L'angel* e anche per questa trascrizione avevamo pensato a lui, che c'era fin dall'inizio e che per quaranta giorni ha accompagnato il mio lavoro, costituendone il punto di riferimento continuo. Così come sento il dovere di ringraziare Loi per l'assoluta e meravigliosa fiducia che mi ha regalato, la libertà con cui mi ha lasciato tagliare il suo testo (certo non l'ho fatto con leggerezza ma anzi soffrendo per ogni concetto elaborato e sottile che però mi sembrava sacrificabile per l'armonia dell'insieme) la disponibilità totale ad accettare suggerimenti, proposte di cambiamento, nuovi monologhi o nuovi raccordi, insomma per il modo in cui mi è stato vicino.

Grazie Franco, ma il teatro è crudele, come è stato crudele con Giovanni.



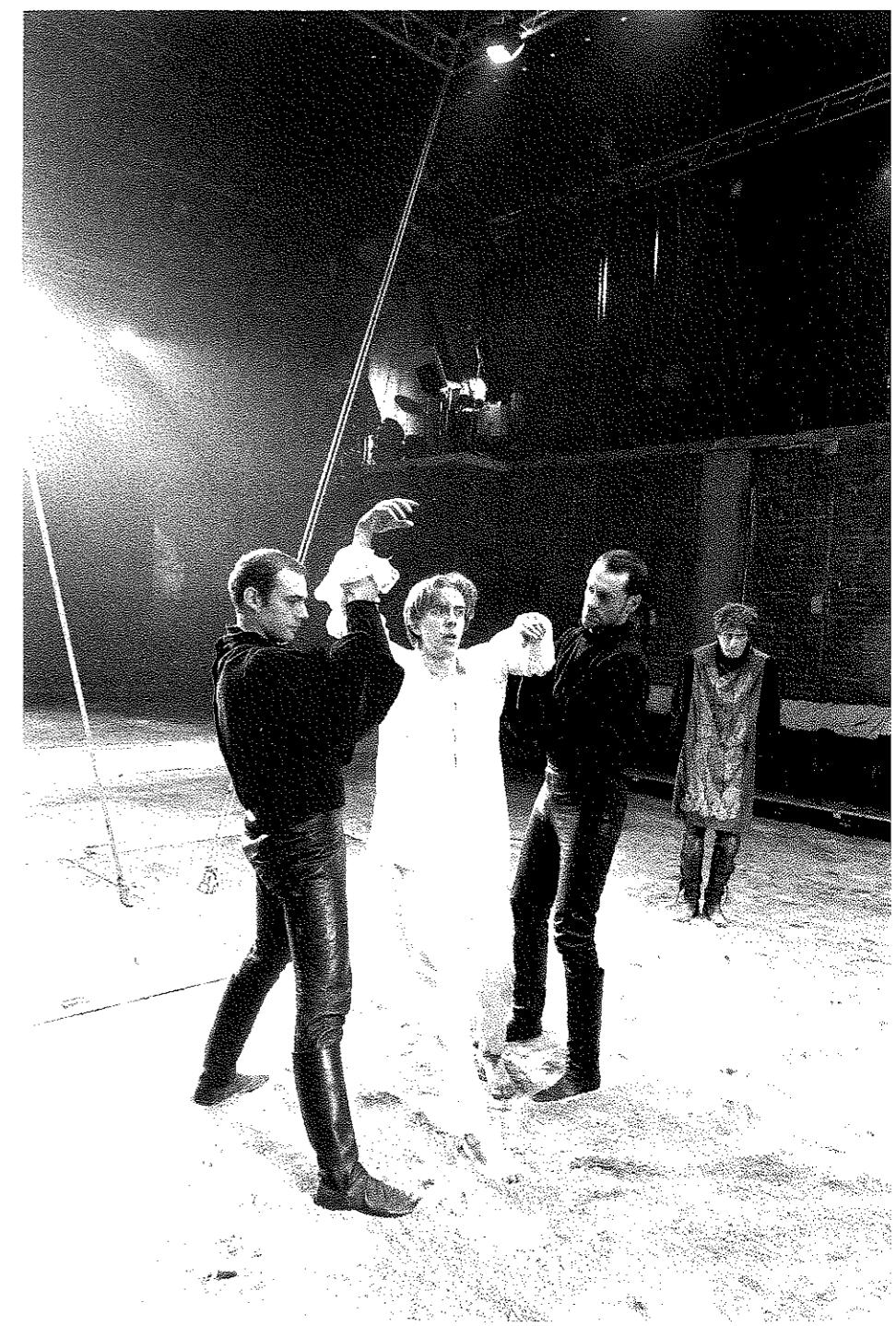
Lavoro per un sogno

Conobbi Andrée Ruth Shammah molti anni fa, forse nel 1979-80, quando, tramite Giancarlo Vigorelli e Guido Bezzola, fui invitato con Raffaello Baldini, Nino Pedretti e Tonino Guerra a leggere poesie nel ridotto del Salone Pier Lombardo. Sin da allora, tra me e Andrée è nata una profonda simpatia, ed è forse anche per questo che lei ha cercato in tutti i modi di coinvolgermi nelle sue iniziative teatrali. Non starò qui a elencare i vari tentativi. Credo però che fu per suo suggerimento se Franco Parenti ha letto alcune mie liriche alla Radio Svizzera, mi ha poi accompagnato in un recital di poesie, presentato ancora da Vigorelli, nei Chiostri dell'Umanitaria, e infine mi ha proposto un testo di Bernhard. Ero molto restio a scrivere per il teatro, convinto che un autore debba nascere dall'interno, e debba essere anche attore e regista, doven- do trattare di un linguaggio particolare, comprendente la parola ma anche l'immagine, il gesto, il corpo dell'attore, una presenza scenica. Tuttavia scrissi un intero quaderno attorno al tema di un vecchio attore-rivoluzionario che, alla fine di una lunga esperienza, viene chiamato da una regista a interpretare una sequenza di momenti rivoluzionari tratti dalla storia del teatro: Brecht, Shakespeare, Calderon, Majakovskij, ecc.. Non finii il lavoro. Ma Andrée ha tra le sue qualità la tenacia. Tornò alla carica, qualche anno dopo, proponendo una nuova traduzione dell'*Oresteia* di Eschilo. Ne preparai una di base, che avrei poi controllato con quell'illustre grecista che è Dario Del Corno, e mi buttai nella fase interpretativa. Questa volta fu Franco Parenti, contro il parere di Andrée, a preferire un'altra soluzione - si fece l'edizione Severino, e la regista ebbe un durissimo scontro con Parenti. Nel 1993 fu chiamato per l'ennesima volta. Mi fu proposto di sceneggiare *L'angel*, non ancora edito da Mondadori. Ne venne fuori un recital splendidamente interpretato da Giovanni Crippa. Ed appunto in quell'occasione, oltre la

conoscenza con l'attore, diventato mio caro amico, nacque la prima idea di mettere in scena *La vida es sueno* di Pedro Calderon de la Barca. Ed ecco che lo scorso anno, Andrée, dopo molte mie incertezze, mi indusse a lavorare a una nuova traduzione della commedia. Subito mi trovai di fronte a diverse difficoltà. Prima di tutto la fedeltà a Calderon. Poi l'impressione che il testo, straordinario nella sua idea di fondo e nella sua macchina teatrale, pieno di suggestioni nel personaggio del principe Sigismondo, fosse disseminato di contraddizioni e non completamente risolto nei personaggi di contorno. Per un anno circa mi sono accanito intorno a questi problemi, pur prendendo la decisione di ambientare la vicenda a Milano, di scegliere l'epoca sforzesca quale sfondo pseudo storico e di far diventare Clarín una maschera di tradizione lombarda. Non m'interessava tanto la verosimiglianza, quanto le suggestioni che una simile scelta poteva suscitare. Feci quattro o cinque stesure, ma i risultati non furono confortanti. Non riuscivo a staccarmi dalla soggezione a Calderon, alla sua trama, alla sua grande idea. Questa estate, dopo un ultimo tentativo, mi accorsi che l'inciampo maggiore poteva essere la lingua. Decisi così di riscrivere tutta la commedia in versi milanesi. Fu un'esperienza interessante. E, ancora più curiosa fu poi la decisione di ritradurre il tutto in un italiano-lombardo, salvo che per il buffone Pandino, rimasto milanese. Mi parve di tornare alle origini del nostro volgare, tanto sorprendenti si rivelarono le analogie fra il milanese e i vari regionalismi del Nord (veneto, ligure, emiliano) e fra questi e la lingua nazionale. Si pensi, per esempio, ad un g'ù avu che diventava g'ho avuo. Quando tornai dalla Toscana, dove appunto avevo "risciacquato i panni" in Naviglio, dissi ad Andrée che avevo finalmente raggiunto la libertà da Calderon e un'idea generale dell'opera. Così, *La vida es sueno* è diventata *La vita, il sogno*, e Francesco, Gaspa-

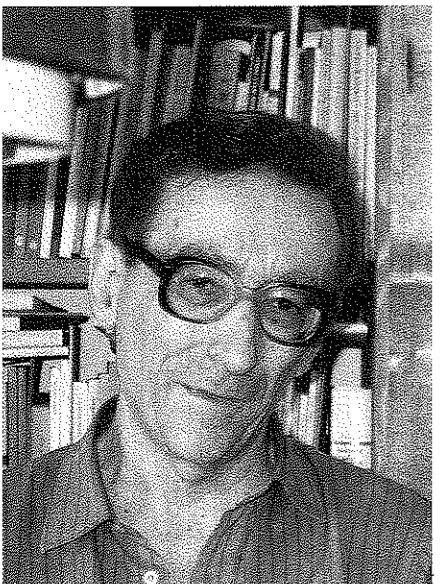
re, Galeazzo, Bona, Jolanda, Guglielmo e Pandino hanno preso il posto dei protagonisti calderoniani, sviluppando una storia che può essere letta almeno su tre versanti fondamentali: l'ideologico-filosofico, il tema del potere, il gioco dell'amore. Le differenze con *La vida* sono evidenti. Innanzitutto una traccia che, mentre porta Galeazzo a percorrere i gradi di una evoluzione, induce ogni personaggio che l'incontra ad entrare in una profonda crisi d'identità. Quindi l'epilogo, che muta radicalmente le conclusioni di Calderon: ognuno dei personaggi giunge alla convinzione che, non un astratto bene, ma il mutamento interiore è il bene che deve perseguire ogni uomo, perciò che la ricerca sia il proponimento più alto nell'azione umana e che il male peggiore sia l'identificazione - col potere, gli affetti, il sesso, ogni raggiungimento sociale - essendo male ogni limitazione che l'uomo fa di sé nel rendersi schiavo dei propri desideri. Non so quanto di tutto ciò sia stato esaurientemente espresso nel nostro lavoro. A conferma di quanto dico sull'autore di teatro, a una scrittura che avrebbe preso almeno tre - quattro ore di scena, abbiamo dovuto apportare tagli, riscritture, ricuciture teatrali. Penso tuttavia che grazie ad Andrée Shammah e a Giovanni Crippa, fin dall'inizio protagonista della nostra commedia, ci si possa trovare di fronte ad un evento teatrale che coinvolge e fa riflettere, che propone una partecipazione, non solo emotiva, a problemi e idee che sono costitutive della nostra vita e dei nostri sogni.

Franco Lol



**La vita, il sogno...
la poesia, il potere,
la coscienza...**

**Pensieri a ruota libera di Franco
Loi raccolti al registratore da
Gianni Valle**



La Vita è sogno di Calderon co, le parole di Franco Loi: è una questione stilistica, di linguaggio, di personaggi, di contenuti o che altro?

Io non avevo, all'inizio del lavoro, altra idea in testa che quella di Calderon, che la vita è sogno. Poi sono venute fuori altre cose. Mi sono accorto che lì, in ossequio all'epoca e all'ideologia cattolica, la questione principale è il bene e il male: il protagonista, attraverso l'esperienza, prende coscienza che nella vita è meglio fare il bene.

Anche se la vita è irreale - come gli è stato fatto credere - è meglio agire così, perché dal bene non viene che bene. Un bene astratto. Un bene contrapposto al male secondo una concezione etica, diciamo secondo un carattere sociale. A me invece è sembrato di scoprire che il bene consiste essenzialmente nella ricerca di sé. Cioé capire chi si è - cosa di cui abbiamo appena il sentire ma non la coscienza. Capire dove andiamo a parare, che esperienza ne traiamo. L'altro punto importante è che ogni identificazione, nel momento in cui noi ci accontentiamo del punto raggiunto nella nostra coscienza, sedendoci e inorgogliendoci, in qualche modo ci limita. Spezzare questo rapporto di compiacenza, vincere la paura, vuol dire evolire, cambiare anche il nostro punto di vista sul mondo e quindi accrescere la coscienza. Anche il Calderon c'è l'evoluzione di un individuo dal male al bene, ma in

cosa consiste? E' male uccidere il padre, bene è non farlo. Amare è bene, ma se diventa correre dietro ai propri desideri è male. Nel mio personaggio la rincorsa dei propri desideri è male perché allontana da un obiettivo concreto, vuol dire in qualche modo sottrarre delle energie alla propria evoluzione, impedire le possibilità di cambiamento. E dunque Galeazzo non uccide il padre, non perché - astrattamente - è male, ma perché è inutile, non serve al suo percorso individuale.

A fronte di un apparato così complesso, di carattere politico-filosofico-morale, di tono epico, la lingua milanese, che è già di per sé scelta d'introspezione, come ti funziona?

Io sono convinto che la vera lingua sono le lingue orali e siccome l'epica è un fatto di oralità e di socialità "in basso", allora io credo che il linguaggio milanese sia più adatto dell'italiano, che tende a retorizzare. Il milanese invece è più immediato, è cosale, si rifà alle cose concrete, per cui funziona meglio. Ad esempio per esprimere l'eroismo. E anche i grandi sentimenti. Tipico è Pandino, che dice grandi cose, ad esempio quando parla della nullità dell'uomo rispetto ai giochi di potere, ma le dice con grande ironia, quasi scherzosamente. Cosa che in italiano non è possibile. Questa adattabilità della lingua ai grandi temi, ridà corpo alla dramma-



ticità degli eventi, attraverso quello che io non amo chiamare dialetto perché ho sempre rovesciato e rovescio il punto di vista. Il dialetto è considerato una specie di eco della lingua nazionale. Per me, invece, è successo il contrario, è la lingua nazionale che diventa eco di una lingua volgare parlata da tutti i popoli italiani. La scelta della lingua diventa allora importante, oltre che dal punto di vista stilistico - che, come ho detto, ridà corpo ai grandi sentimenti, alle emozioni e anche ai pensieri - perché nello stesso tempo fa diventare corale il punto di vista dei personaggi. Prendi Pandino quando dice "Podi gnanca piang...". Se io scrivessi "Non posso neanche piangere", diventa subito un fatto privato. Mentre "Podi gnanca piang" lo senti come un fatto corale, un fatto che ci riguarda tutti. In questo senso Pandino assomiglia a certi personaggi delle mie poesie, ad esempio a certe voci d'osteria che ci sono dentro *Liber* e che fanno parte di questa coscienza di uomini liberi che dicono cose importantissime in modo tanto semplice da sembrare banale, ma sempre con grande ironia.

Questa componente, che è dentro alla lingua e alla cultura milanese, la distingua da tutte le altre.

Passiamo all'altra importante novità della tua riscrittura: la trasposizione nella Milano degli Sforza. Perché per parlare di tante cose d'oggi bisogna

guardare così indietro?

Prima di tutto... e adesso dirò una cosa che... perché non c'è libertà politica e io ne ho l'esperienza. Ogni volta che ho scritto qualcosa di attuale, non è andata in scena.

Purtroppo c'è sempre la necessità di rimandare a una presunta favola o a un passato.

E siccome ho visto che già a Milano, al tempo di Francesco Sforza, c'era una Repubblica incasinata: corruzione, ruberie, disastro politico-economico, ho pensato al collegamento.

Francesco è un generale della repubblica e viene chiamato a dirigerla. Lui non accetta e resta fuori dalla mischia. Quando scoppiano i tumulti, diventa, agli occhi di tutti, il salvatore della Patria e il popolo lo acclama Duca, facendo fuori tutti gli altri.

Noi viviamo i nostri giorni e siamo dentro alle nostre vicende politiche: siamo nella situazione che conosciamo ma vediamo che non cambia mica tanto anche nel mondo nuovo. Infatti il Duca fa anche lui i suoi giochi: chiama il figlio e poi lo manda via.

Addirittura chiama uno straniero. Non è che c'è una relazione strettissima, ma c'è modo di poter dire cose che hanno assonanza attuale, che certamente avranno risonanza per il pubblico. Per esempio che finalmente vogliamo giustizia a Milano. O quando Bona fa il discorso contro gli orrori della guerra. O anche quando ci sono i riferimenti sul potere che, per gestir-



si, deve fare il male piuttosto che il bene. Perché il bene politico è sempre male per qualcuno. E la seduzione del pensiero di rifiutare il potere, che a un certo momento prende il principe che lo ha assunto solo per senso di responsabilità sociale, non perché gli piaccia. Sa che il potere non esprime la sua persona, ma sente il dovere di fare ciò che oggettivamente gli viene chiesto.

E' questo distacco che lo rende tollerante agli avversari.

Quello che trovo assurdo oggi è l'intolleranza, il rifiuto perfino del pensiero dell'altro. Non si può perseguire una democrazia politica senza tenere conto del pensiero di uno che non sono io e che ha pensieri diversi dai miei. Lo trovo grave: è la cosa forse più grave delle vicende di oggi.

Sta finendo proprio questa impostazione filosofica, culturale, questa visione delle cose, che è cominciata con il Rinascimento e prosegue con l'illusionismo, che porta allo scientismo, al socialismo ad esso ispirato che non a caso si chiamava scientifico.

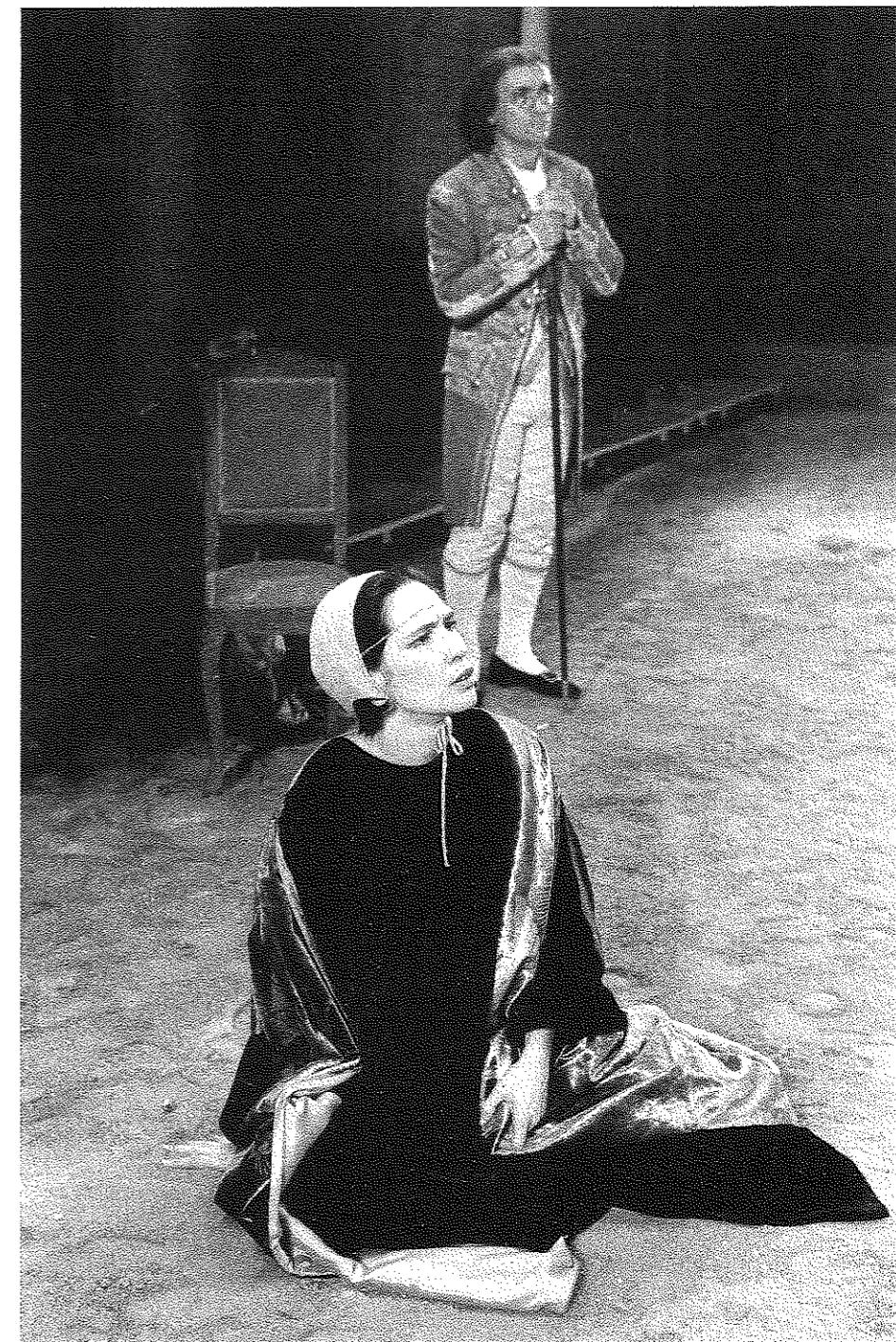
E' cambiata proprio la visione del mondo: la materia era uno dei fondamenti della realtà, oggi si sa che non è niente più che apparenza, per la stessa esperienza scientifica che l'ha riconosciuta come condensato di energie. L'industria che, organizzando diversamente il lavoro, doveva cambiare la società, cambiare l'uomo, si è dimostrata incapace di que-

sto compito. L'idea socialista, che i mezzi di produzione collettivizzati, messi in mano allo Stato, avrebbero dovuto dare maggior benessere agli uomini, ha realizzato il contrario. Ecco: tutto questo è finito.

E' finito il concetto ottocentesco di destra e sinistra. E' sinistra tutto ciò che va nella direzione del cambiamento della società, per permettere una migliore evoluzione umana, di ogni singolo uomo. Ecco: questa è la sinistra. Lo è sempre stata, per la verità: il movimento per modificare nella società le strutture e i rapporti. In questo senso diventa capitale il ruolo della cultura.

Come ha fatto Francesco Sforza che ha veramente posto al centro della sua politica la cultura, facendo venire pittori, scienziati, ecc.

Riportare al centro della società la cultura vuol dire anche aprire le menti. E questa è la seconda cosa importante, sono queste le contio sine qua non dell'umanità del futuro. Sennò andiamo al disastro, alla fine di una civiltà. Dentro a questa commedia queste cose sono dette in maniera non così esplicita, in modo artistico, per così dire, ma ci sono. Che il pensiero aiuta l'uomo, che bisogna porre attenzione alle cose, rendersi conto che la realtà può essere illusoria se noi siamo preda del desiderio.



Milano, 27 ottobre 1995

Sull'opera di Franco Loi

La scelta linguistica di un poeta

(...) Ma perché questa strana operazione di contaminazione dialettale? Per rispondere occorrerà suddividere la domanda in due parti: perché Loi impiega il dialetto o perché lo impiega in questo modo? All'origine della scelta dialettale di Loi si possono riconoscere le seguenti ragioni: - Sul piano storico-linguistico, il dialetto reagisce alla crisi di saturazione della lingua della tradizione, quella che Pasolini friulano riassumeva nel "desolato e violento *je ne sais plus parler* rimbaudiano". Dopo il grande sforzo espressivo di Leopardi, che aveva saputo restituire all'italiano la "luce della poesia", Loi sente che la lingua letteraria è irremediabilmente condannata alla risonanza culta, che la parola non evoca la cosa ma un'altra parola, cioè la convenzione. Al dialetto il nostro poeta chiede quella compattezza di segno e referente, almeno finora improbabile in italiano. E' la motivazione all'origine di quasi tutta la poesia dialettale del Novecento (l'insofferenza per l'italiano spiega fra l'altro la fretta, il carattere puramente strumentale della disadorna traduzione). - Sul piano storico-sociale, il dialetto rappresenta la lingua delle classi subalterne e dunque lo strumento espressivo di una resistenza politica... - Sul piano autobiografico, il dialetto costituisce la lingua in cui il poeta ha compiuto le proprie esperienze, la lingua della sua vita. E qui andrà energicamente sottolineata la distanza di Loi da molta poesia dialettale e novecentesca di gusto decadente (dialetto come lingua materna, irrazionale, squisita, sulla linea Pascoli-Pasolini) o espressionista (Tessa). Il dialetto è per Loi lingua "fraterna", lingua della storia e della politica. E' significativo che, contro impiego regressivo del dialetto, Loi sottolinei, ancora nella sua premessa a *L'angel*, di pensare in italiano... Il risultato è un vistoso iperrealismo (la definizione è di Mengaldo), fondato sul presupposto di riprodurre la cosa così come si

affida all'impressione. Questa svalutazione del momento intellettuale deriva dalla concezione mistica del processo creativo propugnata da Loi. All'opposto dell'identificazione simbolistica del poeta con il *voyant*, Loi - attento lettore di Jung - sostiene anti-individualisticamente la partecipazione del poeta alla dimensione collettiva. La *sedes sapientiae* della poesia si collocherebbe fuori dal soggetto, che non crea ma è creato dalle sue verità, veicolo di una necessità spirituale prodotta in una sfera profonda e soprappersonale. Fino a giungere all'assimilazione religiosa della poesia, "a Dio quasi nepote" ("num sèm, e quèi che sèmm l'è quasi nienta, / ma ghè 'na lus de lus che sa per num").

Franco Brevini

L'angelo e la sua terra

Attore. La capacità di consegnarsi a peso morto nelle fibre di un personaggio, di seguirlo nei suoi abissi e di lievitare con lui nel suo cielo, e nella sua lingua. Regista e direttore d'orchestra. La maestria nel muovere persone e paesaggi e di trarne sinfonie. E come guida la memoria: un'emozione inestinguibile se non nella parola che - *nuntium*, *numen*, *nomen* - dà nuovamente un posto nel mondo a ciò che è stato. Ma memoria anche come desiderio e fare poetico: il dare figura e voce a tutto ciò che, bussando non si sa dove, chiede di esistere. L'arte del qui e dell'altrove: il consegnarsi alla finitlessa di ogni cosa e lo stare nell'infinito; il saper cogliere la luminosità che alla superficie dei corpi soffia un ventraio segreto e l'ansia di portarsi ai confini dell'essere dove forse la pietas - un abbraccio? un semplice gesto giottesco? - può essere la verità ago-

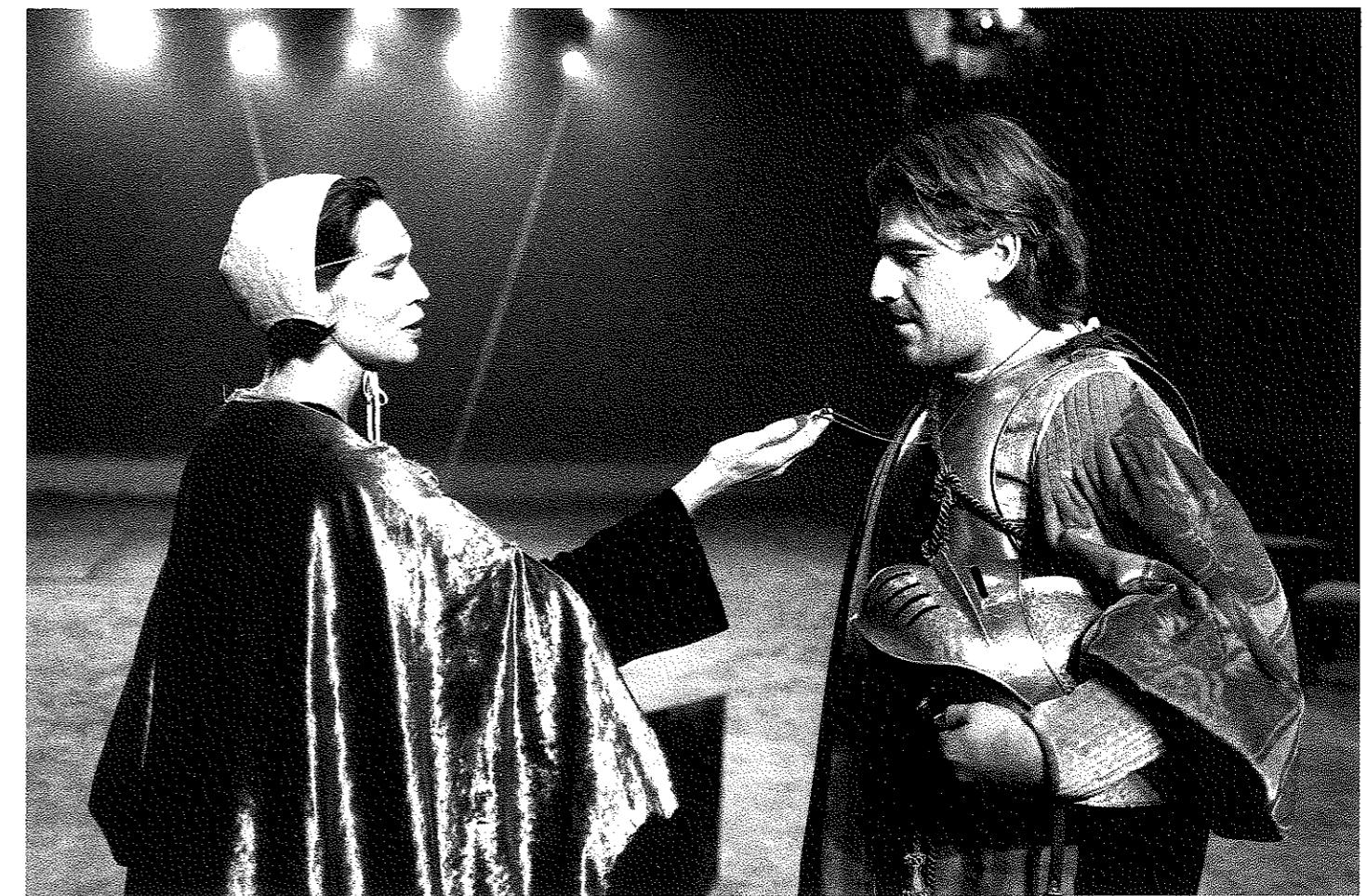
gnata: il palesarsi della comunanza di tutti gli esseri e di tutte le cose, il sogno di una fratellanza-appartenenza universale e la sua origine misteriosa. Tutto ciò muove la poesia di Franco Loi (...). Loi ha il coraggio e la forza dei pochi che nella poesia italiana hanno messo in scena la storia e le sue cecità. Così *L'angel* è una partitura per coro e voce solista in cui si rappresenta il consumarsi, in un tempo brevissimo, dei modi, della cultura e del sentimento di un popolo. Ancora una volta attraversamenti pericolosi tra *fictio* e realtà, necessari per acquisire la consapevolezza dell'inganno su cui si regge ogni conoscenza inscritta nel segno dell'egemonia. Conoscere significa invece innamorarsi (Loi, *Bach*, 1986): un offrirsi che è il contrario del trincerarsi dietro la pre-

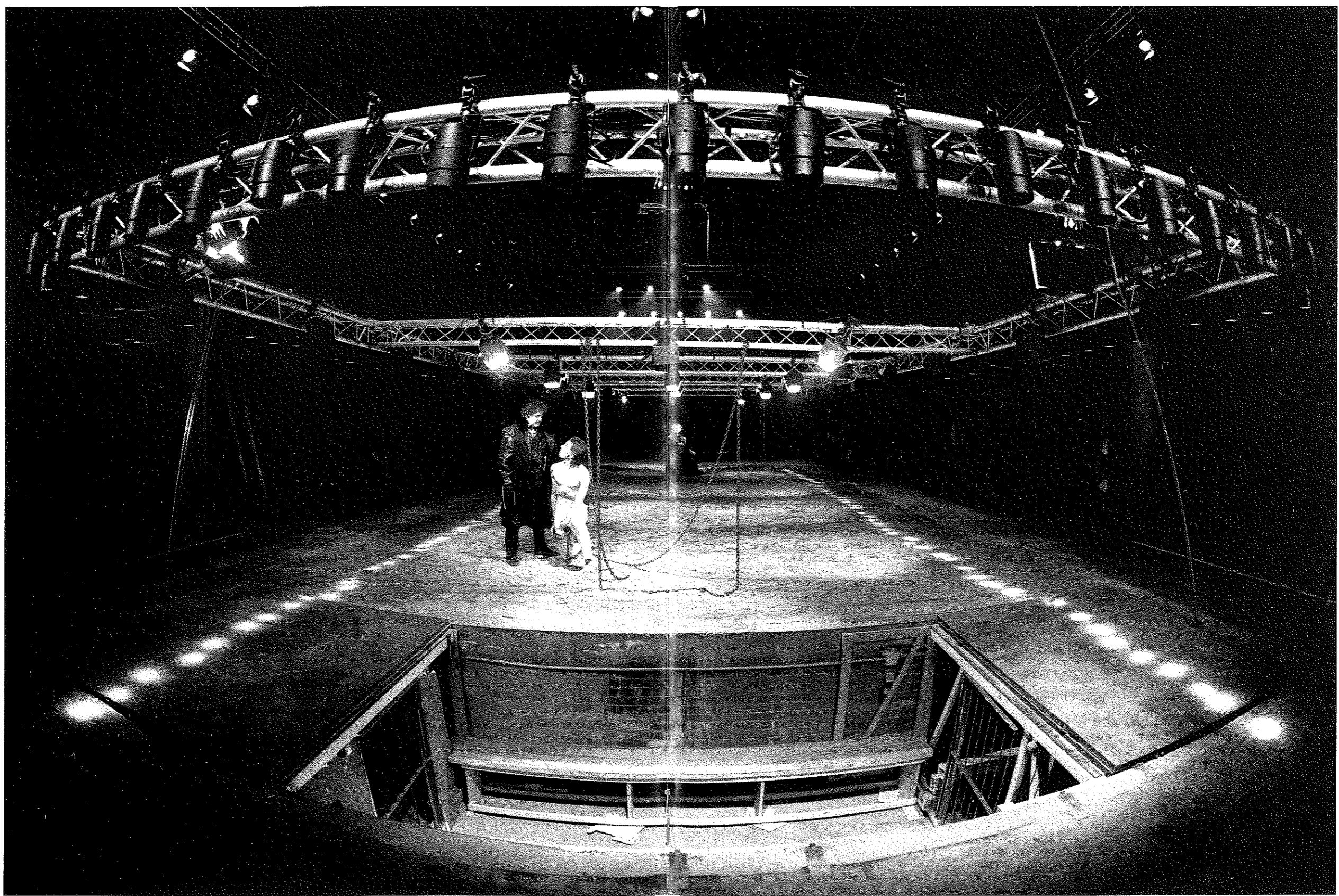
sunta sicurezza dei paradigmi, dei teoremi, dei modelli (...). E' forse da quel fuoco mai spento che la poesia di Loi trae la polifonia di presenze, di registri, di lingue (ben cinque e tutte mirabilmente parlate): una capacità rara di ribaltare l'epico nel lirico e viceversa; di mettere a soqquadro i generi e le classificazioni; di praticare l'ende-cassilabo come naturale *flatus vocis* e di porlo come soglia, stupore sul mondo: un verso continuamente dischiuso a disegnare nelle sequenze inquiete una pluralità di prospettive di fuga. Loi sa fare del canto come dell'invettiva una preghiera, delle ronde gioiose come dell'urlo solitario una interrogazione, della ribellione un'offerta e una adesione. Un dono di sé sempre pronto, tuttavia, a riaprire la ferita: una insofferenza radicale come

ansia di libertà. La poesia non può essere un surrogato della vita, ma può ridare voce ai molti angeli che si muovono in noi e fra noi. Il dramma del mondo sta nel fatto che tutti i giorni essi sono oppressi e massacrati, ma, prima ancora, nel fatto che siamo incapaci di ascoltarli. E questo ascolto può trasformare il mondo.

Giancarlo Consonni

recensione a "L'angel" (Mondadori, 1994) - *l'Unità* 23 maggio 1994





Franco Loi

Franco Loi è nato a Genova nel 1930. Di padre sardo e di madre emiliana, vive a Milano dal '37. Ferrovieri, prima di lavorare per l'editoria, comunista e poi simpatizzante della sinistra, Loi ha esordito con la raccolta *I cart* (1973). La sua scrittura poetica è caratterizzata dalla scelta del dialetto, inteso non come folklore o espediente stilistico, ma come lingua dell'esperienza e della poesia. Quindi un uso del dialetto non alternativo a quello dell'italiano ma come attraversamento poetico totale. Il milanese di Loi è infatti contaminato da cadenze dialettali diverse, a cominciare dal ligure dell'infanzia. L'opera che impose Loi all'attenzione della critica fu *Strolegh* (1974), i cui temi sono gli stessi che informano le opere successive: *Teater e L'angel* (la prima delle quattro parti del poema venne pubblicata nel

1981 dalle Edizioni S. Marco dei Giustiniani): immagini di città, di folle, di emarginati, memorie della giovinezza, storie personali e storie comuni (la miseria della guerra). La delusione storico-politica del dopoguerra e quella, per certi versi decisiva, degli anni Settanta hanno messo a nudo una dimensione religiosa, testimoniata dalle raccolte *L'aria* (1981), *Lunn* (1982), *Bach* (1986), nel quale Loi instaura un teso e drammatico colloquio con la morte e la divinità. Oltre a racconti e saggi Loi ha pubblicato *Liber* (1988), *Memoria* (1991), *Umberto* (1992) e *Poesie* (antologia personale, 1992).

Una scelta de *L'angel* (Mondadori, 1994) è stata recitata da Giovanni Crippa al Teatro Franco Parenti nel 1993 e presentata al Festival di Spoleto nell'estate del 1994.



Brani dal copione dello spettacolo

Prologo

Pandino

G'han de cuntav 'na storia tantu veggia
ma nova e de cunuss. Ma l'è 'na storia?
o matta l'nvensiun d'un frabulan?

Han ciapà Calderun e l'an miss in caldera
per fâ su un minestrun cul casteglian
e 'n mezz matt d'un milanes pesg che arius
e mì, che sunt attur e persunagg.

Ma perchè Calderun? Per via del sògn,
la guèra d'amur e quella tra i sciur.

Ma sun chi no a inranghiv cun la rava
e la fava: el teater l'è teater...

Ma 'n quajcoss se dis semper, e perintant
Milan... Se ved nagott de Milan! Dumâ
el Castell e 'na turr in Briansa.

Ma gh'è 'n'aria, un frinfrin, un savur..

Fì n giò i pures a la storia:
Francesch, Gasper, Guglielm, la marca Sforsa
in dumâ nòm, fantasma... J an scernì
per dagh un falsett, fà laurà un pù
la fantasia... E mì, che seri Clarin,
sun diventà Pandin: l'è che ghe pias el milanes!

Ma g'han dà anca del fià
ai donn e resunâ a la bona su certi
pulveruni del dì d'incho.. Insoma, nient
de strasurdenari: el milanes e Milan..

e la favu la de vun che, 'me quel Prumetegh,
l'è incadenâ a la turr e, cume tucc, el sògna..
E quajcoss l'empara: ma cosa? Che la vita...
(Varda che matt): s'eri giamò drè a cuntav
la storia... Ma capì l'è anca savè quan'
l'è vura de tasè... E a teater tucc
g'avì de pensà la vostra...

Atto I - Scena II

Galeazzo

Piang? Pissa al muri 'na spua nel vent.. Che la bastèma la te piov adoss! Cosa faccio in catene? 'Na quai culpa? El sentiment? Sono qui da sempre ignoto agli uomini, un tempo ormai consumato. Ma c'è il tempo? Sun fjo d'un foss.. E chi m'ha miss al mund? Cos'è il nascere? Faccio domande a un cielo muto. E queste stanghe di soldati han occhi di malta e bocca di pietra. La mia colpa l'è di essere uomo, di pensare, di essere nato, di respirare.. Cià voglia Gaspare di farmi leggere, studiare, parlare.. Il mondo l'è lontano, grande, pieno di gente scu-nussuda.. E sento dentro un vento che me par de sbarlamm.. lo guardo i pioppi, gli animali, le guardie: gli uccelli volano, cantano, fanno l'amore, perfino i topi vanno fuori, a casa, e sti dementi di soldati.. E loro non sono senza colpa, ch'in natura l'è legg la viulensa e tra gli uomini è norma la forca, il pugnale e la paura di chi ruba, s'ingrassa alle spalle dei poveri bambini, fuori di prigione, nascosti nel buio di un castello, fra i soldi, con i pugni sugli altri. Gh'è no castigh per el mal e la culpa! Ma unur, gloria, dònne e gir de valser.. E alura, perchè sun chi? Perchè cavam la pell?

Atto I - Scena V

Galeazzo

U dervi j'ogg? O dormo ancora di grosso? Più ballo gli occhi meno ci capisco! O sono balordo o figlio della vacca dormia che mangiava l'erba e l'era stòrnia.. M'indormento tra pietre e ratti, e mi sveglio nel letto d'un maragià, int una stansa da cardinale.. e gente in ginocchio che ti lustra la vista.. Dovrei ballare di matto e sono in balordone e senza fiato.. Qui c'è lo zampino del diavolo. Sono o no Galeazzo? quello di ieri? d'avantieri? Si fa così presto a scambiar pere per

pomi: ti sembra di vedere un uomo e l'è l'ombria di una candela o la cua d'un can.. ti sbatte un qualche rumore e l'è na cadrega, un purtell che gratta.. Beh, sarà quello che vuole: maragià o galera non si scappa dal diavolo.. Ciapèm quel che dà la giurnada..

Atto I - Scena VIII

Galeazzo

Che brasc e brasciass! Nella Torre ciavevo per braccia le catene, il citto-mutus dei soldati. Io non so cosa vuol dire padre.. Se mi volto indietro, scopro per madre una cella, per padre il grugno dei soldati, poiane come fratelli e le cartacce di Gaspare per parenti.. Mi fa grin-grin la parola padre! e da che bocca! Conche coraggio, te, osi parlarmi di padre? Hai detto no al figlio, all'uomo, alla coscienza.. e mi hai messo sotto la terra dove ho sentito solo vermi e bisce.

Atto I - Scena VIII

Galeazzo

Dimmi il nome di quella ghigna e ne faccio un ramo secco. (Si avvicina) Ma lo sai che più ti cocco con gli occhi e più mi renversi le budella? L'è quest l'amur, Prima morivo per Bona e adesso mi spampano per te.. Son qui che ciò la bava.. son tutto un chiffer, una ranocchia, 'na savonetta, un scapusc.. L'è come un'altalena, un sdilinquimento.. Parlami dunca, amisa dei miei sogni! Se quel che vedo l'è succhero, quel che s'indovina miele e frullato di panna.. (a Pandino e servi) G'avì nient de fà? L'è minga l'ura de 'ndà a scuà 'l mar? d'andare a scopare il mare?

Atto I - Scena XIX

Galeazzo

La mia memoria cancella il sogno, e

queste catene vincono la memoria. Diu cume tutt l'è scritt nel vent, e vera l'è duma la mort che tutto si fa cenere e svujàss ne l'aria di sògn.. e presto saremo svegli tra il sogno e la secca piena di ossa! Ah, Galeass, perchè vess orb e ciula? L'è sogn.. el noster pensass, el vess al mund l'è sogn la vita, la natura; l'è sogn tutt l'ostia che sognum e che par sia ver.. Chè noi.. sognamo di essere.. e sem umber barlicch aria che passa Tutti nel mondo sognamo! E nessuno c'ha gli occhi per capirlo? Perchè tutti corriamo con la bava dietro qualcosa! E già, te ferma il cane che usma la cagna. Io stesso sono crosta di latte e pieno di lucciole sono qui, vedo, ma cosa vedo? E vedo? la stansa, il giardino, la torre? Meno d'un fiato l'è passato da quando vedeo altre stanze, servi, belle donne, castelli.. Cosa l'è dunca la vita? Curr Curr Curr.. darcid dentro di brutto.. per bolle colorate.. per la cartastrascia.. che l'è nagotta anche il più grasso dei castelli.. quando che penso al flusc della vita, al vento dove siamo dentro, al nostro stesso respirare che l'è sogn e fantasia de sogn..

Atto II - Scena IX

NEBBIA

Galeazzo:

In due l'è Milan? Chì usmiduma l'udur de la mort, e gent che caragna. Di tutta la polenta che mi sono inventato ci sono rimasti questi brignoccoli loffi, i mercenari cagnosi che mazzano, strangolano, spaccano il ventre alle donne. E questo gran tacere di Milano.. Che per il campo vedo più mudrie sbiancate e corpi di gesso che uomini.. Perfino le rogore, le pubbie e le gaggie sono di pietra e i cani guaiano e girano scheletri di gatto.. E tutto l'è solfero e odore di strinato e sembra fumo Milano. E da là viene, più forte

la puzza, la tanfa di sangh e 'n'aria che suffega, tira via il fiato.. Dovrò dar l'ordine di bruciare i cadaveri..

Atto II - Scena X

JOLANDA E GALEAZZO

Jolanda

Son qui che giro in cerca di me, tra i morti de la guèra.. Mi sembro una ratta di cimiterio, una raspafose.. L'è ancora amore quello che mi seghessa dentro? L'è odio? o l'è niente? e solo voglia di morte?

Galeazzo

Di chi l'è questa vus? Par che la me curr adrè in tucc i mè sògn..

Jolanda

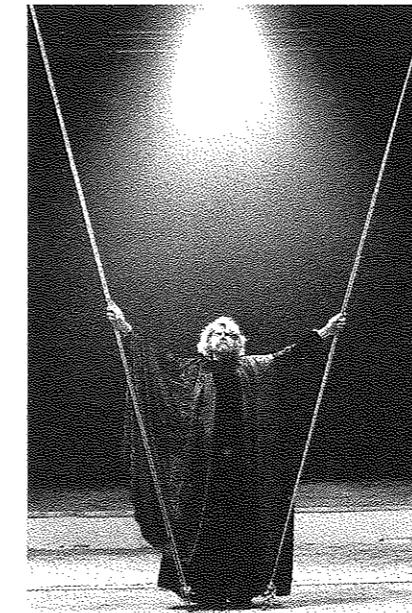
Con brache da uomo nei boschi de la Briansa, o socche da donna ne le stanze del Castello, ti parevo un quajcoss, un qualcuno.. ma 'desso gnanca io mi riconosco..

Galeazzo

Briansa? Castell? Se l'è tutto un sogno, come fai te a parlarmi dei miei sogni? Dunca l'è vera tutto quello che ho sognato.. E però se l'è vero perchè cià la forma del sogno? Forse l'è sogno il corpo stesso dell'uomo! La tua vus, quella faccia piena di fevre.. lo non so cosa mi succede quando ti vedo. Te mi vieni da la nebbia de la memoria a farmi di carne il mondo e di nuvole la mia testa.. Te sei stata con me ne gli specchi dei sogni, nella vita.. lo non so cosa mi tira dentro sta parasciola.. nel fumo dei tuoi occhi larghi, che anca quando non ridono ti ride tutta la faccia.. Pruèm a mètt un fogh tacà a n'olter fogh..

Jolanda

Ciò altro che 'l ridere, nei miei occhi! Le tue parole non riempiono quel



tanto di vento che c'è fra te e me.. Si, mi messe di, mi ribalti.. Ma l'amore ce l'ho dentro come un sasso duro, e io mi sento 'me 'na roccia nera e fonda, sensa luce e sensa caldo.. Non puoi parlarmi d'amore coi stracci che c'è rimasto di me..

Galeazzo

Ma quando, dunca, si riesce a toccare la vita? Nella torre guardavo l'erba e pensavo: posso pestarla, mangiarla, sfogliarla.. Ma capire? sentirla? palpore il vero dell'erba? Ecco il vero, dov'è il vero? Non si riesce gnanca a essere nel rosc del tempo che quando il tempo è passato, cosa ne resta? Gioia, dolori, desideri: tutto pare polvere, nuvole, poi un vuoto.. il niente nel vento.. L'è che tra sogni e vita l'è insci poca differenza che si fa fatica a sapere anche quel che si vede, e quello che si gode sparisce in un momento, ci pare fumo alla sete di verità che raspa l'anima.. Ecco, nel momento che sento me e mi penso.. esco dai sogni

Jolanda

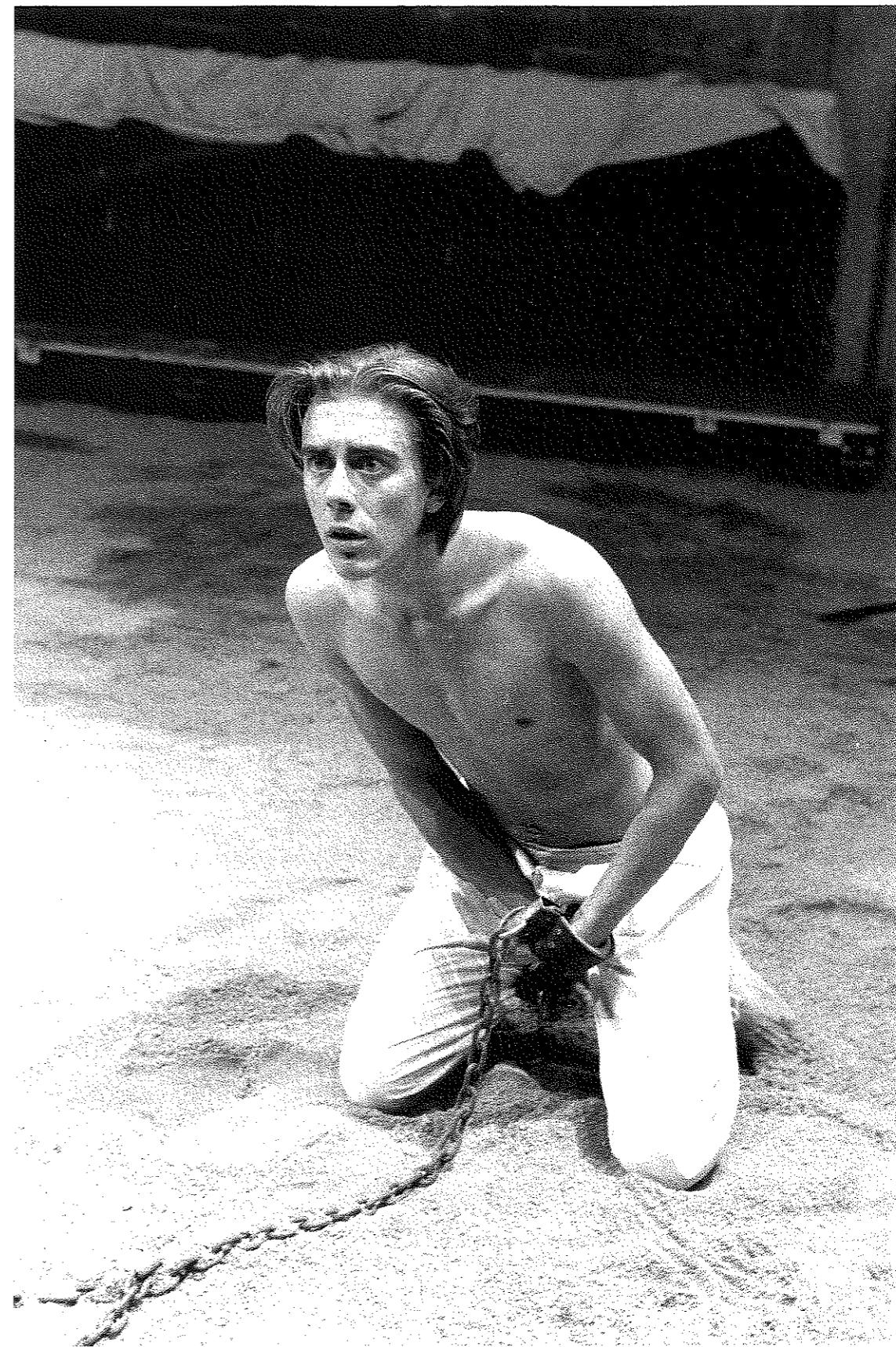
Bona? Guglielmo? Ma n'importa davero di loro? Sono rivata qui per una guèra.. ma questo.. Come cambiano le cose quando la morte ti salta 'dosso col sangue, le facce gonfie, le grida che vengono su dai pozzi.. L'è come darci di testa contra la mura delle cose.. Ci si spacca con la pietra dei sentimenti, cont il rovescio di me e di quel che voglio.. L'è che noi donne ne facciamo una rasone di vita dell'amore.. ma l'è n'altra guèra.. Siamo sempre lì che 'spettiamo il principe che ci scrolli lo scossale, che ci faccia tirar giù le stelle.. somigli allo specchio di noi e del bello.. ci porti un qualche nagottino fatto su coi nastrini e che duri nel tempo.. un uomo che sia più vero di un po' di piscia nel letto.. L'è che in ogni uomo c'è domà il fantasma di quèllo che 'na dòna vorrebbe.. Ecco, Galeazzo.. pareva insci sgrezzo e tusino.. invece.. 'me l'è Galeazzo?.. m'ha portata su con l'anema, m'ha toccato den-

tro.. la guèra l'ha fato niente di me e le mie storie.. Galeazzo m'ha portata lontano..

Atto II Scena XV

Galeazzo

Milanesi, quel che il tempo scrive tra le nuvole, l'è più vero di quel che pensiamo o crediamo di sapere! Non date retta a maghi, strologhi, strie e striess.. la natura l'è chiavata, secreta, chiara e scura agli occhi, come la parola dell'uomo! Dice il falso anche se non lo sa chi dice di sapere il domani, di indovinare il destino, di aver imparato le ragioni del sapere e del sognare. Apriamo le orecchie, apriamo gli occhi slarghiamo le coscienze.. L'uomo l'è meno di un asino alla stanga: tira, tira e scalcia senza sapere perchè. E l'è anca sbirolo! Perchè ci dà la colpa a Dio di tutto quello che gli succede per via dei sogni, la foia del troppo volere, la gola di castelli e danè, la ciucca di dondarsi in alto. Forse l'è che l'uomo pensa troppo e troppo poco, e invece bisogna stare attenti, non farsi portare, guardare e imparare a vedere, a vedere chiaro dentro di noi e attraverso l'inchiostro delle forme che vuole nascondere, confondere.. Milanesi.. Nagotta l'è grande se l'uomo l'è piscinìn se non sa de la pietà, del l'amore.. Padre dammi la tua benedizione!



**La vita è sogno di
Calderòn nelle
recensioni di alcuni
allestimenti italiani**

*Dalle recensioni all'allestimento pro-
dotto da Emilia Romagna
Teatro - regia di Massimo Castri 21
ottobre 1991.*

La vita è sogno è un capolavoro fra i più alti del teatro barocco e, in generale, del teatro d'ogni tempo, un' abbagliante macchina allegorica in cui, da tre secoli e mezzo a questa parte, non si finisce di scoprire nuovi significati. (...) In esso si intrecciano e si specchiano alcuni temi che vanno da quello "pubblicizzato" dal titolo e privilegiato dai lettori romantici, della fluidità e precarietà delle apparenze a quelli - più segreti ma, a mio modo di vedere, più decisivi - del conflitto dialettico fra destino e libero arbitrio e della natura potenzialmente omicida del potere politico e del rapporto padrefiglio.

Giovanni Raboni
Corriere della Sera

C'era una volta un re, che per timore d'esser detronizzato dal figlio, secondo i presagi, lo imprigionò; ma arrivato alla vecchiaia si pentì e volle metterlo alla prova... Si può raccontare anche così l'inizio di *La vita è sogno*, un archetipo nella storia del teatro, fonte inesauribile di letture, ma anche di riscritture. Lo stesso Calderon de la Barca era forse stato illuminato, non da *Edipo re* ma da una novella delle *Mille e una notte*, forse anche dalla suggestione di una cronaca araba non di molto successiva al Profeta, da adattare alla filosofia della Chiesa e alla gloria della Corte.

Franco Quadri
la Repubblica

*Dalle recensioni all'allestimento pro-
dotto dal Teatro degli Incamminati -
regia di Franco Branciaroli - 19 gennaio 1985.*

Da taluni, Carducci e Croce compresi, il dramma *La vita è sogno* è considerato un baluardo dell'etica controriformista e reazionaria; da altri, come Carlo Bo, è definito un esempio di

drammaturgia religiosa di dantesche altezze. (...) Nella vicenda del principe Sigismondo che dopo avere incarnato la tirannide scopre e offre ai sudditi un potere fondato sul perdono, la mitezza e la libertà, si vede una metafora del Cristo. Si conosce la fabula che sorregge questo dramma poetico-concettuale. Attraverso i labirinti del sogno, lungo i tracciati iperbolici di un fiammeggiante linguaggio barocco, sospinto dalla ferea logica della morale aristotelico-tomistica, la vicenda approda alla visione mistica di un ordine terreno governato da Dio, "il vero, unico drammaturgo del gran teatro del mondo".

Ugo Ronfani
il Giorno

La vita è sogno di Pedro Calderon de la Barca è un punto fisso del teatro del mondo; uno di quei testi, come l'*Amleto*, che stanno a una svolta fondamentale dell'immaginazione umana, di lì in poi comincia un altro itinerario, attraverso un altro paesaggio. Forse per questo è anche un'opera così difficile da mettere in scena. (...) C'è qualcosa di smisurato in *La vita è sogno* che ne rende così problematica, così irta di difficoltà, la trasposizione scenica. Questa incommensurabilità sta a nostro parere nella forza fantastica (e morale) delle parole. In altre grandi opere di teatro che si possono, per via analogica, assimilare a questa (*La tempesta* di Shakespeare, per esempio) l'evocazione fantastica, l'iperbole e la mostruosità barocca sopportano più agevolmente d'essere tradotte nel "meraviglioso" scenico. Qui la parola è delirio e labirinto (labirinto nell'inconscio) e anche quell'intersecazione di due differenti piani di realtà che costituisce il tema centrale dell'opera e che sembrerebbe un incentivo prodigioso alla sua fisica teatralità avviene all'interno d'un personaggio, del protagonista. E' Sigismondo, principe prigioniero della torre, dove il padre Basilio, re d'una Polonia metaforica (che è poi la Spagna), per esorcizzare un vaticinio

funesto letto negli astri l'ha fatto crescere ignaro delle sue origini, che vive dentro di sé questo doppio sfasamento della realtà. Portato, dopo un grande sonno artificiale, nella reggia, investito del potere e della dignità che gli spettano e poi ricondotto, in seguito agli eccessi di cui si è reso colpevole (misto com'è "d'uomo e di fiera") nella torre, alla sua condizione primitiva, la sola che veramente conosce, egli crede d'aver sognato. E' la cesura di buio, il sonno, che stacca i due differenti aspetti della realtà e dà ad uno di essi il profilo labile delle cose viste in sogno. Ma è una sua intuizione profonda, una sua inconscia idea morale, che gli unifica le varie fasi della realtà e le proietta nel regno delle illusioni e delle ombre vane. Tutta la vita è sogno. Tutta la vita è apparenza falsa, menzogna dei sensi. All'avvicenda emblematica di Sigismondo, a questa storia d'un cammino di conoscenza che si può interpretare nei modi più diversi (il cattolicesimo controriformistico, l'immagine barocca della vita e dell'arte, la moderna psicanalisi) s'innesta e riesce arreverolmente a fondersi con essa salvo qualche forzatura qua e là, la commedia di palazzo e d'intrigo, d'amore e d'onore, della bella e ardente Rosaura, di Stella e di Astolfo, principi, arrivisti, di Clarino buffone malinconico, di Clotaldo perplesso padre nobile, cortigiano ossequioso e carceriere controvoglia. Ma è la forza terribile della parola che qui conta. La parola scava cunicoli e avvallamenti, crea paesaggi interiori ammonticchiati ed enigmatici, accumula rottami fulgenti di mondi culturali defunti, vi incastona schegge lunari del futuro.

Roberto De Monticelli
Corriere della Sera

Eredità d'innumerevoli fonti, *La vita è sogno* rinascere per i significati universali che contiene. E già il tema del sogno ci collega con la realtà e insieme con la filosofia. E' chiaro, in primo luogo, che l'autore ci espone una situazione di crisi: siamo al trapasso della corona, e dove trovare adunate le virtù necessarie? Può servire la scienza matematica (quella scienza tolemaica, ancora magica) che ha sin' allora determinato l'azione del re Basilio? O non era illusoria? Sbuca un tema politico, reso incalzante dal disordine a corte (dove si formano precarie e diffidenti alleanze) e drammatico dallo scoppiare di rivolte: c'è, dunque, uno Stato nel caos, dalla cima alle fondamenta. Il momento è maturo per un uomo forte e virtuoso. E' il momento di Sigismondo, cresciuto alla scuola della natura, e dunque della semplicità, ma anche fattosi, nella lunga prigionia, chiaroveggente circa la propria condizione. Subentra il tema dell'educazione, che qui è un'autoeducazione, basata sul principio del dominio degli istinti. L'iniziazione di Sigismondo alla vita non ha maestri, il processo è di autoidentificazione e serve a dimostrare la forza salvifica del libero arbitrio, messo in discussione dalle credenze (e dalle pratiche) del vecchio re, esempio di un potere assolutistico e astratto. S'intende che Sigismondo, modificatosi nel corso del suo inedito rapporto col reale, è animato da una tensione etica, succeduta ad una fase di avidità possessiva e di incontrollata esuberanza (una ubriacatura da potere, umanissima). Questa moralità è formulata dal "sogno", ossia dall'avvertimento della vanità di tutte le cose. (...) Ma Sigismondo dice cose anche più sottili: non la vita è sogno, ma noi stessi siamo il nostro sogno, e siamo quindi nostri prigionieri. Ma una "impasse", e saper di sognare è già un passo in avanti, una possibilità di riscatto nella consapevolezza dell'agire. Di più, par bene che Calderon additi nel rapporto col proprio passato, in una riflessione storicizzata, un mezzo di maturazione. (...) Il tema del governo: quante parole spese per quel soldato promotore della sommossa, e, a vittoria ottenuta, mandato da Sigismondo alla torre! Giustizia o ingratitudine? Forse non occorre osservare altro, se non che il tradimento



è una predisposizione, non un gesto. Sigismondo non fa che garantire lo Stato, e scandalizzarsi per tanta irri-connoscenza e tanta crudeltà (supposte) è da moralisti col piagnistero ad uso del lettore. Un altro tema dell'ope-
ra è l'amore. Calderon, invero, ci dipinge uno sfondo di violenze, spergiuri, abbandoni, disonori. E poi cancella tutto, e, brevissimamente, trova una stupenda ragione dell'amore: accade quando Sigismondo, ridestato dal secondo sonno e ritrovatosi negli stracci di prima, a Clotaldo, la sua guardia, che vorrebbe persuaderlo d'aver sognato gli sfarzi principeschi, risponde: "Di tutti ero signore, e di tutti volevo vendicarmi. Soltanto una donna amavo... E fu vero, io credo, perché tutto sparì; ma questo amore resta". Il genio è in questi af-
fondi...

Odoardo Bertani
l'Avvenire

Dalle recensioni all'allestimento pro-
dotto dal Piccolo Teatro di Milano -
regia di Enrico D'Amato - 15 luglio
1980.

A tre secoli e mezzo da *La vida es sueño* conservano inquietante attua-
lità il dilemma fra libertà dell'individuo e ragione del potere, il dualismo della maschera opposta alla verità, il ritor-
nante tema del *desengano* che per-
corre tutto l'arco del teatro spagnolo barocco: il sogno, appunto, opposto alla vita. L'onda montante delle meta-
fore che Calderon sviluppa attorno alla figura del predestinato Sigismondo si scomponete in un gioco di specchi che diventa labirinto esistenziale, ma anche rimando degli innumere "doppi" in cui si frantuma il protagonista, tutti i personaggi della gran commedia potendosi ridurre ad altrettante facce del principe prigioniero. (...) Dietro il lieto fine apparente resta peraltro l'in-
quietante interrogativo di fondo sul prezzo della individuale libertà, giac-
ché la resa di Sigismondo alla realtà, o meglio alla ragione, è anche malin-

conica rinuncia all'utopia, né oltre poteva andare il seicentesco Calde-
ron senza mettere in crisi le sue cer-
tezze etiche, l'attributo "divino" della monar-
chia, il suo stesso credo teolo-
gico, pago del *momento mori* che sottende la caducità di qualsiasi con-
quista, o miracolo del mondo. Si salva Sigismondo, ma muore al suo posto Clarino: e con lui, e per lui, la giovinez-
za, l'anarchia, la libertà in senso lato. La vita non è sogno, ma responsabi-
lità, e compromesso.

Gastone Geron
il Giornale

Sembra d'obbligo, e anche noi pa-
gheremo questo tributo, paragonare (pur nelle ovvie differenze di tempo e civiltà in cui le due opere furono scritte) *La vita è sogno* di Calderon de la Barca all'*Amleto* di Shakespeare. Stessa inquietudine nei confronti di uno dei temi fondamentali dell'es-
istenza, il contrasto fra l'essere e l'apparire. Stesso dramma dell'individuo singolo nei riguardi del potere. Stessa conflittualità contro un altro potere, quello familiare, con i figli insanabilmente contrapposti ai padri e alle madri. Ma al contrario di *Amleto*, *La vita è sogno* (scritta nel 1635) è quello che si dice un capolavoro controver-
so, vale a dire un'opera che è sempre stata guardata con la riserva di fondo della difficoltà che comportava rap-
presentarla. Di qui forse è derivata la scarsa fortuna che questo testo ha avuto da noi. Il protagonista della *Vita è sogno* di Calderon (figura del tutto degna delle contraddizioni in cui si dibatteva il suo secolo, una vita se-
gnata da un omicidio, da un figlio ille-
gitimo, dagli ordini sacerdotali e da una straordinaria fortuna letteraria) è il principe Sigismondo, che ha vissuto prigioniero in una torre, per volere del padre Basilio, re di Polonia, spaventa-
to dai presagi che avevano funestato la sua nascita. Liberato per una tardiva resipiscenza e trasportato nella reggia dove si risveglia principe e libero, il giovane non può che agire sotto il segno della violenza nella quale



è stato allevato: e si macchia di omicidi e di insulti sanguinosi. Ma il potere si è conservato una scappatoia: tutti sono d'accordo nel far credere al giovane che niente di quanto egli prova è certo, né la vita di prima né quella di dopo. Così, quando la sua violenza diventerà pericolosa per l'ordine costituito, Basilio lo farà nuovamente drogare e riportare alla torre, da dove, però, verrà liberato dal popolo che lo riconosce come suo legittimo sovrano. Ma proprio quando potrebbe infierire liberamente Sigismondo accetta le regole della socie-

tà in cui d'ora in avanti gli toccherà di vivere: e ci sarà un doppio matrimonio finale, ricompense per tutti, meno chi, fomentando la rivolta, gli ha garantito la libertà. Gli stupendi versi di Calderon puntano tutto sulla nobiltà di tono e sui temi del disinganno, della caducità delle cose umane, della solitudine della coscienza, temi che affascinano due scrittori vissuti in tempi e fermenti diversi come Hofmannsthal e Pasolini.

Maria Grazia Gregori
l'Unità

