

INTERVISTA A LUCA RONCONI

a cura di Claudio Longhi

Il suo primo appuntamento 'pubblico' con il Sogno risale al 1983, anno in cui lei si trovò a dirigere a Roma, presso il Teatro-studio "Eleonora Duse", una messa in scena del famoso dramma di Strindberg come saggio finale del corso di recitazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico. Nell'arco della sua lunga carriera di regista sono pochissimi i casi di testi messi in scena più di una volta: che cosa l'ha affascinata nel Sogno tanto da decidere di por mano nuovamente a quest'opera, presentandola oggi in forma di spettacolo compiuto?

Da sempre ciò che più mi interessa del *Sogno* è la sua costruzione paradossalmente tutta 'in superficie'. Nel momento in cui getta il proprio sguardo negli abissi della psiche, Strindberg, adottando come modello del proprio scrivere il composito e mobilissimo universo del sogno, costruisce il proprio dramma intrecciando una fittissima rete di associazioni che dilatano all'infinito – sul doppio filo della contiguità metonimica o del salto metaforico – la testura dell'opera. Lungo la serrata trama dei suoi echi e rimandi, il *Sogno* si dilata così a macchia d'olio, dando vita ad un labirinto drammaturgico – linguistico, strutturale, ontologico ed euristico-spirituale – in cui precipitano e coesistono diversi livelli di discorso, differenti funzioni narrative, molteplici piani di realtà e disparate strategie conoscitive o appelli religiosi.

Non ha l'impressione che nella sua identificazione dell'esistenza con il sogno Strindberg finisca col dissolvere il proprio dramma in una sorta di

fantasmagoria, più che far collassare, come lei stava dicendo, l'uno sull'altro diversi livelli di realtà, nella fattispecie quello del mondo reale e quello dell'universo onirico?

Non credo. Per ammissione dello stesso Strindberg, proprio nel suo proporsi come un tentativo di imitazione della «forma sconnessa ma apparentemente logica del sogno», il *Sogno* si offre come «un misto» sì di «invenzioni, assurdità ed improvvisazioni», ma anche di «ricordi» e di «esperienze». L'atmosfera 'poetica' in cui certe didascalie di gusto tra lo *Jugendstil* e l'*art-nouveau* – inevitabile tributo strindberghiano alla sensibilità estetica di fine Ottocento inizio Novecento – sembrano sprofondare il dramma non deve dunque trarre in inganno: per volontà del suo stesso autore il *Sogno* non è infatti orchestrato come una pura féerie fantastica ma, esattamente come il sogno, nasce da un 'travestimento' dell'esperienza quotidiana. Al modo in cui alle origini dell'universo onirico sta in effetti una rielaborazione inconscia delle tracce mnestiche – ossia dei 'relitti' dell'esperienza 'diurna' depositatisi nella psiche del dormiente –, il testo di Strindberg nasce da una libera reinvenzione di squarci di una concretissima vita vissuta, con tutto il peso dei traumi e delle frustrazioni che l'esistenza quotidiana comporta. Personaggi, scene e situazioni del testo rimandano spesso a persone e luoghi familiari a Strindberg o a esperienze che egli si trovò effettivamente a vivere. È noto per esempio che nel *Sogno* la figura della Figlia di Indra allude anche, 'in cifra', alla terza moglie dell'autore, Harriet Bosse, e che il composito personaggio della Madre/Cristina è trasparente figura della madre dell'autore; o ancora si sa che il 'castello crescente' al cui cospetto comincia il 'passaggio' terreno della Figlia di Indra, è una proiezione fantastica della Caserma delle Guardie a cavallo che lo scrittore poteva contemplare dalle finestre della propria abitazione. Naturalmente non ho allegato questi esempi, la cui lista potrebbe essere peraltro di molto allungata, né per volontà di indulgere al gusto per il 'pettegolezzo', né per

dilettarmi in esercizi di psico-critica, ma perché ritengo che essi forniscano indirettamente importanti indicazioni per un approccio corretto alla lettura e alla messa in scena dell'opera. Ancorando il *Sogno* al vissuto, proprio i riferimenti autobiografici di cui è innervato il testo inducono infatti a focalizzare l'attenzione sul profondo 'realismo' a cui si informa il 'fantasmagorico' dramma. Lasciando ovviamente cadere ogni ipotesi di ricostruzione aneddotica delle implicazioni autobiografiche dell'opera, la via che abbiamo allora cercato di seguire in questa messa in scena del *Sogno* è stata proprio quella di puntare a rendere, con la libertà e l'intrinseca leggerezza che contraddistinguono la costruzione dell'immagine onirica, il brutale 'naturalismo' del sogno. Quelle che Strindberg ci presenta nel dramma sono situazioni primarie, trascritte in uno stile di selvaggio realismo che travolge con la sua stessa furia visionaria i confini del reale. Lungi dal declinarsi in estenuate variazioni dell'inclinazione fin de siècle a dilatare simbolicamente il dramma, le folgoranti accensioni visionarie delle battute e di certe didascalie del *Sogno* sono dunque in primo luogo icastiche e profondamente autentiche trascrizioni sceniche delle patologie dei personaggi. La cruda verità di questo approccio radicale alla realtà di quel sogno che è il *Sogno* non poteva non passare attraverso un recupero della violenta fisicità del mondo onirico. Per l'estremismo delle situazioni che presenta e per la visceralità dei suoi ritmi drammatici il *Sogno* ci propone continuamente figure in un fisiologico stato di alterazione di cui non si può non tener conto mettendo in scena il dramma. Proprio nella misura in cui tendono a svaporare, per dirla con la Figlia di Indra, in 'apparenze' o 'fantasmi', i protagonisti del *Sogno* rivelano una dirompente fisicità - correlato teatrale della natura intrinsecamente 'organica' dell'esperienza onirica, non solo legata alla realizzazione delle pulsioni del sognatore, ma pure profondamente condizionata dall'effettivo stato fisico del dormiente. A proposito di quella sovrapposizione di piani di realtà cui lei accennava, vorrei aggiungere

che nel dramma di Strindberg l'identificazione della vita col sogno si sdoppia in una parallela identificazione della vita col teatro: *Ett Drömspel* suona il titolo originale dell'opera, che alla lettera, in italiano, dovrebbe essere tradotto come «dramma in» o «nel sogno» o ancora come «dramma del sogno». A questo risvolto metateatrale del testo allude per esempio la lunga sequenza della prima parte del dramma ambientata all'esterno dell'Opera. Da questo punto di vista il *Sogno* viene a porsi come perfetto pendant drammaturgico della *Vita è sogno* calderóniana, testo caro a Strindberg, esso pure informato al duplice paradigma metaforico del 'sogno della vita' e del 'teatro del mondo'.

Se il Sogno di Strindberg ci restituisce un'immagine plurima, sfaccettata e per di più in continuo mutamento del reale, che idea ci restituisce allora dell'individuo?

Un po' come nella *Vita è sogno* di cui si è appena parlato, anche nel *Sogno* l'interrogazione intorno alla nozione di identità è uno dei temi portanti del dramma: certo nel *Sogno* la domanda «chi sono?» non viene mai posta così esplicitamente come nel testo di Calderón, ciononostante la 'ricerca dell'identità' si impone sicuramente all'attenzione dello spettatore come uno dei più forti 'contenuti latenti' dell'opera - contenuto latente a cui, in omaggio alla ferrea pur se liberissima grammatica del sogno, Strindberg trova il modo di dar voce, 'spostandolo' nel complicato intrecciarsi dei rapporti tra i personaggi del proprio racconto. In effetti esattamente come franta, composita e mobile è l'immagine del reale propostaci dal *Sogno*, franta, composita e mobile è pure l'idea di individuo che emerge dal dramma e lo è proprio in virtù, come accennavo, del raffinato gioco combinatorio di figure cui Strindberg affida l'articolarsi dell'azione rappresentata. Matrice generativa del sistema di relazioni tra i protagonisti del *Sogno* è la costellazione drammaturgica Ufficiale-Avvocato-Poeta: ponendosi come differenti proiezioni sceniche dell'io autoriale, i tre personaggi sono in

fondo tre diverse immagini di un'unica figura che nel corso del dramma si coniuga di scena in scena - con sequenze però anche di completa sovrapposizione - secondo modi e logiche narrative ora opposte ora complementari. L'Ufficiale - immagine di un io 'prigioniero' - è incline all'autoassoluzione; l'Avvocato - immagine di un io 'in pericolo' - riconosce la propria intima laidità; il Poeta - immagine di un io in attesa di riscatto - dà forma al velleitaristico tentativo di sublimare nell'arte la miseria del vivere. Su questa costellazione primaria - che in fondo incarna moltiplicandola in parodica trinità la figura del sognatore/'demiurgo dell'universo onirico' - si innesta un sistema di irradiazioni di grado secondo: a ben guardare derivazioni della terna Ufficiale-Avvocato-Poeta sono pure infatti, per certi aspetti, l'Ispettore della quarantena e il Maestro. Attraverso quel sistema di rimandi metaforici o metonimici che come accennavo all'inizio presiede all'articolazione del dramma, sul modello della triade in cui si scompone l'identità della coscienza sognante del *Sogno*, anche tutti gli altri personaggi dell'azione si combinano in cangianti cristalli di senso: il Vetraio è una terrestre metamorfosi/negazione del Dio Indra, la Portinaia è una sorta di versione 'terrena' della Figlia di Indra, l'Ufficiale, in quanto prototipo di un io che si sente ingiustamente punito e vessato dalla vita, reca in sé i semi dell'incipite figura dei Carbonai... Portando alle estreme conseguenze questa logica proteiforme, Strindberg stesso presenta - e denomina - come figure distinte personaggi in realtà riconducibili ad un solo referente narrativo come la Madre e Cristina o come la Portinaia ed Alice. In conclusione, per citare ancora una volta la *Nota* premessa dall'autore alla sua opera - breve glossa che resta a mio giudizio uno dei più efficaci ed illuminanti commenti al testo del *Sogno* -, nel dramma «i personaggi si scindono, si raddoppiano, si sdoppiano, svaniscono, prendono consistenza, si sciolgono e si ricompongono» e insieme ad essi, potremmo a nostra volta chiosare, si sbriciola e si ricompone, in perpetua metamorfosi, l'idea stessa di individuo. È stato in fondo proprio facendo leva sul

principio di mobilità strutturale preposto alla costruzione delle *dramatis personae* del *Sogno* che ho appena descritto, che ho ritenuto opportuno triplicare nel nostro allestimento del dramma la figura della Figlia di Indra, affidandone l'interpretazione a tre diverse attrici. Grazie a questa scissione della figura non solo è stato possibile sottrarre il personaggio al rischio di dissolvere la propria precipua funzione di senso in una mera funzione affabulatoria di filo conduttore della dispersa azione, ma è stato pure possibile gettar luce su alcuni aspetti determinanti dell'architettura drammaturgica del *Sogno*. Da un lato la demoltiplicazione della protagonista ha permesso di oggettivare scenicamente quell'irrisolta dialettica di smarrimento e ritrovamento dell'identità che è alla base dell'opera, scandendone, in relazione al personaggio della Figlia, le diverse tappe - nel corso del *Sogno* la Figlia di Indra rinuncia, fino a dimenticarla, alla propria origine divina per poi ritrovarla al concludersi del dramma -; dall'altro la rifrazione della figura ha consentito di palesare il meccanismo di focalizzazione prospettica che è alla base della costruzione narrativa del testo. Esattamente come il variegato universo onirico, affondando le proprie radici nel mondo reale, è però prodotto soggettivo della coscienza del sognatore, il *Sogno* più che porsi come spaccato oggettivo di realtà, si dà come montaggio di sequenze 'soggettive', intercalate da brandelli di mondo reale, in cui l'azione rivive attraverso l'occhio di chi sogna/guarda/dirige il racconto. Con tutte le sovrapposizioni e le eccezioni che l'abnorme logica onirica impone, ai tre diversi 'io sognanti' del dramma corrispondono dunque, nella nostra messa in scena, altrettante immagini della Figlia di Indra. Sempre riguardo al tema della ricerca dell'identità vorrei anche far notare come l'analisi combinatoria di impronta onirica a cui nel *Sogno* è sottoposta l'idea di individuo trovi, nel nostro spettacolo, un ulteriore correlato nella deliberata scelta di una non coincidenza tra l'età degli interpreti e quella dei personaggi cui essi sono chiamati a dar corpo. Da subito ho avuto l'impressione che nel

cosmo disgregato del *Sogno* sarebbero risultati molto più 'veri' e 'toccanti' interpreti giovani chiamati a dar forma a personaggi sì maturi, se non addirittura anziani, ma privi di una precisa e definita identità 'anagraficamente' accertabile – come sono appunto i protagonisti dei sogni – di quanto non sarebbero risultati attori più facilmente assimilabili per età alle figure strindberghiane e a questa considerazione mi sono di fatto attenuto nel definire la distribuzione dello spettacolo.

Il dissesto onirico del reale e dell'identità che si produce nel Sogno come si traduce sul piano dell'articolazione linguistica del dramma?

La frammentazione, la libertà e ad un tempo l'estrema concretezza che informano la logica drammaturgica del *Sogno* reggono pure la sua concertazione linguistica. Alla base del linguaggio di quest'opera c'è una sostanziale non identità tra le parole cui i personaggi fanno ricorso e ciò di cui essi realmente parlano, scarto strutturale di cui tra l'altro ci siamo talvolta avvalsi nello spettacolo per aprire un ulteriore *décalage* tra ciò che i personaggi descrivono e ciò che lo spettatore vede: anche sul piano linguistico dunque ciò che viene portato in scena nel *Sogno* è ancora una volta lo stato di patologica alterazione della realtà, tipico dell'ossessione e del sogno. Il carattere visionario del linguaggio del dramma, generato dallo squilibrio fisiologico dei parlanti, condiziona la costruzione dei loro discorsi. Le fobie e le pulsioni interiori di cui i diversi personaggi sono preda, erompono nell'articolarsi del loro linguaggio nella produzione di immagini che finiscono col prendere il sopravvento sull'organizzazione logica delle battute, determinando per associazione l'insorgere delle immagini successive. Ovvio conclusione di queste considerazioni è che col *Sogno* ci troviamo in presenza di un testo in larghe porzioni del quale il parlato dei vari personaggi è del tutto preterintenzionale: le parole schizzano letteralmente fuori dai parlanti, travalicando la loro volontà di dire, ed insudiciano gli altri – per rifarsi al delirante

immaginario linguistico dell'Avvocato - come sputi.
In che modo si è rapportato alle implicazioni religiose del Sogno?

Non credo che il *Sogno* sia una commedia religiosa in senso stretto, credo piuttosto che il testo di Strindberg drammatizzi una patologia religiosa: ciò che si mette in discussione nel *Sogno* non è infatti l'essenza del divino, ma soprattutto la sua assenza e al tempo stesso la disperata necessità per l'uomo di rivolgersi al trascendente. Combinandosi al polimorfismo onirico, il 'cristianesimo aconfessionale' strindberghiano si inverte nel *Sogno* in un sincretismo fideistico in cui le figure dell'immaginario cristiano si intrecciano a miti cosmogonici e simboli delle religioni orientali, conosciuti dall'autore - a dire il vero in forme a dir poco superficiali - attraverso Schopenhauer e più ancora attraverso una pubblicistica divulgativa messa in voga, nei primi anni del nostro secolo, dal crescente interesse dell'opinione pubblica nei confronti dell'estremo Oriente e in particolare dell'India. La ricerca di una salvezza - e di un Salvatore - che percorre le prime due parti del dramma, esplose in conchiamate forme di delirio mistico nella terza parte. Mano a mano che i roveli della coscienza sognante si fanno più tormentosi, la trama di allusioni cristologiche che percorre l'azione si viene infittendo fino a precipitare nella diretta evocazione scenica della figura del Cristo della terza parte del dramma. Il serrato montaggio drammaturgico su cui si reggono le sequenze finali del *Sogno* tra la 'soggettiva' del Poeta, che pretende di essere salvato attraverso il sacrificio della Figlia di fatto da lui identificata con la figura del Redentore, e la 'soggettiva' della Figlia, che progetta di svelare in extremis al Poeta l'enigma della vita, trova la propria annichilente sintesi nella stazione finale di quella 'parodica' via crucis che è il dramma in una sorta di calderoniano «sogno» incrociato «della morte»: la lisi onirica strindberghiana viene a coincidere, per la coscienza sognante del dramma, nel sogno tipico della propria morte, incubo che si riflette nella letale, e sacrificale, ascensione al cielo della Figlia.