

Ronconi di scena a Prato

Stasera al Metastasio la prima parte del « Calderon » di Pasolini - Una rigiosa e illuminante lezione di teatro con « La torre » di Von Hoffmanstahl

Dopo *Le Baccanti* e *La Torre*, il laboratorio di progettazione teatrale diretto da Luca Ronconi presenta da questa sera al Metastasio il « primo sogno » del *Calderon* di Pier Paolo Pasolini. Euripide ebbe per luogo scenico il dedalico viaggio nelle stanze dell'istituto Magnolli attraverso le quali guidò gli spettatori l'inesausta e unica interprete, Marisa Fabbri. Pasolini avrà per sede il teatro, anche se singolarmente mutato nella sua fisionomia grazie all'unione palcoscenico-platea. *La torre* di Hugo von Hoffmanstahl è quella, invece, che nei vasti ambienti del Fabbricone ha trovato la collocazione più tipicamente ronconiana: il « contenitore » che consente al pubblico di essere ai margini dell'azione drammatica o dentro l'azione drammatica, ma non di situarsi all'esterno di essa.

Così fu, per la primitiva edizione dell'*Oresteia*, gigantesca « scatola » di legno in cui si inseriva lo spazio-teatro: così è stata, per *La Torre*, la maestosa sala di Gae Aulenti: sala barocca, tutta bianca, ricamata di stucchi, sovrastata da un'immensa volta pseudotiepolesca, illuminata da dodici ampie porte-finestre salvo al secondo quadro del primo atto allorché un gioco di

passerelle grondanti panneggi immerge lo spettatore al fondo di un pozzo in penombra.

Sono indicazioni approssimative, queste: perché ognuno dei quattro quadri (il laboratorio ha portato a compimento solo i primi due atti del dramma: tre ore e mezzo di spettacolo e un'ora, complessivamente, per i mutamenti di scena) ha una dimensione scenica diversa: la luce pallida del primo quadro nulla ha da spartire con la magia da « notte bianca » del terzo, nulla ha a che vedere con il buio rotto da tremule fiamme di candela fra rotoli di filo spinato del quarto. Come sempre, Ronconi lega gli elementi verbali gestuali visivi in un discorso unico, rigoroso fino allo spasimo.

Anche se, questa volta più delle altre volte, questa somma di linguaggi mi è parsa di una chiarezza estrema, aliena da codici di difficile decifrazione, forse anche per merito di un testo di rara bellezza qual è quello di Hoffmanstahl, rielaborazione, com'è noto, di una delle maggiori opere di Calderon de la Barca, *La vita è sogno*.

Il giovane principe Sigismondo, tenuto come bestia in catene dal re padre per una funesta profezia, sta al centro della vicenda: ma accanto a lui e con lui vive un popolo di personaggi nei quali non è disagevole leggere simbolici richiami universali. Sigismondo che incarna la purezza, l'innocenza, la bontà istintiva calpestate dal mondo (fino a un riflesso del Cristo): e il governatore Julian impersona il calcolo politico così come il re e il grande elemosiniere sono proiezioni del potere terreno e divino.

I due atti rappresentati vanno considerati, evidentemente, come il frutto di un'operazione di studio, di ricerca, di laboratorio appunto (un laboratorio che si definisce non a caso di « progettazione » teatrale). Ma sono, anche, al di là della proposta critica di una interpretazione registica di altissimo livello, uno spiraglio aperto su soluzioni sceniche e recitative inconstituite. I moduli cari a Ronconi mi pare si siano qui arricchiti di una vitalità nuova, nella diversa scansione delle parole, nel movimento stesso dei personaggi, nell'uso delle luci che ha un valore determinante con la sua rarefatta bellezza per la comprensione dei significati suggeriti dalla regia.

Si potranno avviare obiezioni sulla ristrettezza dei posti a disposizione del pubblico, si potranno formulare ri-

serve su altri aspetti economico-organizzativi: ma non si può non convenire, sul piano artistico, che i due atti della *Torre* appartengono a quei rari esempi di teatro dai quali emana una lezione ricchissima alla quale bisognerà pure richiamarsi per la semplice ragione che questi di Ronconi sono semi fertilissimi.

Non ultimo motivo di soddisfazione l'ampio respiro dei maggiori interpreti: Paolo Graziosi che è il governatore e che mi sembra dare qui per intero la dimostrazione della sua prismatica personalità, Franco Branciaroli che è un Sigismondo di limpida e affascinante freschezza nel tormento della psiche e della carne, Carlo Simoni di una forte e incisiva

tensione nelle vesti del re, commistione di orgoglio e di terrore, Mauro Avogadro stupendo nel gesto e nei toni del domestico Anton, servile e acuto, disciplinato e raziocinante, nonché il Prati come grande elemosiniere, il Butera nella breve eccellente apparizione di Sionne l'ebreo, il De Carli che è il medico e mi spiace di non conoscere i nomi dei più giovani e giovanissimi, alcuni dei quali (come Ferruccio Ricordi) assai promettenti.

Paolo Emilio Poesio

Come annunciato, domattina al Metastasio verrà proiettato il film di Miklos Jancso sul « Laboratorio di progettazione teatrale ». L'ingresso è libero. La proiezione ha inizio alle 11.

Teatro

di Franco Quadri

CALDERON PARTE PRIMA, di Pier Paolo Pasolini. Laboratorio di Progettazione Teatrale diretto da Luca Ronconi. Scene di Gae Aulenti. Costumi di Gian Maurizio Ferioni. Prato, Teatro Metastasio.

Continua a Prato lo stillicidio delle prime ronconiane. E, come si addice a un Laboratorio, non si tratta di spettacoli compiuti, di prodotti regolari: nel caso più recente, per esempio, è la prima parte del *Calderon* di Pasolini a venir presentata al pubblico, dopo che già dallo scorso giugno vi era stato ammesso l'associazionismo locale.

Ora è il « primo sogno » soltanto a passare, il secondo e il terzo seguiranno dopo metà maggio. L'intero spettacolo sfiora infatti le sei ore. E questo non esclusivamente per la predilezione di Ronconi verso le durate impossibili. Avendo a che fare con un testo eminentemente letterario, con un saggio politico di amara contestazione del '68 stesso in termini autobiografici che arrivano talvolta al chiacchiericcio, la sua teatralizzazione è stata ottenuta isolandone, o quasi, ogni parola, attribuendole un valore plastico che ne metta in luce di forza il significato.

Se il « primo sogno » è solo un frammento dell'intera opera, il *Calderon* non è che un pezzo di una trilogia incentrata su *La vita è sogno* di Calderon de la Barca (dramma studiato a lungo dal Laboratorio, ma non realizzato). *La torre* di Hoffmannsthal, pure in preparazione, e questo *Calderon* ne sono due ripesamenti, di due diverse epoche, in cui la funzione della scrittura, dello spazio e dei personaggi muta.

L'avvicinamento dei tre copioni non si propone un confronto storicistico, ma piuttosto una doppia verifica: quella tecnica sul mezzo che si sposa al grande tema del Laboratorio della perdita (e riconquista?) dell'identità.

In Pasolini il tema del principe prigioniero nella torre, del padre re riportato nel sonno alla sua condizione vera, senza che possa capire realmente se



vive o se sogna, è traslato. La protagonista - che qui è Rosaura e non più Sigismondo - si risveglia tre volte nel corso del lavoro, prima di ritrovarsi borghese quale effettivamente è, cercando un'evasione da aristocratica nella reggia, e poi da puttana emarginata in una baracca.

Ogni volta le riesce impossibile riconoscersi, e puntualmente s'imbatte in un amore incestuoso, che appena svelato nella sua natura le diviene irrealizzabile.

Dal cerchio della borghesia è impossibile evadere. Ronconi esplicita la portata ideologica del tormentoso testo, facendone risaltare al massimo l'artificio. Limitata la sede degli spettatori ai palchi del Teatro Metastasio, la rappresentazione invade anche la platea coperta con un piano ligneo sopra le poltrone: alla scena tradizionale, allo Stanzone del potere, contenitore ideale e programmatico dei personaggi, delle *Meninas* di Velasquez che in effetti vi si ma-



Pier Paolo Pasolini

terializzano scendendo dall'alto in alcuni brevi momenti, si contrappongono specularmente nella ideazione spaziale di Gae Aulenti il piano inglobante della borghesia.

Il tema è subito delineato dalla memorabile scena iniziale. Il duetto tra Rosaura e la sorella si concreta in un gioco di geometrie, di evasioni rettilinee e di rincorse circolari, di gesti significanti tracciati e ritmicamente contraddetti nella lezione di alta scuola offerta da due grandi attrici: l'umanità conculcata e commovente di Gabriella Zamparini, contro il virtuosismo magico di Miriam Acevedo.

Anche nelle altre partecipazioni che meglio si adeguano alla gelida disposizione schematica - quelle di Anita Laurenzi e di Mauro Avogadro, di Carla Bizzarri e Franco Mezzera - il controllo di un dinamismo sempre concettualmente costruito si accompagna alla attualità dimostrativa della dizione, in un labirinto di luci esemplarmente geometriche, nel tentativo di esprimere la sola voce che da questo testo promana, quella della borghesia.

centro controlli e collaudi Posillipo.

Perfezione come verifica.
Garanzia totale del Centro
Controlli Posillipo.
Materie prime analizzate
elettronicamente. Uomini e
computers che
sorvegliano
ogni fase
di lavorazione.
Costante

controllo degli stessi
strumenti di collaudo.
Rispetto rigoroso di standards
qualitativi ottimali.
Insieme sul mare per il

controllo
finale che ha
come referente
primario
la perfezione.



TOBAGO 47 - MARTINICA 42

dalla perfezione in poi



Cantieri Posillipo spa / via Antonio Schivardi, 4 - 00144 ROMA (EUR)
tel. (06) 5982950-5982807-5982792 / telex: POSILLIPO 65064
Stabilimento: Porto del Bufalo - 04016 SABAUDIA (LT)
tel. (0773) 57305-57308-57309 / telex: POSILLIPO 68562

SPETTACOLI

Nel «Laboratorio di progettazione» a Prato

Ronconi inventore di teatro

Inserimento nel «territorio» - Il «Calderón» di Pasolini in uno spazio che unifica scena e platea

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE

PRATO — C'è un modello anomalo di lavoro teatrale, al centro d'Italia, in questa città di grossa grana mercantile e produttiva che da almeno quindici anni, tramite la politica culturale del suo teatro, il «Metastasio» (le grandi «prime» degli Stabili, per esempio; e altre manifestazioni), riesce a collocarsi periodicamente sotto il raggio dell'attenzione, nel campo dello spettacolo.

Questo modello è il Laboratorio di progettazione teatrale guidato da Luca Ronconi con la «Cooperativa Tuscolano». È un modello senza precedenti: un tentativo, a mio parere utopico, di unire alle esigenze della pura ricerca teatrale quello che oggi si chiama, con una formula abusata e anche abbastanza generica, il «radicamento nel territorio».

Cosa significa questo? Dun-

que, abbiamo cercato di capirlo durante una specie di incontro-seminario che s'è tenuto qui a Prato fra i responsabili del Laboratorio e un esiguo gruppo di specialisti e di studiosi (non esclusivamente teatrali, questi ultimi). Il Laboratorio, dopo una serie di travagliate vicende (il finanziamento, il rapporto con gli enti locali), ha ora assicurata la propria sopravvivenza attraverso vari canali, il più importante dei quali è il Teatro Regionale Toscano. Da questo punto di vista, composti i soliti attriti partitici (e anche municipali), non ci dovrebbero essere più problemi. La crisi (o almeno il ripensamento continuo, la ricorrente riflessione teorica alla ricerca di un'identità totalizzante) nasce, come già s'è fatto intendere, da un dualismo difficilmente componibile: la spinta verso l'interno (lo speci-

fico del lavoro teatrale) è quella verso l'esterno (l'attività nel territorio).

Per quanto concerne il laboratorio vero e proprio non esistono dubbi. Ronconi ha impostato una ricerca che passa attraverso lo smontaggio del mezzo teatrale, la distruzione dei personaggi come entità soggettive e distinte, un nuovo impiego degli spazi, un nuovo rapporto tra l'interprete e lo spettatore. Il principio di base non è più quello della rappresentazione ma della comunicazione. Lo scopo non è lo spettacolo, il prodotto finito, ma il processo di ricerca. Da ciò deriva una serie di affascinanti conseguenze stilistiche: una recitazione, per esempio, che abbandona ogni verosimiglianza psicologica e diventa atonale, astratta; una gestualità scelta dalla logica e dalla consequenzialità e anche da qualsiasi richiamo simbolico; i personaggi che in qualche modo si identificano con gli spazi, vivendoli e percorrendoli secondo traiettorie che non esprimono linee di tensione del testo ma momenti comportamentali degli interpreti, dinamiche artificiali intese a tracciare figure geometriche immaginate «a priori».

Alcuni esempi di questi materiali di ricerca ci sono stati mostrati negli scampoli di spettacolo che il Laboratorio ha preparato durante questo anno di attività: il Calderón di Pier Paolo Pasolini, al «Metastasio», in uno spazio che unifica — una enorme pedana — il palcoscenico e la platea; gli spettatori assisteranno dal palco; *Le Baccanti* di Euripide per una sola voce recitante, quella di Marisa Fabbri, che interpreta tutti i personaggi, cioè li annulla nel flusso della sua dizione, mentre vaga, fantasma inquietante perduto in un labirinto, per stanze e corridoi di un edificio, l'Istituto Magnozzi, che è uno dei nuovi spazi teatrali inventati dal Laboratorio nella città, insieme con il Fabbricone, quando sarà riadattato.

Il piano di studi dell'iniziativa prevede, come si sa, anche l'analisi interpretativa di *La vita è sogno* di Calderón De La Barca (che è anzi il testo da cui tutto il programma del Laboratorio è nato) e della *Torre* di Ugo Von Hoffmanstahl. A queste opere, per una esterna analogia di temi, si ricollega il Calderón di Pasolini; mentre *Le Baccanti*, come mi disse Ronconi, in un altro incontro d'un paio di mesi fa, qui a Prato, rimane prevalentemente come «momento tecnico» (e invece, per ora, da quel che se n'è visto, è il risultato espressivo più completo).

Emana comunque da tutto ciò l'immagine d'un sistema di lavoro coerente, rigorosissimo e bloccato, a mio parere, nella sua vera finalità: che è quella della ricerca d'un nuovo specifico teatrale. Non so — e non lo può sapere nessuno, neanche Ronconi che è un geniale empirico circoscritto di teorizzazioni un po' nebbiose — quali saranno i dati finali dell'esperimento. Ma basta assistere a qualche spezzone di prova o di spettacolo per capire che ci troviamo di fronte a un fatto abbastanza eccezionale nella vita del teatro in Italia: un tentativo di riforma tramite la ricerca d'uno specifico diverso, del suo processo di comunicazione col pubblico.

Sul versante esterno dell'esperimento, nei suoi rapporti con la città e con il territorio, le cose risultano invece assai meno chiare. Si è parlato molto, in questi due giorni a Prato, dell'attività svolta dai vari gruppi di lavoro: il Gruppo S (spazio) diretto da Gae Aulenti, che ha realizzato fra l'altro un censimento e insieme una reinvenzione drammaturgica dei luoghi; il Gruppo L (linguaggio) che faceva capo a Dacia Maraini e che ha condotto nel territorio un'indagine linguistica, per altro presto interrotta; il Gruppo F (fabbrica) per cui, nell'ambito delle centocinquanta ore, ha tenuto un corso di divulgazione teatrale Ettore Capriolo (e pare che sia stata l'unica iniziativa veramente recepita).

Il fatto è che le esigenze del territorio sono devianti, come è stato ripetutamente notato nei dibattiti di questi giorni. Il territorio chiede servizi e questa, del Laboratorio di progettazione teatrale, non è un'iniziativa di servizio pubblico tradizionalmente intesa. Non è un Teatro Stabile. Non produce spettacoli da consumare, come si è detto, ma frammenti di esperienze da analizzare. Può impostare, avendo questa natura particolarissima, una vera dialettica con un territorio, con dei quartieri di città? Può continuare ad offrire salmone, come ha detto qualcuno, quando gli chiedono sardine?

C'è insomma al centro d'Italia, in una città di grossa grana produttiva e mercantile, questo problema culturale appassionante. Esso ha il merito fra l'altro, con la sua sola presenza, di porre in una luce inedita, cruda, che non consentirà equivoci, il rapporto fra ricerca pura e istituzioni (cioè amministrazioni regionali, comunali e via dicendo, alle quali, come ha fatto notare in un intervento Renzo Tiano, una legge per il teatro delegnerà sempre più ampi poteri decisionali). Il Laboratorio di Prato prospetta inoltre in termini nuovi il rapporto drammaturgico teatro-territorio e da qui nasce forse la sua crisi nell'apertura al mondo esterno, a tutto ciò che viene definito partecipazione. Il rapporto è in direzione opposta a quella praticata dai gruppi di base: l'itinerario va cioè dalla realtà al teatro, attraverso strumenti stilistici sofisticati, anziché dal teatro alla realtà, attraverso l'animazione o lo spettacolo in piazza. Bisognerebbe vedere se ce la farà (qui sta a mio parere l'aione utopico dell'impresa ronconiana), con quello spettacolo che, su materiali raccolti nel territorio, dovrebbe concludere l'anno prossimo l'esperimento e il cui titolo sarebbe: *Il segno della croce*.

Roberto De Monticelli

Presentati a Prato "La Torre" e "Calderon" di Ronconi

Per fare un solitario bastano cinque atti?

dal nostro inviato TOMMASO CHIARETTI

PRATO — Cercheremo di non cadere nella trappola maliziosa in cui, certo senza connotazioni sadomasochistiche, Luca Ronconi trascina ogni volta il suo pubblico, vasto ed eletto che sia, trasformando i suoi spettacoli in percorsi di guerra che si sa come cominciano e non come finiscono, in macchinari che contengono in sé la straordinaria possibilità di poter pure non funzionare. Sta di fatto però che anche questa Torre di Hofmannsthal non appare proprio ferma come quelle che non crollano: infatti non si è potuto vedere il quinto atto, che, come è dote comune dei quindi atti, dovrebbe esser quello conclusivo. Vero è che Hofmannsthal stesso ebbe parecchi ripensamenti sui suoi finali. Egli ne aveva ogni diritto, e forse pure dovere, e la materia è stata occasione di tanti saggi e dibattiti. Ma avendo scelto una strada, cioè quella di adottare per questo spettacolo la redazione originale quella del 1925, sarebbe stato opportuno, dopo tante titaniche prove, fare un ulteriore generoso sforzo, invece di tagliar la coda come appendice troppo guizzante. Insomma, fatto trenta, cioè messe insieme ben dieci ore di spettacolo in due giornate, si doveva far trentuno. Ora più o meno, nessuno della commissione dei settantacinque ammessi in sala avrebbe trovato da ridire sul peso.

Ma in questa voglia, certamente vissuta con pena psicologica da Ronconi, di creare continue difficoltà e ostacoli insuperabili o insuperati, per obiettare in qualche modo alla facilità presunta della drammaturgia tradizionale, vi è anche uno dei sensi più vistosi del laboratorio di Prato: il quale, evidentemente non intende proporre spettacoli e interpretazioni critiche, ma proprio (e non diciamo soltanto) suggestioni e ritmi, ricerche formali, saggi delicatissimi, risultati allusi, vi a prove e fatiche mitologiche. E dunque questa Torre appare come



spezzata e frammentata in momenti, in stazioni, un gioco di meravigliosi bussolotti, una serie di solitari che, come la parola dice, si giocano da soli e qualche volta riescono qualche volta no, oppure riescono sempre perché l'importante è solo il giocare, è il trarre auspici, segni, premonizioni.

Eppure l'impianto scenico pensato da Gae Aulenti, aveva in sé proprio la ineluttabilità delle strutture perfettamente chiuse e incatenate. Con una soluzione più adoperata dal cinema che dal teatro, Gae Aulenti aveva riprodotto, nell'immenso spazio del Fabbriano, come se fosse Fellini a Cinecittà, un grande salone di reggia viennese: forse in scala, leggermente ridotto, ma certo con l'aria di un palco meticoloso, iperrealista, un macchinario teatrale perfetto come dovevano essere le macchine di Versailles. Il soffitto dipinto, creava nuova illusione di spazio reale. E tutta la finzione, le catene, le nervature che dall'esterno sorreggevano la mostruosa arca approdata nel capannone, erano sì viste con chia-

rezza, prima di entrare nel contenitore, dai settantacinque prescelti, ma subito dimenticate quando le porte si chiudevano e scattava la trappola inquietante della prigione per spettatori. Allora il salone era a volta a volta segreta o reggia, chiesa o sotterraneo, luminosissimo salone o cupa cantina invasa dalle acque, morbosa camera da letto o nero studio di carceriere, corpo di guardia e non so quel che sarebbe stato nel quint'atto.

Il rettangolo, l'enorme rettangolo interrotto dalle porte simmetriche e dalle lesene era continuamente esaltato da matematiche severe: il tema geometrico era continuamente rielaborato, e non solo dalla scenografia ma anche dal muoversi degli attori. Tutto un correre e frenarsi lungo percorsi ideali, secondo triangolazioni e misteriosi corridoi, sezioni auree, incroci inesorabili in punti ideali.

E dunque una lettura della Torre in chiave tutta stilistica, come se l'interesse fosse rivolto alla citazione piuttosto che alla interpretazione. Se Ronconi fosse riuscito a mettere in scena, insieme a prima della Torre, La vita è un sogno di Calderon, avrebbe forse offerto una più coerente chiave del suo discorso. L'aver accomunato invece la Torre al Calderon di Pasolini è scelta che può recare soltanto disturbo. Ma, anche sottolineando allo stesso il tema del sogno, non vi è dubbio che, qualunque sia la versione scelta, alla lettura e soprattutto in relazione all'originale barocco, la Torre resta soprattutto una tragedia del potere, in una linea che arriva a Hofmannsthal non solo dalla Spagna ma largamente dall'area tedesca. E lo stesso Ronconi, qualche volta, sembra leggere Hofmannsthal tenendo d'occhio Schiller o Kleist.

D'altra parte l'aver evocato e segnalato qui il fanto asburgico non vuole essere un chiaro segnale inviato al pubblico? Ma questo re Basilio, che poteva es-

sere, mettiamo, un Francesco Giuseppe, ecco che invece appare nel suo nucleo centrale e nell'iconografia, un estenuato e ambiguo Ludwig. E di citazione in citazione, mescolando un po' di Gaspar David Friedrich e una iconografia francese alla David, un po' di Mayerling e un po' Riccardo Secondo o di Memorie della Torre rossa, si arriva più in là, all'area figurativa dei russi e sovietici cioè del Godunov e del cinema di Eisenstein: i volti sono boiardi, e quell'apparizione di ragazzi nudi ed efebici vien proprio dal Nevsky e dall'Ivan.

Il dramma del potere, la tragedia del potere assoluto, la presenza minacciosa della rivolta, non appare — o almeno non pare a noi — vista nell'ottica della tragedia secondo l'accezione mitteleuropea del Trauerspiel, ma piuttosto con sostanziali riferimenti ai classici, dall'Antigone al Lear. La prigione di Sigismondo è analoga a quella di Dioniso nelle Baccanti. E anche la rivoluzione, o rivolta, è intesa in quel senso, e la resistenza a portare a termine il quinto atto si deve intendere anche come resistenza a risolvere, a sciogliere il nodo che si era troppo aggroviato.

O forse, nell'idea di Ronconi, i nodi non vanno sciolti, e sono stimolanti solo in quanto nodi. Lontano come è dalla tentazione di tanta critica, anche assai alla moda, di render tutto contemporaneo, Ronconi rende tutto astratto, e cerca di lavorare sui nodi delle parole, e delle immagini evocate dalle parole; non sull'intero tappeto, ma sulla cifra del tappeto, non sui nessi del discorso ma sulle frasi staccate. La inusitata lunghezza degli intervalli, oltre un'ora l'uno, e un giorno intero dopo il secondo atto, conduce anche il pubblico a questa necessità di astrazione e di straniamento, ma non davvero nel senso di Brecht: lo porta ad una ritualità che talvolta può

risultare assai fastidiosa, ma che certo fa parte di quel segno, pur se verissimo nella sua grandiosità, di quel modo esigente e inquietante nella sua impervia tautologica, di far teatro per far teatro, e non per fare una altra cosa.

Gli attori pur con qualche momento in cui la coesione veniva a mancare, erano tutti ben adeguati al lentissimo ritmo, quasi trattenuti per la manica, che non si agitassero troppo (ma qualcuno lo ha fatto). Franco Branciaroli era Sigismondo, il principe rinchiuso, davvero straordinario nell'aggiungere per via di parole e di gesti e di lunghi fermi di fotogramma, senso al senso della follia sottile, della claustrofobia ma non claustrofobia, l'unico cui era affidato il compito di sottolineare una certa lettura psicologica o psicoanalitica possibile. Paolo Graziosi era l'intricato personaggio di Julian, l'ambiguo carceriere; ed egli si gettava, con grande bravura autonoma, anche sul terreno della recitazione sapiente per antichi schemi.

Mauro Avogadro dava accenti curiosamente grotteschi, molto bene elaborati, al Servo Anon. Basilio era Emilio Bonucci, un re attonito, contorto, infantile e crudele, vittima più che carnefice, una bella presenza un po' lontana dallo spirito del testo. Giancarlo Prati faceva, con spietati falsetti, un Grande Elemosiniere marionettistico. Dovremmo dire degli altri, che erano un buon corpo. Ma tra essi sarebbe dovuto emergere almeno Oliviero, cui Hofmannsthal affidava una difficile parte antagonista, assai simbolica. Ma Ronconi, per vicacità no. Oliviero era Odino Artoli. I costumi, assai curati in una commistione di epoche, di corazzate sotto le marsine, di stracci e di broccati, erano sapientemente disegnati e realizzati da Gian Maurizio Pericoli.