

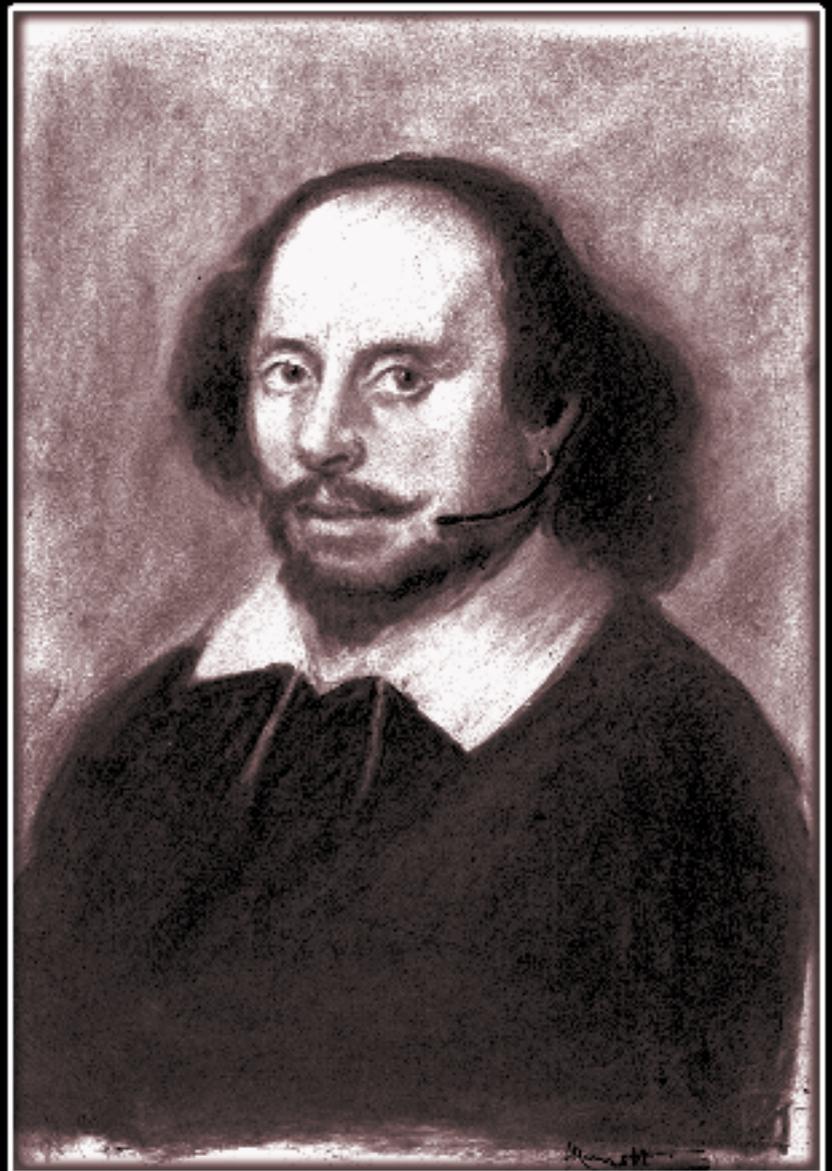
prove di drammaturgia

Rivista di inchieste teatrali

INTORNO A SHAKESPEARE Dialoghi contemporanei

*a cura di
Gerardo Guccini*

contributi di
Fabio Acca
Patrizia Cavalli
Elena Cervellati
Giovanni Covelli Meek
Raimondo Guarino
Gerardo Guccini
Giuseppe Liotta
Nicoletta Lupia
Stefano Massini
Silvia Mei
Franco Nasi
Giuliano Scabia
Spiro Scimone
Daniele Seragnoli
Mariangela Tempera
Sara Torrenzieri
Cristina Valenti



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI
VISIVE PERFORMATIVE MEDIALI

PROVE DI DRAMMATURGIA
Rivista di inchieste teatrali
Dedicata a **Claudio Meldolesi**

Direttore Responsabile: Gerardo Guccini
Comitato di redazione: Fabio Acca (Univ. di Bologna), Marco Consolini (Univ. Paris III), Ilo-na Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Marina Sanfilippo (UNED, Madrid), Giovanni Covelli Meek (Univ. Pedagógica Nacional de Colombia), Paola Ranzini (Univ. d'Avignon et des Pays de Vaucluse)
Assistenti di redazione: Nicoletta Lupia, Sara Torrenzieri, Marta Vettorello

Library of Congress Washington:
Codice della Rivista
ISSN 1592-6680 (stampa)
ISSN 1592-6834 (on-line)

www.muspe.unibo.it/period/pdd/index

«Prove di Drammaturgia» è ora disponibile anche in formato digitale. È possibile trovare i numeri attualmente convertiti in ebook in tutti i maggiori store on line, sia in formato .epub, sia in formato .mobi per kindle.
Si prevede la progressiva conversione di tutti i numeri.

Autorizz. Trib. di Bologna n. 6464 del 16/8/1995

Sistema di valutazione *single blind*
(solo l'identità dei valutatori è nascosta)
This Journal is in the the IATJ Database –
International Archive of Theatre Journals – <http://www.iatj-journals.org>.

Con il contributo dell'insegnamento di Teatro Sociale (LM – Discipline della musica e del teatro Università di Bologna).

Immagine di copertina: *Shakespeare on-line*, disegno di Stefano Manzotti (2016)
Elaborazione grafica di Cristiano Minelli

Stampa: Tipolitografia Bongi, San Miniato (Pi)

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2016
via Zara, 58, 56028 – Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

Indice

p. 3 EDITORIALE
Ripartire da Kott

TRE DOSSIER: PUNZO, VACIS/PAOLINI, KANE
Shakespeare per la Compagnia della Fortezza a cura di Cristina Valenti

4 Cristina Valenti, *Liberarsi da Shakespeare, ovvero gli Shakespeare della Fortezza*

13 Gerardo Guccini, *Una fortezza piena di teatro. Su Shakespeare Know well e la drammaturgia di Punzo*

Amleto a Gerusalemme di Gabriele Vacis e Marco Paolini a cura di Franco Nasi

16 Franco Nasi, *Storie di radici moltiplicate*

22 *Estratti dall'Amleto a Gerusalemme*

Sarah Kane e Shakespeare a cura di Giovanni Covelli Meek

24 Giovanni Covelli Meek, *Attraverso Macbeth e Re Lear: Sarah Kane regista e drammaturga*

31 *Il primo teatro di Sarah Kane: quattro immagini*

OSCILLAZIONI

33 Elena Cervellati, *Rifare in danza: il caso di Romeo e Giulietta*

37 Silvia Mei, *Shakespeare Now Redux. Storie di fantasmi dal terzo millennio italiano*

44 Fabio Acca, *Shakespeare a pezzi. Schegge shakespeariane e performance pop*

TACCUINO SHAKESPEARIANO

50 Daniele Seragnoli, *Dal catalogo shakespeariano di Mariangela Tempera. Un saggio introduttivo.*

52 Mariangela Tempera, *Catalogo shakespeariano*

56 Patrizia Cavalli, *Tradurre Shakespeare con una Nota introduttiva di Nicoletta Lupia*

60 Giuseppe Liotta, *Con lo sguardo della memoria: recensioni shakespeariane (1972-1992)*

ARTIGIANI DI PAROLE E CORPI

67 Giuliano Scabia, *«Siamo corpi che incarnano un linguaggio»*

68 Spiro Scimone, *«Un cavallo che galoppa continuamente» con una Nota introduttiva di Sara Torrenzieri*

69 Stefano Massini, *Con la lente del Bardo, un'inchiesta fra linguaggi e metalinguaggi con una Nota introduttiva di Nicoletta Lupia*

IL FALSO O IL VERO SHAKESPEARE

77 Raimondo Guarino, Cardenio, o il resto del teatro

Prezzo al pubblico: € 12,00 (Iva assolta)

Modalità di pagamento:

- versamento o bonifico su c/c postale n. 95117404 intestato a Associazione Culturale Teatrino dei Fondi, IBAN: IT30L076011400000095117404
- bonifico su c/c bancario intestato a: Teatrino dei Fondi di San Domenico, presso Banca Cassa di Risparmio di San Miniato, agenzia di San Miniato IBAN: IT86D0630071150CC1000006157

Inviare ricevuta di effettuato pagamento via fax allo 0571 462700

EDITORIALE

Ripartire da Kott

Il titolo di questo numero – *Intorno a Shakespeare: dialoghi contemporanei* – si riferisce a *Shakespeare nostro contemporaneo* del polacco Jan Kott (trad. it. 1964). Non si tratta di una semplice assonanza. Se confrontati a questo fondamentale studio, edito nel 1961, i saggi e i documenti qui raccolti mostrano come nell'arco di quasi settanta anni i rapporti fra Shakespeare e la contemporaneità si siano profondamente trasformati, ma non allentati. Per comprendere l'entità del mutamento, è essenziale considerare che, oggi, la comunicazione fra Shakespeare e l'uomo contemporaneo non è principalmente veicolata dal teatro shakespeariano, ma da un composito complesso di elementi, che, accanto agli allestimenti drammatici, include quanto le opere del Bardo hanno disseminato e raccolto sia confrontandosi con l'immaginario collettivo che incuneandosi nel vissuto individuale attraverso diversificate pratiche di lettura: mentali, condivise, commentate, comparative, recitative, allegoriche, allusive, segrete... Il modello performativo, la performance pop, la reificazione iconica dei connotati visivi e verbali (il teschio e l'«essere o non essere» di Amleto), gli archetipi sopravvissuti alla dimenticanza dei loro modelli letterari, le citazioni disseminate nei film, nelle pubblicità e nei format televisivi (si veda qui l'incompiuto e sapiente *Catalogo di Mariangela Tempera*), e, *last but not least*, le pratiche di lettura di cui si diceva, sono, nel complesso, strutture e tessere d'un inesauribile mosaico. Un reticolo che descrive il rapporto fra Shakespeare e un mondo contemporaneo che, ora, espone in scena l'incessante dialogo con il grande elisabettiano, ora, invece, deriva dalle innumerevoli proliferazioni shakespeariane tracce, dettagli, intuizioni, germi da sviluppare o congelare allo stato di frammento. Dividere troppo decisamente queste fondanti tensioni creative sarebbe fuorviante, poiché agli occhi dell'uomo contemporaneo "Shakespeare" non è solo un drammaturgo, ma anche – e, per molti, "soprattutto" – un'impersonale e plurale presenza sedimentata da miriadi di «evocazioni in forma d'eco» (p. 48). In Kott, la contemporaneità s'identifica con l'esperienza del contemporaneo messa in campo dallo stesso studioso, che «commenta l'attitudine di Shakespeare di fronte alla vita fondandosi sulle proprie esperienze dirette» (Peter Brook), e cioè sulla conoscenza dei meccanismi di potere attuati dal sistema comunista. Nel suo caso, la lettura conferma la compattezza del testo, avendo bisogno di spostarsi continuamente fra i luoghi e i tempi del mondo diegetico al fine di valutarne le corrispondenze con la realtà vissuta (sia da Shakespeare che dal suo lettore). Ora, invece, le concomitanti contemporaneità del mondo sociale e del teatro impostano un diverso paradigma processuale. Questo, da un lato, elude la rappresentazione testuale, non implicando fra le sue fasi l'apprendimento delle parti scritte e l'allestimento drammatico; dall'altro, sviluppa la pervasiva presenza shakespeariana, che talvolta si pone come interlocutore e pungolo dialettico, talvolta come antitesi da demistificare, talvolta come magazzino dell'umano. Spesso, il processo teatrale ospita la lettura

d'una o più opere, metabolizzando le loro stimolazioni concettuali e poetiche. Così, il repertorio della Compagnia della Fortezza perviene a titoli shakespeariani «che presuppongono percorsi interni ai testi, contaminazioni, letture parziali e persino tendenziose» (p. 4); mentre il viaggio da cui scaturisce *Amleto a Gerusalemme* mobilita e assorbe «storie familiari e teatrali, organizzazioni orizzontali e verticali del conoscersi» (p. 21), conferendo al gruppo di giovani attori palestinesi guidati da Vacis e Paolini «radici moltiplicate» che includono Shakespeare, la poesia araba e il teatro di narrazione. Quell'interazione coinvolgente, rivelatrice e dialogica, che, nell'opera di Kott, si svolge fra lo studioso e la compiutezza del mondo shakespeariano, viene ora posta in scena da spettacoli che segmentano i testi, selezionandone e montandone parti o singole espressioni.

Per altri ancora, Shakespeare è un repertorio di nuclei drammatici difficili da scalfire; un monumento formale che stimola per contrasto l'energia del performativo; una materia letteraria che riemerge «sotto forma di reminiscenza mnemonica, potenziale onirico» (p. 38). In ogni caso, pare ormai accertato il passaggio dal modello culturale del «tradimento» (p. 62) a quello, «autonomamente autorale» (p. 33), delle «riscritture, variazioni, manomissioni» (p. 38). Il «tradimento», per porsi quale principale oggetto percettivo, presuppone la compresenza della forma tradita. La «reinvenzione» (p. 33), invece, allontana la forma originaria, facendo sempre più confluire gli elementi disseminati da Shakespeare e dalla sua straordinaria fortuna in scritture sceniche del tutto indipendenti. Tuttavia, le letture inventive di traduttori-poeti, come Patrizia Cavalli, e di drammaturghi, come Giuliano Scabia, Spiro Scimone e Stefano Massini, riaffermano la contemporaneità dei testi, celebrando «la consanguineità fra la parola e la scena» (p. 39), fra la parola e il corpo. Risalendo dalla disseminazione dell'universo shakespeariano alla conoscenza di Shakespeare, l'uomo contemporaneo accede alla corporeità energica e animale della parola drammatica, che lo introduce per via fisica e morale, sperimentale e concettuale al riconoscimento di quel protagonista del divenire storico che è il corpo sociale: un organismo gerarchico e internamento governato dai darwiniani principi di sopraffazione, resistenza e sopravvivenza. Ora, che di progresso in progresso, la Storia è tornata primitiva e biblica, non escludo che Shakespeare – così come è stato per Sarah Kane – possa ancora insegnare ai drammaturghi che verranno un'arte del comporre che includa, fra i personaggi dell'azione, il Grande Meccanismo dei mutamenti collettivi.

Gerardo Guccini

SHAKESPEARE PER LA COMPAGNIA DELLA FORTEZZA

a cura di Cristina Valenti

Liberarsi da Shakespeare,
ovvero gli Shakespeare della Fortezza
di Cristina Valenti

Abstract. *A trip through Armando Punzo's Shakespeares. In his work with Compagnia della Fortezza, the playwright addresses the Bard within a strong dialectic relationship with textualities, gone through, re-proposed in the form of "spectres" and archetypal survivals, torn in pieces and contaminated by authors and different characters. The reality of the prison holds a dialogue with Punzo's creatures and is shown as an alienating element, an image to disassemble in a provocative way against its stereotypical imaginary. This journey, which involves the spectator directly, unwinds through the entire relationship established by Compagnia della Fortezza with Shakespeare's work, concentrating on their last play, Dopo la Tempesta. L'opera segreta di Shakespeare. Here Shakespeare's characters survive in the form of ghosts and mingle with new ones, which are generated by the short circuit provoked by Punzo's encounter with the Bard's piece of work.*

Nel 2000 Armando Punzo inaugura la serie delle riscritture shakespeariane della Compagnia della Fortezza, lo stesso anno in cui diviene direttore unico di Volterra Teatro Festival e fonda il Centro Nazionale Teatro Carcere. Il riferimento a Shakespeare accompagna e segna fortemente la Fortezza del terzo millennio e corrisponde, di spettacolo in spettacolo, alla progressiva messa a fuoco non solo del linguaggio teatrale, ma del senso da attribuire al teatro in carcere, al ruolo degli attori detenuti e alla relazione con gli spettatori che entrano nel maschio medico di Volterra¹.

Il primo lavoro, nel 2000, è dedicato a *Macbeth*, seguito da *Amleto* nel 2001. Vengono poi sette anni in cui la compagnia esplora il rapporto con altri autori: Brecht, Pasolini, Rabelais, Collodi, che Punzo definisce, come in seguito Genet, «compagni di strada». Shakespeare ritorna nel 2009, con un *Amleto* che non compare nel titolo ma le cui pagine si sveleranno agli spettatori nascoste dentro *Alice nel Paese delle Meraviglie*, per poi rivelare l'intreccio l'anno successivo nella crisi del titolo *Hamlice*, che del primo studio conserva il medesimo sottotitolo, *Saggio sulla fine di una civiltà*. Il biennio seguente è dedicato a *Romeo e Giulietta*, che nel 2011 affida al sottotitolo, *Mercuzio non vuole morire*, la trama segreta dello spettacolo, che si imporrà nel 2012 nel titolo, rivelandosi come *La vera tragedia in Romeo e Giulietta*. Dopo un biennio dedicato a Genet, la Fortezza ritorna a Shakespeare con un'opera in due tappe: *Shakespeare. Know well*, nel 2015, e *Dopo la Tempesta. L'opera segreta di Shakespeare*, nel 2016. Ai titoli dei suoi spettacoli Punzo affida un ruolo importante, che non è puramente indicativo di un'opera o di un soggetto, ma è parte sostanziale del progetto. Così

non si può fare a meno di osservare che dall'essenzialità epigrafica dei primi due titoli, che inscrivono nel repertorio della Fortezza due capisaldi dell'immaginario collettivo shakespeariano, si passa a titoli che presuppongono percorsi interni ai testi, contaminazioni, letture parziali e persino tendenziose, fino all'avvertimento contenuto in *Know well*: sappiatelo!, badate bene! Una sorta di *warning*: fate attenzione a Shakespeare! Quasi a indicare non una riscrittura dai testi di Shakespeare ma *dentro* di essi, per svelarne insidie e pericoli. Ciò a cui prestare attenzione è *L'opera segreta di Shakespeare*, come ci viene spiegato nel titolo dello studio successivo, ovvero ciò che resta *Dopo la Tempesta*, che, essendo anche l'ultimo testo del drammaturgo inglese, potrebbe significare ciò che resta del teatro di Shakespeare dopo Shakespeare, ovvero la vita delle sue opere nei quattro secoli che abbiamo alle spalle e di cui siamo eredi. E in effetti il riferimento della Fortezza a Shakespeare, dopo aver selezionato alcuni "testi sacri", si è esteso all'intera opera del Bardo, utilizzata tutta (i trentasei testi teatrali e anche i sonetti) nella preparazione dello spettacolo.

Ma a ben vedere la ricerca di uno Shakespeare segreto è presente in tutti i lavori della Fortezza. Renato Palazzi ha osservato che Armando Punzo ha sempre usato Shakespeare come uno specchio rovesciato, come un ribaltamento della realtà². E questo è sicuramente vero, solo che i termini del ribaltamento sono mutati fra la prima e la seconda fase.

Macbeth e *Amleto* ribaltavano in primo luogo le aspettative dello spettatore in quanto, nonostante la fedeltà ai titoli, non si presentavano affatto come lavori di messa in scena. In entrambi gli spettacoli i testi erano frantumati, smembrati, assemblati e neppure ricomposti in una riscrittura altra, piuttosto decisamente abbandonati, per mantenersi come eco, sopravvivenza di un immaginario di cui le messe in scena sancivano di fatto la fallacia e l'irrepresentabilità.

Punzo ha spiegato più volte di essersi reso conto che i testi di Shakespeare sono universalmente noti ma generalmente poco conosciuti. *Macbeth* e *Amleto* appartengono alla notorietà di un immaginario condiviso. La colpa e il delitto di *Macbeth*, il tormento e la pazzia di *Amleto*. Allo stesso modo il carcere e la popolazione carceraria corrispondono a un immaginario molto preciso, che precede e pregiudica la conoscenza effettiva di quel luogo.

Punzo si è servito dell'immaginario legato a Shakespeare per ribaltare l'immaginario legato al carcere, per portare lo spettatore a scontrarsi con il suo stesso immaginario, in un gioco sottile fra rilancio e negazione delle aspettative. Shakespeare non è stato, come Genet, Brecht o Pasolini, un "compagno di strada" della compagnia, da leggere e rileggere, utilizzare per frammenti, citazioni, tessiture sospese, rilanciare e anche tradire, di spettacolo in spettacolo, per trovarvi le parole e le situazioni con le quali interpretare la realtà. A Shakespeare il regista ha sempre guardato come al repertorio teatrale per eccellenza, in

grado di condensare compiutamente in sé e simboleggiare l'idea del Teatro e la sua istituzione.

Proprio per questo, ingaggiando una battaglia con Shakespeare (anziché prenderlo per mano come compagno di strada), Punzo ha lacerato la superficie del quadro e, attraverso quel varco, ha mostrato al pubblico un'altra realtà e altre possibilità, del tutto inaspettate, per il teatro, per gli attori, per il carcere. In modo tanto più forte in quanto più monolitica, consolidata, radicata è l'idea legata a Shakespeare come "Teatro".

"Macbeth": la rottura della forma dramma

Macbeth e *Amleto*, ovvero i primi Shakespeare della compagnia, hanno anche coinciso, non a caso, con un fondamentale momento di svolta nella poetica di Armando Punzo. Dopo spettacoli in cui la presenza del carcere e i corpi degli attori avevano avuto una straordinaria centralità (dal *Marat Sade* a *La Prigione a I Negri*, ma anche con *Orlando Furioso* e *Insulti al pubblico*), lavori in cui la riflessione sulla condizione e sulle vite reclusi procedeva di pari passo con l'invenzione di un linguaggio teatrale fatto di una fisicità fortemente esposta e di soluzioni scenografiche che elaboravano e in qualche modo duplicavano la dimensione concentratoria dello spazio (oppure la ribaltavano, come *Insulti al pubblico*, ma per richiamarla provocatoriamente), sono proprio i primi titoli shakespeariani a inaugurare una nuova e diversa modalità.

Shakespeare apre a ribaltamenti a partire dall'essere ribaltato esso stesso, trattato come un buco nero, anziché un'opera monumento.

Macbeth si realizza in primo luogo contraddicendo doppiamente le premesse di partenza. Scrive il regista che la compagnia era partita, quell'anno, da una riflessione sul potere, pensando al *Giulio Cesare* o al *Riccardo III*. Poi, l'approdo al *Macbeth* ha messo al centro «l'assenza di luce che emanano queste figure maledette», e la necessità per la compagnia di confrontarsi «con il male e il bene, il delitto, il crimine, l'assassinio, l'incubo e con la funzione catartica ed educativa che il *Macbeth* dovrebbe avere sul pubblico e sugli attori»³. Senonché il progressivo processo di svelamento cui Punzo sottopone il testo non porterà alla rappresentazione del *Macbeth* in funzione ca-

tartica, ma alla rappresentazione della catarsi attraverso il *Macbeth*. Negando (con un'operazione raffinatamente provocatoria) il teatro di cui l'opera shakespeariana è fra gli emblemi più alti e "strumentalizzando" *Macbeth* a testo-stimolo di uno psicodramma.

Il regista è in scena, nelle vesti di guida di una seduta collettiva di psicoterapia, e gli attori, disposti su due file di panche, in abiti quotidiani, reagiscono ai suoi suggerimenti e alle sue richieste. Il regista "terapeuta" li interroga e li guida – tenendoli anche materialmente per mano – incalzandoli in una spirale di rispecchiamento e immedesimazione che si fa sempre più crudele e trova il filo conduttore nelle scene maggiormente efferate e cruente del *Macbeth*. Servendosi di pochi oggetti e di qualche intervento dei compagni – corone dorate di plastica che passano di testa in testa, piccoli fari puntati sui volti, specchi, mani strette alla gola, sangue versato sui corpi, un coltello – gli attori danno vita a uno psicodramma-*Macbeth* al quale si concedono e si sottraggono: «Ti ricorda qualcosa di te?». «Non sei stato così tu, in nessun momento della tua vita?». «Queste sono le mie parole». «Io sono *Macbeth*». «Io non credo a *Macbeth*». «Lui non l'ha ucciso davvero, e ce lo sta dicendo». «A cosa ti fa pensare questa scena?». «Qualsiasi cosa abbia fatto, non doveva finire così». «Chi la fa quest'azione?». «*Macbeth*. È teatro. Mai nella vita mia!».

Lo spettacolo si svolge per la prima volta in uno spazio chiuso, una scatola di cartone costruita nel cortile del carcere, che fa dimenticare il carcere proprio nel momento in cui ne rilancia apparentemente la dimensione "espiativa". Una sorta di cella della terapia dentro la prigione del carcere. Eppure, il testo teatrale che più di ogni altro è dominato dal delitto, anziché trovare il proprio corrispettivo naturale nella scena del carcere, dove la condizione degli individui è sopraffatta dalla dimensione della colpa e determinata dal meccanismo della pena, si sottrae alla verità della rappresentazione e si realizza nello svelamento della finzione: è finto il teatrino di cartone, è finto il trovarobato scenico (le corone di plastica, la boccetta del colore rosso, il mantello da carnevale), soprattutto è finto lo psicodramma ed è vero il teatro: è teatro fino in fondo e non si tratta, come qualcuno ha creduto, di una dimostrazione di lavoro, o di una prova aperta al pubblico, ma di uno spettacolo a tutti gli effetti, di cui gli attori e il regista della Fortezza sono al tempo stesso interpreti e personaggi.

La messinscena teatrale dello psicodramma smaschera la finzione della *Macbeth*-terapia con gli strumenti stessi del teatro, che si rivela attraverso momenti di notevole spessore recitativo, in un dialogo serrato con le grandi interpretazioni di *Macbeth* (Gluco Mauri, Carmelo Bene, Polanski) proiettate nei video o sulle pareti

Teatro vero, dunque, e «finalmente necessario»⁴, ma sottratto alla forma dramma, e quindi alla convenzione shakespeariana, attraverso il depistaggio del finto psicodramma, che servì al regista a dimostrare la forza del carcere come immaginario dominante, nel momento in cui gli spettatori continuavano a vedere «detenuti anziché



Macbeth, 2000 (foto di Sefano Vaja)

attori e terapia anziché teatro»⁵. Una provocazione che serviva ad Armando Punzo come manifesto programmatico nell'anno di fondazione del Centro Nazionale Teatro Carcere, e nel primo anno di direzione esclusiva del Festival di Volterra⁶.

“Amleto”: fuori dal mito

È ancora in nome di Shakespeare che, l'anno seguente, il progetto teatrale della Fortezza procede nel senso di una sempre più consapevole cancellazione del luogo di pena. Una cancellazione che, con *Amleto*, si realizza come fuoriuscita non solo dalla restrizione spaziale, ma anche da quella drammaturgica. In quanto detenuti, gli attori cancellano i segni della quotidianità del carcere e, in quanto personaggi, cancellano il riferimento ai ruoli di *Amleto* per negarne il mito e ritrovarne le domande di fondo.

Amleto non è un testo rassicurante, scrive Punzo nella presentazione del lavoro, è un testo che pulsa di domande irrisolte, ma nella storia degli spettacoli è diventato «il testo che rappresenta più di tutti comunemente il teatro, un teatro finito, morto, anche quando sembra vivo e vegeto». A partire da queste premesse, la Compagnia della Fortezza ha cercato nel testo di Shakespeare un Amleto «stanco di essere tale», negato come personaggio, «nella sua teatralità scontata», e finalmente «vissuto» e non rappresentato come dramma⁷.

Ancora una volta, dopo il finto psicodramma di *Macbeth* (corrispondente a una certa idea preconcepita del teatro in carcere), si è trattato di proporre al pubblico la costruzione altrettanto finta di un'immagine rassicurante di *Amleto* (corrispondente a una percezione edulcorata del meccanismo senza via di fuga presente in Shakespeare).

Nel cortile della fortezza medicea gli spettatori trovano ad accoglierli un paesaggio da fiaba, dal quale lo separano tuttavia le sbarre del carcere: un villaggio ideale, ordinate casette di legno bianche e nere in stile tudor, immagine di una Stratford upon Avon da cartolina, prati inglesi color smeraldo, stradine di ghiaia bianchissime, animali da cortile, fiori dai colori sgargianti, cinguettii di uccelli, la musica di una chitarra, la lentezza dei gesti dei giardinieri, il tempo quieto e rallentato della cura di un giardino zen. Seduto su una panchina, accanto al chitarrista, lo stesso Punzo, raggiunto da un Amleto a torso nudo, dai lunghi capelli biondi fluenti, che gli dice alcuni brani del testo, fra i quali «Essere o non essere», come in un dialogo intimo, non recitato. E altri brani, da Pessoa e Sarah Kane, sono evocati da altre voci. Paradossalmente, gli ingredienti di questa immagine rassicurante, la lentezza, l'immobilità, il silenzio rotto soltanto dalla musica soffusa e dalle poche parole, corrispondono a una crescente inquietudine degli spettatori, impreparati di fronte al nulla. (Non a caso, *Nihil* sarà il titolo dell'*Amleto* parallelo, realizzato da Armando Punzo nello stesso anno con un gruppo di giovani attori).

Un nulla che si rivela progressivamente, verso il quale lo spettacolo procede, allontanandosi da *Amleto* e dalla possibilità di rappresentarlo. Con la stessa dedizione

paziente con cui hanno accudito il giardino e i fiori, gli attori giardinieri si dedicano a smontare tutto: arrotolano il prato, svellono i fiori, rinvasano la terra, ammucciano la ghiaia, smontano le palizzate, portano via le cassette. E quello che resta alla vista è il nudo cortile di cemento e mattoni del carcere. Anche gli attori se ne sono andati, resta solo una famigliola di conigli. Le sbarre, il carcere e lo scorrazzare di conigli: la realtà di quel luogo messa a nudo e un'immagine estrema di vita, al di là delle sbarre del “gabbione”.

Una doppia operazione di sottrazione e decostruzione: della «visione che lo spettatore già possiede dell'*Amleto*»⁸, e dell'immagine idilliaca di un teatro rassicurante.

Amleto è la morte. La sua sofferenza non mi commuove, il suo dolore lo recita, prova i suoi stati d'animo come un attore, ma nel dramma si pretende di essere nella vita. Solo l'espedito della sua follia mi interessa, questo cercare di sottrarsi al suo penoso ruolo⁹.

Prove di uscita dal mito di Amleto (anche appoggiandosi ai contro-Amleto di Laforgue e Müller) e, contemporaneamente, dalla recitazione e dai ruoli: in attesa di verificare fino in fondo questo meccanismo centrifugo negli spettacoli che la Fortezza dedicherà a Shakespeare negli anni seguenti.

Al fondo, una riflessione sul carcere che procede da *Macbeth* a *Amleto*, sfidando lo sguardo degli spettatori, al di là e anche contro il consenso e i riconoscimenti crescenti.

Carcere e teatro: la prigione dei ruoli

Nel *Macbeth* e nell'*Amleto* shakespeariani il mondo non è immagine riflessa nello specchio del teatro, ma vi entra a tutti gli effetti in quanto «terzo personaggio del dramma»¹⁰. Allo stesso modo nel *Macbeth* e nell'*Amleto* della Fortezza il carcere non è metaforizzato nelle vicende rappresentate, ma è fino in fondo protagonista, chiamato in causa dall'espedito dello psicodramma, nel primo caso, e svelato come ultimo atto dello spettacolo, nel secondo. Ma si tratta di un protagonismo ribaltato. Cancellato dalla scatola di cartone del *Macbeth* e dal villaggio idilliaco dell'*Amleto*, il carcere si impone alla riflessione dello spettatore non più come pregiudizio ma come verifica di secondo grado. Nell'un caso e nell'altro si tratta di portare lo spettatore a «far reagire dentro di sé» una «visione precostituita»¹¹, rilanciandogliela provocatoriamente e quindi decostruendola.

[...] una parte del pubblico continuava a non capire. Le cicatrici, i tatuaggi, l'aspetto della realtà era più forte nella mente dello spettatore. Il voler catalogare questa esperienza era più forte e annullava la possibilità di aprire uno spiraglio su altre possibilità, rinchiodava il pubblico e noi dentro qualcosa di già conosciuto, nel loro universo. Il teatro invece per me è questo: cercare di aprire delle finestre, non cercare conferme¹².

Le finestre che si aprono riguardano contemporaneamente il teatro e il carcere. Il primato del teatro impone la fuoriuscita dei detenuti dalla loro storia passata, per scoprire altre possibilità dentro di sé e diventare protagonisti del lavoro teatrale; e, di conseguenza, la fuoriuscita dai ruoli sociali impone l'attivazione di un analogo processo di affiancamento dai ruoli drammaturgici. «L'origine è nella realtà di questa compagnia che come un doppio sotterraneo offre una riflessione quotidiana su questo tema»¹³. La prigione del carcere, l'oggettivazione dell'individuo nella condizione reclusa impone una riflessione sullo statuto immutabile dei personaggi, condannati a vivere per sempre la stessa vicenda, che il drammaturgo ha assegnato loro e di cui gli attori replicano i ruoli sulla scena.

Se i primi Shakespeare della Fortezza hanno sancito per sottrazione e decostruzione la rottura della forma dramma, la serie successiva inaugura una vera e propria rivolta dei personaggi, che corrisponde a una dilatazione dello spazio della rappresentazione, per inglobare sempre più lo spettatore, coinvolgendolo nel progetto di *vivere* anziché *rappresentare* per l'ennesima volta l'ennesima riscrittura del repertorio shakespeariano.

“Amleto” nel Paese delle Meraviglie: la rivolta dei personaggi

Il carcere si fa teatro, anziché ospitarlo come corpo estraneo, fino a quando è il teatro a espellere il carcere rendendolo distante e irriconoscibile. È quanto avviene agli spettatori che entrano nello spazio di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, nel 2009. Ad accoglierli, nel cortile del carcere, è un gruppo di scrivani issati su grandi scrittoi, che vergano linee e linee di scrittura su giganteschi fogli bianchi. Bianconiglio li guida all'ingresso della sua tana: un portone che riproduce la copertina di *Amleto* e che viene aperto dall'interno da Alice, svelando il Paese delle Meraviglie. Gli spettatori entrano in un labirinto di stanze e corridoi completamente tappezzato, dal pavimento al soffitto, delle grandi pagine sulle quali gli scrivani hanno copiato il testo di *Amleto*. Gli spazi del carcere, ovvero il Castello di Elsinore, sono completamente sottratti alla vista, e il pubblico si trova immerso nel libro di *Amleto*, che, come un grande pop-up, libera immagini tridimensionali. Inseguendo Alice, gli spettatori incontrano perturbanti creature fiabesche, metamorfosi dei personaggi ai quali si sono ribellati: uomini libro che sembrano uscire dalle pareti invitano alla lettura di un testo in rivolta, dal quale si sono staccate Ofelie vestite da drag queen che sfoggiano tacchi vertiginosi, corsetti, paillettes e piume di struzzo, una Gertrude subrette e altre figure *en travesti*, prelati e attricette. Personaggi migrati dai testi di Genet, Laforgue, Moscato, Lagarde, Pinter, Ruccello, Müller si mescolano ai personaggi di Alice: Bianconiglio, il Cappellaio Matto, la Regina Rossa e la Regina di Cuori, la Dama Bianca, Pinco Panco. Lo spettacolo si sviluppa fra i corridoi e le stanze-celle, in un percorso caleidoscopico che comprende vari camerini, il teatrino rosso, la stanza del tè, la stanza nera, la cella-voliera. L'impressione è che, entrando nel mondo alla rovescia di Alice, si sia usciti dal



Alice nel paese delle meraviglie, 2009 (foto di Stefano Vaja)

carcere, anziché essersi spinti nella profondità dei cunicoli-celle. Inseguendo Alice, ovvero l'anarchia dell'immaginazione, attori e personaggi sono fuggiti dai rispettivi ruoli, sociali e drammaturgici, per incontrare altre storie, moltiplicarsi, fluttuare, confondersi.

Punzo ricostruisce in questi termini l'idea di partenza:

Mi ero immaginato che i personaggi dell'*Amleto* non si prestassero più ad andare in scena per il pubblico. [...] Come se ci fosse una rivolta dentro il testo [...] Immaginate una biblioteca in cui i personaggi escano dai loro testi ed entrino in tanti altri testi, facendo esperienza di tante altre vite, di tante altre possibilità. Finché siamo arrivati ad *Alice nel Paese delle Meraviglie*¹⁴.

“Hamlice”: la ribellione delle parole

Un connubio, quello fra Amleto e Alice, che si realizza definitivamente nell'*Hamlice*, lo spettacolo del 2010.

La compagnia decide di ripartire da *Amleto*, immergendosi nelle zone più oscure della tragedia – gli intrighi di palazzo, le congiure, le trame di potere – per dipingere il mondo che i personaggi hanno deciso di abbandonare. Ne nasce il ritratto grottesco di una corte in stato di decomposizione che occupa la scena iniziale dello spettacolo (la prima sostanziale novità rispetto allo studio del 2009). Nel cortile trasformato in una vasca bianca abbacinate, sotto il sole a picco di luglio, giocando sulla sensazione fisica di stordimento che estrania il pubblico dalla realtà del carcere, una pedana bianca ospita i personaggi di una corte senza tempo, che i costumi, bianchi anch'essi, contribuiscono a proiettare in una dimensione fantastica. Punzo-Amleto introduce gli spettatori («Questo è il teatro della corte») non senza metterli in guardia («Coraggio! Ci vuole coraggio a entrare qui dentro!») dai fantasmi ai quali egli stesso dà voce, ripetendo le parole a lui rivolte, direttamente o indirettamente, dai diversi personaggi del dramma, come se fosse “parlato” da essi. Quando un terremoto scuote il palazzo, muovendo gli enormi blocchi di polistirolo della scenografia, solo la corte resta a danzare un minuetto che potrebbe ripetersi all'infinito, finché anche gli ultimi pilastri crollano, la corte si mette a correre in cerchio all'impazzata, ed ecco

che Alice fa capolino fra le macerie, invitando tutti a seguirla nel suo mondo.

La tana-labirinto è la stessa dell'anno precedente, ma il principe che vi entra si è ormai distanziato dall'universo di Shakespeare per entrare in quello di Laforgue, immaginandosi rinchiuso volontariamente nella torre del castello dopo la morte del padre, che poi rinuncerà a vendicare per andarsene a Parigi a fare l'attore con Ofelia/Kate. Ma il dramma da cui è uscito continua a produrre i fantasmi della sua ossessione: Rosencratz e Guildenstern in vesti di preti, la regina Gertrude *en travesti* che cede i suoi versi a uno sguaiato dialetto bolognese, il re Claudio dalle movenze buffonesche di un burattino, insieme alle drag queen dell'anno precedente e a vecchi e nuovi personaggi di Alice. La rivolta al testo esplose definitivamente in un caos di parole e personaggi, con il concorso dei molti autori già presenti nel primo studio, ai quali si aggiungono Beckett, Scaldati, Fassbinder, Virginia Woolf. A introdurre la seconda novità, che si compirà nella scena finale, sono i segni tangibili di una ribellione delle parole che tiene dietro, come estrema, rivelatrice conseguenza, alla ribellione dei personaggi. Guidati in parata, gli spettatori escono nel cortile, dove trovano le gigantesche lettere di polistirolo bianco che avevano incontrato disseminate qua e là, quasi fossero cadute dai testi affissi alle pareti, negli spazi fra i quali si erano spostati mentre inseguivano un'impossibile ricomposizione dei frammenti drammatici. Incitati dalle parole di Punzo, spettatori e attori insieme lanciano in aria le lettere, mentre si fa esplicito il nesso fra testo e prigione: «[...] le lettere di questo testo istituzione, di questo testo prigione [...] queste lettere volano [...] Parole si formano in libertà [...] parole mai lette, mai viste».

Una volta mandato in frantumi il testo istituzione, è possibile affermare che «nulla di quello che è stato è mai stato, tutto deve ancora accadere, tutto deve essere ancora pensato, tutto deve avere ancora una possibilità»¹⁵, a partire da una pratica della scrittura come atto generativo, in grado di rinominare la realtà e quindi reinventarla. Perché «l'unica vera rivoluzione», ha detto recentemente il regista, sarebbe «quella del linguaggio: provando a modificare il senso comune delle cose». Parole come «carcere» e «detenuto» pre-

figurano «una realtà corrispondente a queste parole, una realtà che sembra immutabile» e «questa è una condanna terribile»¹⁶, alla quale ci si può ribellare inventando un alfabeto nuovo e dando potere all'immaginazione, come in un gioco di bambini, ma a condizione di farlo tutti insieme: «la rivolta tocca tutti, tutti partecipano, tutti rendono leggere queste parole, queste lettere volano»¹⁷.

Una sorta di prova di partecipazione che prefigura *Mercuzio non vuole morire*, il successivo incontro della Fortezza con Shakespeare.

Armando Punzo, *Amleto del postnovecento*

Ma, prima di arrivarci, è utile un'ultima considerazione sul rapporto fra Punzo e Amleto, uno dei fili che è possibile seguire nei due spettacoli, dove il regista costruisce la fuga dal ruolo shakespeariano in un percorso che attraversa le stanze del labirinto e si serve dei testi di molti autori, in uno scambio continuo fra persona e personaggio, fino all'ultimo cambio d'abito, quando Punzo-Amleto si tramuta nella Donna Uccello dal copricapo di piume che guida la parata finale dando corpo alle parole di Müller già affidate alla Dama Bianca: «La rivolta inizia con una passeggiata».

Inevitabile il raffronto con la frequentazione altrettanto «assidua» e «persecutoria» che Carmelo Bene ha dedicato al principe di Danimarca, tanto da «esserne» definito «Amleto del novecento»¹⁸. Crediamo non sia azzardato, sulla falsa riga del raffronto, definire Punzo «Amleto del postnovecento». Partendo entrambi dall'identificazione di Amleto come luogo metaforico del teatro di tradizione, essi se ne servono per opporsi alla sacralità del testo celebrando, il primo, l'impossibilità della rappresentazione fino alla parodia della stessa, il secondo, il superamento del dramma come gabbia formale, in nome non solo della decostruzione, ma di un'apertura del testo che arriva a inglobare un'intera biblioteca di riferimenti ed esserne a sua volta invasivo.

Due esiti rispettivamente riconducibili all'ambito antiregistico in cui si muoveva Carmelo Bene, a favore dell'attore-artefice, e all'ambito postdrammatico in cui si muove Armando Punzo, e che egli contribuisce a definire in senso antidialogico e antiinterpretativo. E se Bene affermava di aver trovato in Amleto «il refrain delle vite che [aveva] svissuto», potremmo dire che Punzo vi ha trovato i motivi del teatro che ha «svissuto»: che ha attraversato e negato insieme, decidendo di ritirarsi non solo dalla scena del teatro ufficiale ma anche dall'ambiente del nuovo teatro e dalle sue prassi.

«Romeo e Giulietta»: una tragedia da interrompere

Il ragionamento porta all'incontro con *Romeo e Giulietta*, che nel secondo studio si esplicherà come tragedia di Mercuzio, giacché è nella vicenda di questo personaggio «minore» che si individua *La vera tragedia in Romeo e Giulietta*.

Il rovesciamento di Shakespeare procede, nel nuovo progetto biennale che impegna la Compagnia della Fortezza

fra il 2011 e il 2012, non solo nella direzione della scomposizione e ricomposizione del testo, ma in quella, più radicale, della neutralizzazione del meccanismo autorale che decide delle sorti dei personaggi. Mercuzio *non vuole morire*, come recitano il sottotitolo del primo studio e il titolo del secondo: si ribella al destino che gli è stato assegnato da Shakespeare e quindi al meccanismo della storia che richiede il suo sacrificio per perpetuarsi.

Sacrificando Mercuzio, Shakespeare sacrifica il poeta, l'artista, il filosofo e lancia un monito contro la possibilità di sognare una realtà diversa.

Dopo Amleto, la nuova incarnazione «svissuta» dal regista è proprio quella di Mercuzio, nella cui vicenda proietta la propria, ovvero il rischio ancora e sempre presente, dopo tanti anni di lavoro a Volterra, che il progetto della Compagnia della Fortezza debba cedere alla «razionalità» di una visione del mondo estranea a «qualsiasi pensiero innovatore che metta in discussione l'esistente». È «quello che capita a me», afferma esplicitamente il regista pensando a Mercuzio: «Io sono l'irrazionale concreto che irrompe sulla scena del mondo. Dietro la razionalità si nascondono i manipolatori materialisti dell'uomo e del mondo intero»¹⁹. Mentre l'unica «manipolazione» che il regista concepisce è, evidentemente, quella di un teatro che trasforma la realtà e dimostri la «concretezza» di un progetto apparentemente «irrazionale».

La premessa di partenza è che il destino di Mercuzio si compia, di fatto, quando Romeo interrompe il visionario racconto dell'amico sulle scorriere notturne nelle menti degli uomini della Regina Mab, la fata «levatrice dei sogni», e gli impone di tacere, giacché parla «di nulla». L'uccisione dei sogni produce la catena successiva di morti che porta via tutti i giovani del dramma: dopo Mercuzio Tebaldo, Paride, Romeo e Giulietta, sacrificati allo status quo, ovvero alla macchina del conflitto governata dal potere delle faide.

«Mentre loro si disputano i nostri figli migliori muoiono»: un pensiero «diventato ossessivo» e sul quale si basa la riscrittura di *Romeo e Giulietta* come «tragedia da interrompere»²⁰.

Due sono in sostanza le idee che muovono Armando Punzo e che si concretizzeranno rispettivamente nella prima e nella seconda versione dello spettacolo: farsi emissario di Mab e coinvolgere tanti compagni di strada nel suo progetto di destabilizzazione.

«Se ho mai fatto qualcosa, sono certo di aver portato con me la regina Mab nel cuore del carcere di Volterra»²¹.

Punzo impersona le molte figurazioni di Mab di cui Mercuzio si fa interprete, in un percorso che, attraverso le suggestioni letterarie di Piumini, Pirandello, Pessoa, Marlowe, Melville, Dostoevskij, lo porterà a riflettersi nei sogni di altri personaggi in rivolta. Ma sono le parole di Majakovskij che scandiscono il duello con Tebaldo (Aniello Arena, alter ego del regista almeno dal *Pinocchio* del 2007), che inizia e si conclude nello spazio aperto del cortile, incorniciando il percorso che si sviluppa negli spazi interni del carcere. La sovrapposizione Punzo/Mer-

cuizio si riflette in quella fra le due città: la bella Verona è trasfigurata e attualizzata nell'immagine scenografica che, attraverso l'accostamento di enormi riproduzioni fotografiche realizzate su pannelli mobili, nasconde le pareti del cortile sovrapponendovi la piazza centrale di Volterra, la città di pietra in cui riconoscere i nuovi Capuleti e Montecchi. L'oppressione della città si materializza nell'avanzare dei pannelli che sembrano voler schiacciare Mercuzio, il quale cerca rifugio all'interno del carcere, seguito dal pubblico che si trova a vagare fra le vie di una città sghemba, deforme, riprodotta sulle pareti e nei soffitti attraverso immagini fotografiche e proiezioni che moltiplicano strade, palazzi e chiese come in un gioco di scatole cinesi aperte vertiginosamente le une nelle altre. Seguendo i diversi personaggi, gli uomini di pietra, i diavoli, Giulietta e Romeo, la balia, Frate Ludovico e lo speciale, il pubblico incontra le scene della tragedia (la festa dei Capuleti, la danza di Giulietta, la morte di Mercuzio evocata nel racconto di Benvolio, il monologo di Mercuzio sulla Regina Mab) e gli universi possibili nei quali il protagonista cerca scampo dalla morte: l'uomo vitruviano di Leonardo, il Faust di Marlowe e l'Idiota di Dostoevskij, Achab e Odisseo, Nijnski e Marta Graham. Seguendo l'ultimo duello di Mercuzio e Tebaldo, gli spettatori escono nuovamente nel cortile, dove i pannelli sono animati questa volta dalle note festose di una marcia che accompagna la trasformazione della città, le cui riproduzioni vengono fissate al muro e distese a terra per essere percorse da Mercuzio, come in una camminata sui tetti, lasciando il posto a sagome di bambini con palloncini, immagine finale di una favola che è stata raccontata per loro.

La fuga da Shakespeare è definitivamente avvenuta, sottraendo all'autore i destini dei personaggi di cui Mercuzio è il paladino e il teatro in carcere lo spazio della libertà ritrovata. Un paradosso che è tale solo apparentemente: quali attori, infatti, se non i detenuti, che hanno trovato nel teatro la possibilità di uscire dai propri ruoli sociali, potrebbero restituire anche ai personaggi shakespeariani analoghe, impensabili possibilità?

Ma questo non basta, e la seconda annualità del progetto impone che l'insubordinazione di Mercuzio dilaghi dal carcere alla città, perché

Mercuzio lo richiede. Non può rimanere da solo. Mercuzio in *Romeo e Giulietta* è la marginalità, come marginali sono i cittadini, entrambi travolti dall'odio tra le due famiglie, come registra Shakespeare, fedele alla realtà²².

«Mercuzio non vuole morire»: una riscrittura di massa

Nel 2012 Armando Punzo costruisce un doppio spettacolo, per il carcere e per la città. Due eventi complementari che hanno come protagonisti rispettivamente Mercuzio e i cittadini, ovvero le figure marginali e assoggettate della tragedia di Shakespeare: il primo ucciso prematuramente e i secondi esclusi dalla possibilità di opporsi alla lotta di potere tra Capuleti e Montecchi. Questo dal punto di



Hamlice, 2010 (foto di Stefano Vaja)

vista drammaturgica. Dal punto di vista performativo, la ribellione degli attori deve suscitare un'analoga insurrezione da parte degli spettatori, spingerli a uscire dal ruolo di semplici osservatori per rendersi partecipi della comune battaglia per Mercuzio. Da co-autori dello spettacolo, di cui ricomporre i frammenti attraverso i propri personali percorsi negli spazi (come già in *Alice, Hamlice* e nella prima versione di *Romeo e Giulietta*) a veri e propri spett-attori di un teatro di massa che invade l'intera città di Volterra, dopo aver toccato, nel corso dei molti mesi di preparazione, anche i comuni della Val Cecina. Lo spettacolo in carcere precede quello all'esterno e si svolge unicamente nel cortile che

diventa il luogo unico del sovvertimento portato in scena dal sogno visionario del poeta. La città reclusa è sostituita da un mondo di immagini oniriche, che si materializza attraverso l'utilizzo di quinte mobili di carta, montate su supporti di legno, che per tutta la durata dello spettacolo si avvicinano, dando vita agli scenari più diversi²³.

E sono le pagine gigantesche del testo di *Romeo e Giulietta* che danzano scompaginando l'originale, sagome di clown, cittadini di pietra e pesci colorati, grandi tele di Picasso, Bosch, Caravaggio, un enorme bozzetto scenografico che affastella le suggestioni confluite nello spettacolo (la città fuori squadra, le tante Giulietta, Mercuzio in tutù e i bambini coi palloncini bianchi). Accanto a Mercuzio, i personaggi "sacrificati" dalla storia: in particolare Otello (nelle sembianze di un clown nero) e la Regina Mab (una piccola violinista in abito di tulle bianco); e i personaggi che alla storia "hanno retto il gioco": Riccardo III e Lady Macbeth (alla testa di spettatori/cittadini dalle mani insanguinate). Poi il carro della regina Mab rappresentato da un corteo di bambini e un altro carro, che farà da scorta a Mercuzio, formato da clown e pesci colorati. Ma soprattutto, la scena è popolata di clown bianchi e rossi, le poetiche creature amiche di Mercuzio (che hanno quasi completamente sostituito i personaggi di pietra del primo studio), vestiti di fantasiosi costumi tridimensionali, attraversati da libri, strumenti musicali, forme e maschere di animali acquatici, al cui mondo



Mercuzio non vuole morire, 2012 (foto di Sefano Vaja)

circense si unirà idealmente Mercuzio indossando le lunghe scarpe, la tuba e il frac. Alla fine il regista chiede agli spettatori di sollevare i libri che ciascuno ha portato e di unirsi agli attori, entrando nello spazio scenico, a formare un quadro finale sul quale si diffondono le parole di Miranda nella *Tempesta*: «O magnifico nuovo mondo che contiene simili abitatori»²⁴.

La vittoria di Mercuzio sulla morte si manifesta attraverso l'affermazione della poesia che si realizza in forma teatrale, nel cortile del carcere, in uno degli spettacoli più onirici e visionari della Compagnia della Fortezza. La scena si fa poesia e ospita la poesia delle arti, tutte solidali e partecipi della causa di Mercuzio.

Mercuzio, spiega il regista

sfugge la trama della storia, svia l'incontro fatale, evoca altri luoghi [...] Lui è lui, ma attraverso lui è la poesia che si manifesta [...]. Mercuzio, ferito a morte, riscrive la sua storia [...] produce azioni, evoca fantasmi, che prendono forma nei luoghi circostanti²⁵.

Ed ecco il passaggio concettuale allo spazio esterno: «Ogni azione sulla scena rinchiusa, come per incanto, si riverbera nelle piazze fino a contagiarle, coinvolgendo migliaia di cittadini»²⁶.

Nella piazza principale e lungo le strade della città si sviluppano le diverse scene dello spettacolo, che prevedono la partecipazione di un foltissimo numero di spett-attori che danno vita, guidati dal megafono del regista, alle diverse azioni di massa. «Giulietta nella cripta», decine di ragazze sdraiate a terra sul selciato della Piazza dei Priori, mentre il corteo dei cittadini con le mani insanguinate si addentra nelle strade della città al seguito di Lady Macbeth; «Tutti con un libro», i partecipanti invitati a sollevare in alto i loro libri e a leggerne brani; «Romeo e Giulietta», coppie di giovani dietro allo striscione che porta la scritta «Mentre loro si disputano, i nostri migliori figli muoiono»; «Il giorno della Partenza», gli spett-attori con le valigie in pose stravaganti per l'inizio di un viaggio che si lascia alle spalle ciò che non si è amato; «La gioia di Mercuzio», balli e corse dentro e fuori la piazza seguendo le indicazioni del regista, fino al grande girotondo finale al grido di «Mercuzio non vuole morire!». Un'intera città in sommossa in nome della poesia, percorsa in lungo e in largo da spett-attori di uno spettacolo il cui titolo diventa un grido di battaglia.

Negli anni in cui il progetto dei Teatri Impossibili segna un ulteriore avanzamento verso la concretezza dell'utopia, realizzando di fatto l'idea di un Teatro Stabile in carcere (nonostante il mancato riconoscimento istituzionale) con il festival estivo che, proprio a partire dal biennio di Mercuzio, ospita tutti gli spettacoli all'interno del perimetro della Fortezza, ecco che il teatro invade la città, mentre l'utopia si sposta all'interno del carcere facendo vivere la poesia di Mercuzio.

Il carcere si realizza come teatro stabile e ospita il sogno di Mercuzio e, contemporaneamente, lo spettacolo si dilata

nella città, dando corpo a un'azione di decentramento che appartiene, insieme all'idea di «Teatro d'arte per tutti», all'ispirazione originaria del Teatro Stabile Pubblico, alla quale Armando Punzo si è più volte richiamato.

«Dopo la Tempesta»: uno Shakespeare postumo

Resta da dire dell'ultimo lavoro shakespeariano della Fortezza, che abbiamo definito «opera in due tappe», in quanto le due versioni dello spettacolo approfondiscono lo stesso percorso senza trasformarlo radicalmente.

L'opera rappresenta infatti un punto di arrivo, al termine di un viaggio dentro Shakespeare che va a scoprire quanto di segreto resti in quella drammaturgia che gli spettacoli precedenti hanno smembrato, ribaltato, trasformato. A partire dal 2009 Armando Punzo ha dato concretezza, come attore oltre che come regista, alle fughe di Amleto e Mercuzio non solo dai testi intesi come meccanismi drammatici, ma anche dai destini previsti dall'Autore, liberando i personaggi dai ruoli che li hanno resi funzionali al perpetuarsi della Storia.

Dopo Punzo/Amleto e Punzo/Mercuzio, la nuova incarnazione del regista è duplice: è la voce dello stesso Shakespeare, ma anche quella del «Capocomico», entrambi alle prese non con i personaggi del massimo repertorio occidentale, ma con i fantasmi delle infinite rappresentazioni che di quel repertorio hanno popolato i teatri mondiali nel corso di quattro secoli. Liberati dalle vicende che li hanno tenuti ostaggio e anche dalle convenzioni rappresentative cui si sono prestati, gli spiriti dei personaggi sono evocati dal padre Shakespeare per un'ultima apparizione sul palcoscenico della posterità.

Il secondo spettacolo del dittico sembra fornire la chiave di lettura all'avvertimento dal sapore criptico contenuto nel titolo del primo lavoro, *Shakespeare. Know well*: autore da maneggiare con cura! «L'opera segreta di Shakespeare», ci dice il titolo successivo, quella a cui prestare attenzione, è l'opera che resta «dopo la Tempesta», ossia dopo l'ultimo dramma interamente scritto dal drammaturgo inglese, quello che ha segnato il suo congedo dalle scene e al quale si ritiene che Shakespeare abbia affidato il suo testamento.

Quello che Punzo porta sulla scena è quindi uno Shakespeare postumo, che guida i suoi personaggi a vivere una vita ulteriore, fuori dalla rappresentazione dell'umanità di cui ha fornito un «catalogo» apparentemente perfetto e oltre il «canone occidentale» istituito dai suoi stessi testi:

Shakespeare ci consegna un'umanità persa nelle sue trame, inconsapevole di questa condizione e impossibilitata a trovare una via d'uscita. Se il Bardo è uno tra gli autori più rappresentativi del canone occidentale e ci ha creati per quello che siamo, vale la pena mettere tutto in discussione²⁷.

Lo spettacolo parte dall'opera-testamento di Shakespeare e contiene al tempo stesso la summa delle riscritture shakespeariane della Fortezza. Il percorso di fuoriuscita

da Shakespeare si compie sulla scena «mancante» di un testo mai scritto, una sorta di «contro-copione» che utilizza l'intera opera del Bardo per demolirla dall'interno e produrne una nuova e inusitata, che «abbia in sé il germe di un nuovo modo di sentire l'uomo»²⁸.

Ritornano tutti gli elementi che hanno segnato il «corpo a corpo» di Punzo con la tradizione di Shakespeare e, insieme, con l'immagine del carcere. La cancellazione del carcere come «luogo della realtà» è realizzata attraverso una scena invasiva, che impone il teatro non tanto *in* carcere ma *al posto del* carcere: il suolo completamente ricoperto di sabbia, elemento cedevole e volatile, che assorbe i rumori e contrasta la durezza dei materiali della Fortezza medicea, sovrastato da una «foresta di croci» imponenti e da altissime scale lignee, in un ambiente sonoro avvolgente, costruito su una base continua che riproduce il fragore della pioggia e del mare in burrasca. La fuga dei personaggi dai testi, ovvero dai rispettivi destini, coinvolge l'intera opera shakespeariana sulla scena di un naufragio che rimanda alla *Tempesta* per addensare figure, battute, immagini da *Riccardo III* e *Otello*, *Re Lear* e *Macbeth*, *Amleto* e *Giulio Cesare*, come in una resa dei conti finale al cospetto dell'eternità. La decostruzione e frammentazione dei testi procede di pari passo con la definitiva frantumazione dei personaggi-icona, che appaiono sospesi non solo dai propri ruoli ma dalla possibilità stessa di andare in scena. È l'Autore-Capocomico a dare voce agli attori, avvicinando a loro il proprio microfono, ma le battute che ne escono non appartengono a una partitura coerente²⁹ né contribuiscono a spingere in avanti l'azione, che è continuamente interrotta e forzata in un *loop* senza scampo, che ritorna inesorabilmente su se stesso. Una serie di episodi si succedono, legati fra di loro

dai movimenti del regista, che innesca ogni situazione. Egli infatti non è centro di equilibrio, come in [...] *Mercuzio*, ma centro *catalizzatore* dello spettacolo, conduttore, poiché, attraverso i suoi movimenti, gli altri attori si muovono come in un gioco di magneti e di corrispondenze³⁰.

La dimensione fantasmatica dei personaggi corrisponde al destino di eternità che ha consacrato il repertorio



Dopo la tempesta, 2016 (foto di Sefano Vaja)

shakespeariano e insieme lo nega. Accanto a Calibano, Desdemona, Prospero, Lady Anna, Ofelia, Bruto e ai protagonisti delle tragedie già citate, compaiono il fantasma delle battaglie, i Re, gli Spiriti, figure non messe in scena come tali da Shakespeare, ma prodotte dall'intero suo immaginario, ovvero dagli interstizi dei suoi testi. Agli spiriti in particolare è affidato un ruolo centrale in questo esercizio di riscrittura postuma. Abbigliati con lunghe gonne bianche, il torso nudo, non si rivolgono al Capocomico con toni accusatori, come già altri precedentemente, ma cercano di suscitare la sua pietà con parole sussurrate e poetiche, affinché egli liberi finalmente i personaggi dai destini ai quali li ha crocefissi. Fino all'ultimo tentativo, uno spirito inerpicato su una scala a pioli, che raggiunge il padre Shakespeare in cima a un'altra scala e gli rivolge espressioni accorate (che ricordano le ultime battute di Miranda, al termine di *Mercuzio*): «Tu devi scoprire un nuovo cielo, una nuova terra. Tra le vuote occhiaie della morte, io intravedo la vita [...] come se il mondo dovesse cominciare solo ora». Ma, rimessi i piedi a terra, il Capocomico/drammaturgo afferrerà un grande libro per strapparne le pagine, in un estremo gesto di cancellazione, allorché entra in scena un bambino che fa rotolare una grande sfera, prende per mano il regista ed esce insieme a lui, abbandonando i personaggi sulla scena, orfani dell'Autore e soccorsi dalla posterità.

¹ Ci occuperemo degli spettacoli realizzati in carcere (o negli spazi aperti della città) e non degli "adattamenti" per i teatri, concentrandoci sugli aspetti legati alla riflessione di Punzo sul carcere come "luogo della realtà" e sulla percezione dello spettatore rispetto a tale immaginario. L'analisi degli spettacoli si è avvalsa, oltre che della memoria personale, della consultazione dell'Archivio digitale della Compagnia della Fortezza, conservato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Particolarmente utili le letture degli spettacoli contenute in tre Tesi di Laurea Magistrale discusse presso l'Università di Bologna: A. Toccaceli, *Le drammaturgie di Punzo per la Compagnia della Fortezza. Dal workshop continuato alla dialettica fra interno e esterno del teatro*, a.a. 2011-2012 (relatore Gerardo Guccini); L. Bottinelli, *Il teatro come luogo di trasformazione: la Compagnia della Fortezza di Volterra. Con un focus su Dopo la Tempesta. L'opera segreta di Shakespeare*, a.a. 2015-2016 (relatore Cristina Valenti); A. Pirisi, *Le drammaturgie testuali della Compagnia della Fortezza. Con un focus su Mercuzio non vuole morire: un esempio di teatro di massa*, a.a. 2015-2016 (relatore Cristina Valenti).

² R. Palazzi, Introduzione alla conferenza di Armando Punzo, *Alla ricerca dell'opera segreta di Shakespeare. Tutte le riscritture shakespeariane di Armando Punzo*, Università degli Studi di Milano, 18 novembre 2016 (materiale inedito).

³ A. Punzo, *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Firenze, Edizioni Clichy, 2013, p. 97.

⁴ F. Quadri, *Nel carcere di Volterra il teatro rende più liberi*, «La Repubblica», 18 luglio 2000.

⁵ Sulla cancellazione del carcere «dentro e intorno alle perso-

ne che lo abitano» si veda in particolare il dialogo con Armando Punzo, in L. Gobbi e F. Zanetti (a cura di), *Teatri Re-Esistenti*, Corazzano, Titivillus, 2011, pp. 121-150: 123.

⁶ La stessa scelta che, significativamente, aveva fatto Leo de Berardinis nell'assumere la direzione del Festival di Santarcangelo, nel 1994, e che meriterebbe una riflessione più ampia sulla ricorrenza di Shakespeare nell'opera complessiva di alcuni artisti (a partire da Carmelo Bene), che, nel mettere in discussione la sacralità dell'autore, hanno trovato nel repertorio shakespeariano dei copioni cui attingere per chiarire a se stessi i percorsi della propria ricerca o inaugurare inedite fasi di indagine.

⁷ A. Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit., pp. 104, 107.

⁸ A. Punzo, *La drammaturgia come "reagente"*, in Id., *È ai vinti che va il suo amore*, cit., p. 291.

⁹ A. Punzo, *Nihil-Nulla*, note di regia, <http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/altre-regie-di-armando-punzo/nihil-nulla>.

¹⁰ J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1977 (1ª ed. Varsavia 1961), p. 83.

¹¹ A. Punzo, *La drammaturgia come "reagente"*, cit., p. 292.

¹² A. Punzo, *Alla ricerca dell'opera segreta di Shakespeare*, cit.

¹³ A. Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit., p. 196.

¹⁴ A. Punzo, *Oltre la fortezza: l'invenzione dello spazio scenico*, «Quaderni di Teatro Carcere», n. 4 (2016), pp. 7-8.

¹⁵ A. Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit., pp. 220-221.

¹⁶ A. Punzo, *Oltre la fortezza: l'invenzione dello spazio scenico*, cit., p. 8.

¹⁷ A. Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit., pp. 220-221.

¹⁸ «L'operetta del principe artistico è il refrain delle vite che ho svissuto. La frequentazione assidua, persecutoria del bell'argomento [...] mi 'definisce' Amleto del novecento». C. Bene, *Opere. Con l'Autobiografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, p. 1351.

¹⁹ A. Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit., p. 231.

²⁰ Ivi, p. 227.

²¹ Ivi, p. 231.

²² M. Marino, *Mercuzio a Volterra: dal carcere alla città*, «Doppiozero», 20 giugno 2012. <http://www.doppiozero.com/materiali/scene/mercuzio-volterra-dal-carcere-alla-citta>.

²³ A. Toccaceli, *Le drammaturgie di Punzo per la Compagnia della Fortezza*, cit., p. 286.

²⁴ La drammaturgia dei testi dello spettacolo è ricostruita puntualmente da Alessandra Pirisi, che individua le diverse fonti utilizzate e le tecniche di costruzione dei monologhi. Cfr. *Le drammaturgie testuali della Compagnia della Fortezza*, cit., pp. 95-102.

²⁵ A. Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit., p. 243.

²⁶ *Ibidem*

²⁷ A. Punzo, presentazione dello spettacolo, <http://www.compagniadellafortezza.org/new/gli-spettacoli-2/gli-spettacoli-dopo-la-tempesta-lopera-segreta-di-shakespeare>.

²⁸ A. Punzo, *Lo smalto sul nulla*, in *La città sospesa*, a cura di R. Menna, Edizione speciale VolterraTeatro 2015, «RoRoRo», III, 4 (2015), Edizioni Clichy, p. 2.

²⁹ L. Bottinelli ha individuato le opere da cui sono stati estratti i frammenti che compongono il testo dello spettacolo:

oltre alla *Tempesta* si tratta di diciassette drammi e dei sonetti, di cui la studiosa ha descritto l'operazione di collage, battuta per battuta. Cfr. L. Bottinelli, *Il teatro come luogo di trasformazione: la Compagnia della Fortezza di Volterra*, cit., pp. 148-165.

³⁰ Ivi, p. 140.

Una fortezza piena di teatro. Su *Shakespeare. Know well* e la drammaturgia di Punzo di Gerardo Guccini

Abstract. *The study addresses the communication values of figurations achieved through the stage and the actors in Shakespeare. Knows well. This play by Punzo does not declare the horizons of sense of its many symbolic elements, but neither does it deny, overturn or disparage them. Being the theatrical meaning of things and people neither made explicit nor deactivated, it appears so active, exuberant and immediate to configure a poem made of observed actions and images: first implementation of that "Shakespeare's secret play" referred to in the following performance of Compagnia della Fortezza (Dopo la tempesta).*

Le innumerevoli croci di legno, che occupano il vasto spazio scenico di *Shakespeare. Know well* (Carcere di Volterra, 20 luglio 2015) – praticamente tutto il cortile del carcere di massima sicurezza di Volterra, col pubblico assiepato su un lato lungo del rettangolo –, descrivono un flusso di energia che, dal punto di vista dello spettatore, va da destra a sinistra. È come se un soffio gigantesco le avesse piegate, abbattute, disperse, accumulate sul lato sinistro formando una specie di collina. Viene in mente, guardando lo spazio di *Shakespeare. Know well*, la collina delle croci di Vilnius. Uno dei luoghi sacri dell'identità nazionale lituana. Fra l'uno e l'altra, ci sono elementi analoghi (la moltiplicazione delle croci) e forti distinzioni. A Vilnius le croci sono ben piantate al suolo, e il loro stare erette, tutte puntate verso il cielo, piccole e gigantesche, nude e scolpite, significa cose ben precise. Questo è un luogo del sacrificio, e ogni croce è un martire. Nel cortile del carcere non è così. Le croci appaiono riverse, inclinate, accatastate, appoggiate alla parete. Solo pochi attori ne fanno un uso scenico: c'è chi ci si sdraia sopra, chi ci sale, chi le regge. I più ci si muovono accanto. La principale connotazione di questo simbolo perturbato è la sottrazione di corporeità. Le croci sono vuote, indifferenti, disponibili. Per chi sono state fatte? Certamente perché vengano viste, ma a quale scopo? Le numerose scale a pioli qua e là appoggiate aggiungono confronti e associazioni. Sul Calvario, la presenza di scale era dovuta all'esigenza di preservare l'integrità del corpo di Cristo, che bisognava sorreggere dall'alto mentre le mani e i piedi venivano schiodati quasi simultaneamente affinché le estremità ancora attaccate non si lacerassero. I Vangeli giustificano questa cura – instancabilmente raffigurata dall'iconografia del Golgota – affermando che Cristo venne deposto dalla croce perché un suo seguace, Giu-

seppe d'Arimatea, ne aveva chiesto il corpo al governatore romano:

Ed ecco un uomo di nome Giuseppe, membro del Sinedrio [...] se ne andò da Pilato e chiese il corpo di Gesù. Poi, dopo averlo deposto dalla croce, l'avvolse in un lenzuolo e lo mise in un sepolcro scavato nella pietra, dove ancora nessuno era stato messo. (Luca, 23, 50-53)

Dopo queste cose, Giuseppe d'Arimatea, discepolo di Gesù, ma occulto, per timore dei Giudei, chiese a Pilato di poter togliere il corpo di Gesù e Pilato lo permise. Venne adunque e tolse il corpo di Gesù. (Giovanni, 19, 38)

Mancando corpi di uomini crocefissi, le scale non servono a nulla, la disgregazione dell'originario contesto narrativo le rende inattive, inutili. Quando, però, vengono prese e tenute in posizione verticale dagli attori, il fatto che consentano di montare piolo dopo piolo verso la cima attiva in loro una nuova dimensione simbolica: quella dell'innalzamento. Ma verso cosa? Partendo da dove? Due attori – uno è Punzo – salgono su due scale di diversa altezza, occupando il vertice dello spazio scenico: quella fascia alta in cui, nelle raffigurazioni pittoriche, si svolgono le ultime azioni di Gesù e inizia la peripezia del corpo. Ma le croci restano lontane, né ci sono rimandi ai fatti e ai personaggi della Passione. Giuseppe d'Arimatea, gli operai, i ladroni, Cristo stesso e la sua croce appaiono cancellati, asportati dal quadro. Cosa avviene nello spazio della loro sottrazione?

Shakespeare. Know well non dichiara gli orizzonti di senso dei suoi elementi simbolici, ma nemmeno li nega, capovolge o irride. Il senso, così, non venendo né esplicitato né disattivato, appare attivo, esuberante, presente. Anzi, a prima vista, non vediamo nient'altro che un senso avvolgente e sospeso. Perché quelle inclinazioni da destra a sinistra, quel movimento, quell'accumulo? Perché croci? Denigrare i simboli è un gesto facile e il più delle volte irresponsabile. Rifarli è qualcosa di infinitamente più interessante. Da un lato, Punzo trattiene il valore simbolico delle croci e delle scale, dall'altro, ne muta il senso. È un'operazione delicatissima. Piegate a fini comunicativi,



Shakespeare. Know well, 2015 (foto di Sefano Vaja)

il simbolo tende infatti a ridursi a metafora, diviene una cosa per un'altra: un nudo atto semantico. La potenza custodita non viene allora mutata, ma cancellata, dispersa. Per connettere immediatezza sensibile e indicibile, le croci e le scale non debbono disgiungersi del tutto dall'originaria simbologia del Calvario, della quale restano componenti sostanziali, per quanto perturbate, confuse e, quindi, disponibili a nuove articolazioni di senso.

In *Shakespeare. Know well* la collocazione delle croci, accumulate sul lato sinistro, orienta le traiettorie degli attori, che fluiscono sistematicamente da destra verso sinistra confermando che questi simboli moltiplicati esercitano un forte potere attrattivo, per quanto drammaturgicamente nascosto da un succedersi di azioni paratattiche.

All'inizio dello studio, vediamo infatti attori dislocati in diversi luoghi dello spazio scenico: verso il centro della scena, Punzo e tre giovani donne in abiti contemporanei agiscono intorno a un grande letto in ferro battuto collocato; accanto a loro una luttuosa Desdemona vestita di nero tende di fronte a sé il fazzoletto; altri attori in abiti storici con barocche maniche a sbuffo stazionano nei pressi della collina delle croci, uno di loro, sdraiato su una scala posta orizzontalmente, dice le parole di Amleto ai becchini, un altro, aggrappandosi alla testata del letto, sfoga la disperazione di Calibano («Mi avete insegnato a parlare come voi/E quel che ho guadagnato è questo:/ ora so maledire»¹); sul lato destro, un musicista vestito di bianco – Andrea Salvadori – è seduto a un pianoforte verticale appoggiato sulla parete frontale della scena.

In seguito, lo spazio si popola di numerose altre figure. I loro movimenti evidenziano come la direzione sia, in questo spettacolo, un importante indicatore di senso. Tutte le figure, infatti, entrano da destra, si spostano verso sinistra, attraversano la foresta di croci e di lì escono. Nessuna, mai, esce dal lato destro, che resta a tal punto spopolato di azioni da permettere la collocazione, ai lati del varco di accesso, di due piccole tribune per il pubblico.

Gli attori che entrano dal lato destro, incedendo processionalmente uno dopo l'altro, sono a torso nudo, indossano una lunga gonna bianca aderente con strascico e portano leggere calzature dello stesso colore. Quasi tutti hanno intorno al collo un libro da cui la testa sporge come da una gorgiera plissetata. Le azioni di queste figure rappresentano diverse gradazioni del rapporto fra attore e parola. Si va dall'assoluta impermeabilità degli orientali con la gonna nera al transfert del giovane attore slavo che interagisce con Punzo al vertice di due scale innalzate a braccia. Lungo il tragitto da destra verso sinistra, diverse figure vengono intercettate da Punzo, che, avvicinando la bocca all'orecchio dell'una o dell'altra, attiva la memoria di parole shakespeariane che vengono dette in modo denso e partecipe. Rendere le implicazioni sensorie (sonore, tattili, visive) delle parole dette rientra fra le capacità tecniche dell'attore/interprete; gli attori/persona della Compagnia della Fortezza rendono invece sensibile la particolare qualità della loro memoria. Una memoria che

estrae le parole con la precisa energia d'una tenaglia, che le lancia con violenza oppure, improvvisamente intenerita dai sapienti organismi poetici che essa stessa accoglie e restituisce, coniuga azione e intelligenza con la ruvida grazia delle necessità assolute. Mentre la memoria si fa qui presenza, le immagini integrano, sia metaforicamente che in concreto, libro e anatomia, mostrando come la testa e, in essa, il lavoro della mente e della bocca, procedano da pagine e pagine di parole scritte e lette, riassemblate e mandate a mente. Scrive Punzo negli appunti preparatori dello spettacolo:

Entità libro.

Ogni libro ha uno spirito.

Libro collare da cui esce la testa².

Il copione di *Shakespeare. Know well* evidenzia un processo selettivo e di montaggio che esclude riferimenti espliciti alle vicende dei personaggi, privilegiando espressioni indicative d'un vivere minacciato, perturbato, guastato, in disfacimento. Sicché sia gli attori in abiti barocchi che gli uomini-libro esplicano destini dei quali omettono i contenuti narrativi: le storie.

Fa eccezione un immedesimato Otello di colore: le parole che ripete gridando – «Sei casta? Giuralo!» – non procedono dalla pagina (non ha infatti il libro attorno al collo), ma dalla situazione drammatica. Seduto sul letto si rivolge a Desdemona, battendosi il petto ad ogni domanda. La sua presenza richiama la malia dell'impossessamento, tanto che, anche quando l'azione passa altrove e nessuno (o quasi) lo guarda, la sua mano tende verso l'oscillante fazzoletto di Desdemona; personaggio spesso costretto in una posa che dispone in linea retta il collo piegato all'indietro fino all'inverosimile e il braccio che protende in avanti il fazzoletto. Quando la donna attraversa la scena – sempre da destra verso sinistra – la sua posa sintetizza visivamente la causa e l'effetto dell'intrigo: la prova della colpa e lo strangolamento per mano del Moro.

Nello *Shakespeare* della Fortezza, Desdemona agisce fra due impulsi contrapposti. Quello a interrompere provocatoriamente il gioco scenico s'incarna in Punzo, che, a più riprese, le strappa il fazzoletto gettandolo verso sinistra. Quello a precipitare nella situazione drammatica assumendone i segni (lo sguardo alterato, la voce urlante, i raptus violenti) s'incarna nel nero Otello, il quale, in questo filamento performativo, è l'opposto di Punzo: *dominus* destabilizzante e straniante. Coniugando in una discontinua triangolazione Otello, Desdemona e se stesso, il drammaturgo/regista indica nell'attore immedesimato nei segni dell'immedesimazione, una modalità inclusa alla sua diversa idea di teatro, che la valorizza nella misura in cui la isola, contraddice, disturba.

Nell'ultima parte dello spettacolo, dopo la scena di Otello alla presenza di Desdemona, anche un'altra figura si stacca dalla rete di azioni paratattiche, animando nuove dinamiche fra la persona del performer e le parole di Shakespeare. Punzo e un attore salgono su due scale issate a poca

distanza l'una dall'altra. L'attore non ha il libro intorno al collo e, giunto in cima, si rannicchia in precario equilibrio protendendosi verso l'interlocutore, posto qualche piolo più in basso. Nemmeno in questo caso l'interazione sfocia in dialoghi. Parlando, l'attore non attende risposte eppure esige ascolto. I suoi occhi, spalancati e attentissimi, fissano Punzo, riconoscendo nella sua presenza un "tu" intensamente cercato: qualcuno a cui confessare pensieri e stati d'animo che, detti ad altri, non avrebbero più forma né senso. Il copione presenta un montaggio di testi di Shakespeare che illumina la situazione in atto a frammenti, per zone distinte. Vi troviamo, infatti, riferimenti al tema del rispecchiamento e dello sguardo («Io, il tuo specchio, mostrerò a te stesso quello che non conosci»), all'identità dell'interlocutore («Sei diventato un estraneo che non conosce nessuno»), al rapporto fra questi e il parlante («Chiunque ti aiuti, sei tu che devi aiutare me») e persino alla conclusione dello spettacolo («finito è il nostro giorno, le nostre azioni sono terminate»).

Dalla sua postazione, appena più bassa, Armando Punzo protende la destra verso l'attore che gli parla. C'è un senso in questo gesto a lungo tenuto? Forse Punzo riconosce in chi gli parla dicendo parole di Shakespeare un altro se stesso. Forse non indica, ma *si* indica, sollecitandoci a pensare che quelle parole, dette da persona a persona senza intorno il teatro del dramma, è quanto possiamo ora avere di Shakespeare.

Di Shakespeare non mi interessa il soggetto, ma la sua ombra. Dei suoi personaggi e intrighi che copiano la vita e le danno concretezza, mi interessa il non detto, il mancante, l'aspirazione a un'altra esistenza. (p. 2)

Ma il teatro del dramma, è, per l'appunto, ciò che ha permesso la sopravvivenza di Shakespeare nell'immaginario collettivo. È il consumato pezzo di terra sopra il quale generazioni di attori hanno coltivato parole, sentimenti e pensieri, che restituiscono, in modo arbitrario e parziale, ma anche continuo e vivo, la fonte umana da cui procedono: l'autore di tanti inesauribili drammi. Come le croci, anche i due interlocutori sulle scale evidenziano un'assenza di corporeità che, questa volta, ha per oggetto Shakespeare, mai così evanescente come quando il teatro ritrova al di fuori del dramma il gesto essenziale della relazione reciproca. La situazione di questo parlare e vedersi al vertice dello spazio scenico non solo sostituisce il dramma, ma ne eredita il *pathos* e la densità segnica. Chi parla si rivolge verso il basso per agganciare, quasi carnalmente, le sue parole all'ascolto; chi ascolta tende la mano verso l'alto per ricevere, non tanto una comunicazione, quanto le poetiche proprietà della parola: primo simbolo. Il problema non è capire cosa le croci (o le scale o i libri/gorgiera o il letto o il baule dei vestiti) significhino, ma percepire le articolazioni di senso che si ramificano a partire da questi in punti visivi.

Per lo spettatore, la performance è un contesto di attraversamenti, che ricava dalle immagini e dalle loro stesse

componenti materiali, conoscenze, intuizioni, impressioni, scoperte, svelamenti... In questa prospettiva, il lavoro teatrale è un mare di simboli. La performance ne raccoglie e trascoglie alcuni, cercando sia di conservarne le originarie possibilità di significazione che di ottenerne di nuove attraverso operazioni d'accostamento e montaggio. *Shakespeare. Know well* combina croci, scale, parole di Shakespeare, un letto posto al centro dello spazio scenico, un baule pieno di vestiti, figure con lunghe gonne chiare o nere, giovani donne in abiti contemporanei, Punzo in abiti scuri, Desdemona col fazzoletto, Riccardo III prigioniero d'un palchetto sul quale cammina nervosamente producendo un suono che, amplificato, vibra nello spettacolo come un battito cardiaco... E poi ci sono altre figure con maniche a sbuffo tagliate (i colori sono il rosso sul bianco), un bambino di otto anni, un globo terrestre, musicisti adolescenti a torso nudo e con lunghe gonne chiare, un musicista al pianoforte, un'artigianale glassarmonica costituita da bicchieri riempiti d'acqua a diverse altezze, musiche registrate, tuoni e suoni di tempesta, tantissimi libri, pagine strappate, vasellame, coppe, caraffe, vassoi... Questi elementi interagiscono all'incrocio fra processo teatrale e scrittura scenica. Provando, improvvisando, parlando, vivendo nella vicinanza d'uno Shakespeare senza drammi da rappresentare e personaggi da interpretare, Punzo e i suoi attori incarnano una drammaturgia segreta che si rifrange e moltiplica nel labirinto delle percezioni. Il teatro della Compagnia della Fortezza declina costantemente al plurale il concetto di trama, intrecciando «raginate» di contenuti che risultano, all'atto della percezione, relativi e labili, intuitivi e rivelatori. E cioè, vivi.

Una scena piena di trame da sciogliere. Una ragnatela dove ci si può perdere. Su ogni corda un cartellino con il nome dell'incauto possessore. (p. 5)

Trovo superato il criterio valutativo che riconosce alla sola regia critica – e, spesso, non è un complimento – la facoltà di contribuire alla conoscenza delle opere drammatiche e dei loro autori. Il discrimine fra gli spettacoli dialettici – che spiegano, penetrano, modificano e conoscono – e gli spettacoli autoreferenziali – in cui linguaggio e opera coincidono – non è tanto determinato dalle modalità della performance (tendenti verso la rappresentazione o soluzioni estremi di azione non-progettate), quanto dal fatto che venga o meno attraversato lo «spazio letterario del teatro»². Laddove la lettura contribuisce a fondare l'immaginario della collettività teatrale, il lavoro scenico riattiva le fonti del dramma nella misura in cui ne disconosce gli esiti formali: l'essere state compiute una volta per tutte. Analizzare i contributi dati da Grotowski alla conoscenza dei romantici polacchi e di Calderon; da Barba a quella di Brecht; dal Living a quella di Pirandello, Sofocle e Brecht; da Carmelo Bene a quella di Shakespeare, Byron, Manzoni e Wilde; dalla Compagnia della Fortezza e da tanti altri teatri-reclusi a Shakespeare, a Carroll, a Genet e ancora a Shakespeare

(il più frequentato)... potrebbe essere un compito della storiografia teatrale. L'ipotesi è un po' controcorrente, quasi antimoderna (me ne rendo conto), vorrei quindi convalidarla con una citazione di Deleuze: «[Quello di Bene] è un teatro esperimento, che implica molto più amore per Shakespeare di tutti i commenti possibili⁴. E l'amore, per inconscia volontà di possesso, conosce molto bene ciò che distrugge».

¹ Questa e le seguenti citazioni da *Shakespeare. Know well* sono tratte dal copione inedito dello spettacolo, che Punzo mi ha gentilmente fornito.

² A. Punzo, *Lo smalto sul nulla. Appunti per una tragedia onirico-didattica con morte innaturale dei protagonisti*, in *La città sospesa. Edizione Speciale. Volterra Teatro 2015*, «Ro Ro Ro», Anno III, n. 14. 2015, p. 4. In tutte le altre citazioni da questo contributo di Punzo indicherò la pagina al termine del testo.

³ Cfr. F. Taviani, *Lo spazio letterario del teatro*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2005.

⁴ G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in C. Bene-G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978, ora in C. Bene, *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 2002, p. 1432.

AMLETO A GERUSALEMME DI GABRIELE VACIS E MARCO PAOLINI a cura di Franco Nasi

Storie di radici moltiplicate di Franco Nasi

Abstract. *Franco Nasi traces an overview of Gabriele Vacis and Marco Paolini's Hamlet in Jerusalem, bringing to light the numerous dialogues interwoven between the Shakespearean play, the Arab world and the complexity of Jerusalem, in relation to the issue of identity. The young Palestinian actors' genealogies intersect with Jerusalem's experience, in a dynamic dialectic between past and future, which is visible on the stage through the process of assembly and disassembly of the city's scale model made of plastic bottles. Hamlet's tragedy comes to the surface in fragments, creating a complex combination of voices, telling about generational conflicts and wars for the re-appropriation of land, which however ends up in a rejection of revenge to embrace a "relationship identity".*

*I'm just a poor wayfaring stranger
I'm traveling in this world of woe
Yet there's no sickness, toil nor danger
In that fair land to which I go
I'm going there to see my Father
I'm going there no more to roam
I'm only going over Jordan
I'm only going over home¹.*

Verso la fine di *Amleto a Gerusalemme*, Ivan Azazian, uno dei cinque giovani attori palestinesi in scena, intona, accompagnandosi con la chitarra, una lentissima e commovente interpretazione di *I'm a poor wayfaring stranger*. Il gospel, un classico della musica afro-americana, racconta di un vagabondo, deluso dalla vita, estraneo a ogni terra, e del suo desiderio di attraversare il Giordano per ritrovare dall'altra parte i genitori, e, con loro, la propria casa. L'immagine dell'attraversamento del fiume si riferisce ovviamente al passaggio dalla vita alla morte, ma anche da una condizione di instabilità e sradicamento ad una di stabilità e pienezza.

Al di là della coincidenza di luoghi (Gerusalemme e il fiume Giordano), il pezzo potrebbe sembrare del tutto dissonante con la storia di Amleto o la questione palestinese sia per la melodia, lontanissima dalle sonorità elisabettiane e mediorientali, sia per il suo significato culturale. E si tratterebbe di una banale attualizzazione, una spolveratina di cultura pop su un classico, se lo spettacolo teatrale fosse una riproposta, più o meno filologica, del testo shakespeariano ambientato a Gerusalemme. Quello che invece lo spettatore vede è la narrazione di un'esperienza di formazione teatrale che ha avuto come protagonisti, fra gli altri, Gabriele Vacis, Marco Paolini e alcuni giovani attori del Palestinian National Theatre di Gerusalemme Est. Un percorso pedagogico che non ripete i riti e le tecniche, a volte omologanti, delle accademie di recitazione, ma che è esperienza estetica e vitale in sé, dialogo creativo e dinamico degli attori fra loro e con un classico, momento di scoperta e sorpresa, che muove da un attento esercizio di narrazione e di ascolto.

Cercherò di illustrare la struttura dello spettacolo concentrandomi principalmente sugli aspetti testuali (l'architettura generale della disposizione dei segmenti narrativi, la compresenza di lingue diverse e la traduzione, la intertestualità), per concludere con alcune considerazioni sulla scelta del testo shakespeariano in riferimento al ruolo che ha ed ha avuto nel teatro arabo come dramma politico didascalico e come pretesto per una riflessione sulla identità. Lo spettacolo, che ha debuttato al Teatro Stabile di Torino il 29 marzo 2016, è, dunque, prima di tutto, la narrazione a più voci di un percorso di vita teatrale. Marco Paolini, da un lato, tiene le fila della narrazione, dall'altro, è un padre vicario: il rappresentante della generazione dei genitori in uno spettacolo che narra la ricerca identitaria dei figli. Strutturalmente, è la voce che rende esplicita la cornice in cui si inseriscono altre microstorie. Introduce la vicenda raccontando del volo aereo da Venezia in Israele in casuale compagnia di una comitiva di pellegrini veneti, dell'arrivo a Tel Aviv illuminata a giorno come una Las Vegas mediorientale, della prima escursione notturna in solitaria davanti al muro del pianto. E poi dichiara il motivo del viaggio: la creazione, nel 2008, di una scuola per giovani attori palestinesi a Gerusalemme, sotto l'egida del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, con l'*Amleto* di Shakespeare scelto come opera su cui lavorare.

Nello sviluppo scenico della narrazione, la parola passa a turno a cinque attori palestinesi che raccontano le storie delle loro famiglie, a volte complesse genealogie segnate da migrazioni, sradicamenti, ritorni, e poi storie di sé stessi, di amori, frustrazioni, smarrimenti. Paolini conduce queste voci come un regista discreto in scena che controlla che ciascuno svolga la propria parte, che ciascuno, con la propria narrazione, contribuisca a ricostruire un'immagine della città di Gerusalemme, di come era nei racconti dei genitori e di come è ora, con i caffè e gli edifici in rovina, i ristoranti e i campi di auto dismesse, le mura e le antiche porte di ingresso alla città, le strade e i *check point*. Mentre con le parole i narratori costruiscono nell'aria la città di Gerusalemme, con centinaia di bottiglie di plastica, bianche, vuote, usate come pezzi di un grande Lego, ne edificano materialmente un plastico che occupa gran parte del palcoscenico. Ma anche la Gerusalemme in miniatura viene distrutta, e poi riedificata, e poi distrutta di nuovo, e le sue macerie sono raccolte in un grande telo di plastica, attorno al quale si narrano altre storie, di malattie e incubi, di amori e scoperte, di esplosioni e fuochi artificiali.

Paolini chiude poi la macronarrazione, come era iniziata, raccontando del viaggio di ritorno in Italia, sull'aereo in compagnia dei pellegrini veneti che lo vedono leggere *Amleto*, lo interrogano sulla tragedia e ascoltano la sua riflessione finale sul significato dei testi classici.

Se si riducesse lo spettacolo alla concatenazione delle storie, si potrebbe parlare di una versione polifonica del teatro di narrazione. Uno *storyteller* avrebbe potuto raccontare da solo in scena, come un moderno Omero, la storia dell'esperienza inserendo nella narrazione le memorie che quei ragazzi avevano raccontato durante le giornate del laboratorio. Vacis ha invece investito il gruppo del compito del narratore. Compito che ha richiesto un attento lavoro di armonizzazione, ed in questo è consistito forse l'aspetto più propriamente pedagogico del seminario. Attraverso l'esercizio della Schiera, esercizio di ascolto e di osservazione dell'altro, di consapevolezza di sé in quanto parte di un gruppo e dello spazio in cui ci si muove, Vacis ha accompagnato gli attori nell'armonizzazione dei timbri della voce, dei ritmi della dizione, dei movimenti del corpo, fino a creare una sinfonia complessa e una architettura narrativa equilibrata e coesa.

La prima difficoltà che si incontra in una narrazione a più voci, in cui gli attori non condividono un comune codice linguistico, è ovviamente quella della comprensione. Così, nella fase del seminario, ma a maggior ragione nella messa in scena, e quindi nel rapporto con lo spettatore italiano a cui i narratori si rivolgono direttamente, è necessaria la figura di un mediatore linguistico. Sul palco i cinque attori palestinesi, che parlano a volte in inglese a volte in arabo, sono affiancati da Giuseppe Fabris e Matteo Volpengo, due giovani attori italiani, e da Anwar Odeh, una studentessa italo-palestinese, che traducono in italiano, anche se sin da subito è lampante che la loro non è una funzione passiva, da traduttore impersonale e

meccanico come potrebbe essere quella fredda della sovra titolazione, ma diventa piuttosto una funzione agente, con forte valenza performativa. In genere, la tecnica adottata è quella della consecutiva breve: uno parla e una volta finito un breve segmento del discorso inizia la traduzione. Così è all'inizio, ma poi, un po' alla volta, i segmenti si fanno più brevi e l'interprete tende a tradurre quasi in simultanea, al punto che le due voci si sovrappongono e giungono all'orecchio dell'ascoltatore come una voce più piena, raddoppiata da un contrappunto linguistico. Succede così anche nelle prediche dei missionari cristiani in Africa o in Oriente. Il racconto biblico e il commento vengono detti nella lingua del predicatore (spesso lingue occidentali come l'inglese), ma accanto a loro l'interprete, quasi in simultanea, traduce nelle lingue o nei dialetti locali, a volte anticipando addirittura le parole del predicatore, o raccontando a modo suo la parabola. Ciò che importa è che il messaggio arrivi, e arrivi con il ritmo giusto. Quando la cosa non avviene, ed è evidente che l'interprete non sta svolgendo il suo lavoro nel modo corretto, la comunità intona un inno. È il segno che il traduttore va sostituito. E tutto avviene in modo naturale, con un canto della comunità. In *Amleto a Gerusalemme* si ha l'impressione che nessun testo e quindi nessuna lingua sia servile a un testo "fonte", ma piuttosto ogni enunciazione contribuisca a creare quei ritmi a volte distesi a volte mossi che modulano la narrazione.

All'arabo standard, all'italiano e all'inglese "internazionale" parlato dagli attori palestinesi, si aggiungono in questa sinfonia di parole, anche l'inglese elisabettiano e l'arabo letterario, che si inseriscono, quasi a sorpresa, come citazioni di motivi classici in un'improvvisazione jazz. Sono i passi, intensamente lirici, ripresi dall'*Amleto* che si legano alle microstorie a volte per tonalità, a volte fungendo da contrappunto o come raddoppio della nota dominante. Così, i testi di Shakespeare, ripetuti spesso in inglese, in arabo e in italiano, si intrecciano alle vicende dei ragazzi palestinesi, stabiliscono con esse un dialogo, e la vicenda di Amleto si trasforma e cambia direzione a contatto con quelle memorie. Si dà per scontato che gli spettatori conoscano la storia di Amleto e abbiano familiarità con i versi citati perché, dallo spettacolo non è possibile rico-



Amleto a Gerusalemme (foto di Indyca)

struire la vicenda del principe di Danimarca. La tragedia non è raccontata ma è rivisitata per frammenti, in modo non innocente, con l'ironia postmoderna di chi sa che il pubblico sa. E i testi shakespeariani giungono alle orecchie come motivi da sempre conosciuti, versi noti che vivono di vita propria, ma che si risignificano accanto alle nuove situazioni evocate dalle storie di vita della città di Gerusalemme, e che in virtù della loro esorbitante forza poetica aggiungono senso a quelle storie, le disvelano, le interpretano e ne sono interpretati.

L'architettura della narrazione è complessa, anche perché ci si sposta continuamente fra le numerose storie degli attori e quella di Amleto, ma la costruzione è simmetrica e equilibrata. La voce narrante di Paolini fa da cornice e interviene, in particolare, in tre punti: all'inizio, al centro e alla fine, con l'epilogo lasciato ad Amleto/Mohammad. Quattro storie costituiscono il prologo e la prima parte, e sono storie che parlano di genealogie familiari e di radici. Due storie sono raccontate nella parte centrale, punto di svolta dello spettacolo, quando il plastico di Gerusalemme viene distrutto, gli attori cambiano d'abito e viene recitato il monologo "To be or not to be". Quattro storie, che riprendono quelle della prima parte, ma che le declinano al presente, conducono al finale. Uno schema può rendere forse anche visivamente più evidente la costruzione e le simmetrie.

| Prologo | Prima parte | Svolta | Seconda parte | Epilogo |
|----------------|----------------------------|-----------------|-----------------------------|-----------------|
| Storia 1: Ivan | Storia 2: Nidal | Storia 5: Bahaa | Storia 7: Ivan | Amleto/Mohammad |
| | Storia 3: Mohammad e Bahaa | Storia 6: Habel | Storia 8: Nidal | |
| | Storia 4: Alaa | | Storia 9: Alaa | |
| | | | Storia 10: Bahaa e Mohammad | |

Le storie, raccontate con un registro in genere informale e discorsivo, con digressioni comiche o accessi diverbi, trovano un contrappunto lirico nelle citazioni shakespeariane, in un continuo alternarsi di stili recitativi e di lingue. Vediamo più da vicino solo il contenuto delle storie della prima parte e i passi dell'*Amleto* ad esse giustapposte: dovrebbero essere sufficienti per dare un'idea del tipo di interazione che si stabilisce fra i due mondi in scena. La prima storia, in inglese, è di Ivan Azazian, il cantante di *I'm a poor wayfaring stranger*, che ricostruisce la genealogia della propria famiglia: dal bisnonno armeno, fuggito dal genocidio ottomano del 1915-16 e stabilitosi a Gerusalemme; al nonno immigrato negli Stati Uniti; al padre, nato oltreoceano, ma rientrato a Gerusalemme perché la madre, palestinese, aveva paura che i figli crescessero in un luogo, come gli USA, pericoloso per la droga e la

mancanza di valori; infine a Ivan che, nato a Gerusalemme, ironizza su questa preoccupazione della madre, ben sapendo che la droga e i pericoli non sono assenti dalla Palestina.

Dopo la storia della famiglia di Ivan, che funge da prologo, inizia il primo monologo di Paolini, di cui si è detto, con la descrizione del volo, l'arrivo in Palestina e la constatazione che in ogni luogo, dal muro del pianto al Golgota, si avverte nell'aria l'eredità dei padri. Qui si ha il primo passo shakespeariano, recitato da Alaa Abu Gharbieh in arabo (I, 2, 87-110) e tradotto da Paolini, in cui Claudio invita Amleto a dismettere il lutto e a non comportarsi impulsivamente come un ragazzino: sembra un invito razionale ad accettare l'ineludibile legge di natura che indica il cambiamento come condizione necessaria della vita:

È dolce e commendevole,
Amleto, in te, il rendere a tuo padre
tutto questo tributo di cordoglio;
dovresti pur sapere tuttavia
che tuo padre perdette anch'egli un padre,
e quel padre perdette anch'egli il suo.
È obbligo filiale
manifestare per un certo tempo
tutto il proprio cordoglio.
Ma incaponirsi in un lutto ostinato,
è atteggiamento d'empia testardaggine
non è da uomini².

Rimarca Paolini, offrendo già in apertura una possibile chiave di lettura dell'intero lavoro:

È cosa bella e giusta vederti portar così il lutto per tuo padre, però tuo padre prima di te ha già perso il suo, di padre, che prima aveva già perso il proprio. Il lutto, l'obbligo di un figlio verso il padre dura un tempo, dopo basta, dopo basta. Continuare a portare il lutto dopo questo tempo è ostinazione, è capriccio, non è da uomini, è da bambini.

Anche la seconda storia parla di una genealogia. Nidal Jouba racconta del nonno, ricco commerciante di Hebron, dei due zii di cui si è perduta traccia durante la guerra del 1967, del proprio padre, nato nel 1966, e del compito affidatogli dal nonno di trovare i fratelli scomparsi. Così negli anni si è spostato con la famiglia alla loro ricerca fra Giordania, Siria, Gerusalemme, e poi Egitto e di nuovo Gerusalemme. A questo impegno morale, fa da accompagnamento la ferma decisione di Amleto di tener fede all'ordine del padre, dopo aver saputo del tradimento di Claudio (I, 5, 92-112)³:

[...] Ricordarmi di te? Povero spettro!
Sì, finché ci sia memoria, in questa dissacrata Terra.

Ricordarmi di te?
Dalle pagine della memoria toglierò i ricordi più amabili e più futili,

le massime dei libri, ogni impressione, ogni sapere annotato e copiato
dallo studio e dalla gioventù: nel libro e nel quaderno del mio cervello voglio solo le tue parole non mischiate a materia più vile. [...]

Durante la scena, la grande pedana su cui si erano cominciate a ordinare le bottiglie di plastica vuote, come a segnare l'ipotetico perimetro di una città, viene sollevata a mezzo palco e inclinata, in modo che le bottiglie cadano con il rumore di un lungo bombardamento sugli attori impietriti. Mentre le bottiglie restano a terra, sparse come macerie, la pedana è alzata in verticale e trasformata in un grande schermo sul quale sono proiettate immagini desolanti dei territori occupati. Sono immagini che richiamano la guerra a cui si accompagnano i versi, recitati in italiano da Matteo Volpengo, con cui Marcello e Orazio raccontano i motivi della guerra incombente sulla Danimarca di Re Claudio (I, 1, 70-107):

Come mai turni di guardia così stretti e rigorosi
affliggono i nostri sudditi ogni notte,
e perché si fondono ogni giorno cannoni di bronzo,
e si conducono con altri paesi traffici d'armi.
E tutto questo trambusto di carpentieri? [...] Chi sa dirmelo?

Il nostro defunto re Amleto,
la cui immagine è tanto cara nei nostri ricordi,
come sapete, fu sfidato a duello da Fortebraccio di Norvegia,
che ambiva orgogliosamente ad essere uguale a lui. [...] Ora il secondo Fortebraccio, il figlio del primo, il giovane e bollente Fortebraccio, arso da un coraggio non ancora messo alla prova, ha radunato qua e là dai bassifondi della Norvegia un'accozzaglia di fuorigesce, disposti a guadagnarsi da vivere in un'impresa in cui ci vuole del fegato.
[...] Ecco il motivo, secondo me, dei nostri preparativi, dei turni di guardia e di tutto il gran fermento che si osserva nel paese.

La guerra per la riappropriazione di terre perdute è dunque un altro evidente legame fra la storia di Amleto e la questione palestinese.

Mentre si parla di terre da riconquistare, gli attori in scena cominciano a costruire con le bottiglie il plastico di Gerusalemme. Mohammad Basha racconta poi la terza storia, quella della madre, nata nel 1954, delle sue amiche, madri a loro volta degli amici di Mohammad, fra cui Bahaa Sous, uno degli attori palestinesi che in scena interagisce spesso come coppia attoriale con lui, e Ahmad. Si racconta di una storia d'amore di Ahmad, ma anche di una sua malattia incurabile, di fatture, di magie e di guarigioni insperate. Alla storia segue il coro in arabo degli attori palestinesi che recitano il monologo in cui Amleto parla di magia (III, 2, 393-401):

È questa l'ora notturna in cui si crede alle magie, si radunano le streghe, si aprono le bocche dei sepolcri e l'inferno soffia il suo alito su questo mondo. Ed io potrei bere sangue caldo e compiere azioni così crudeli che il giorno tremerebbe a guardarle.

Sulla magia interviene Paolini. Dice di non averla sentita nei luoghi di culto della città santa, trasformata in un grande mercato di chioschi di souvenir e di fast food per le comitive di turisti. Quella magia l'ha vista invece in un campetto improvvisato dove dieci ragazzini giocavano a calcio, cinque contro cinque, niente divise o parastinchi, due zaini per le porte, accanto al Monte degli Ulivi: una momentanea sospensione della tensione che si sente nell'aria, una «Grace under pressure», dice Paolini. La quarta storia è raccontata da Alaa Abu Garbieh nato nel quartiere del Monte degli Ulivi. Parla del suo rapporto con la droga che gli ha bruciato mente e volontà, della morte di una giovane sorella, di un padre consumato dall'Alzheimer, dell'incapacità di affrontare la situazione, della frustrazione, di un delirio che lo porta vicinissimo a uccidere il padre, la madre, sé stesso, a chiudere tutto. Ancora il coro degli attori palestinesi intona un altro monologo di Amleto (I, 2, 129-159). In assonanza col racconto di Alaa Abu Garbieh, il testo (nel mentre, proiettato anche sullo schermo) presenta immagini di sfacelo corporeo e di crisi:

Se questo mio corpo gelido
potesse sciogliersi in rugiada
Se potessi farla finita lo farei. Che nausea!
Come mi sembrano sterili, marce, ordinarie
le usanze di questo piccolo mondo, che vergogna.
Un giardino pieno di erbacce
dove la natura sfoga i suoi istinti. A questo si è arrivati.



Amleto a Gerusalemme (foto di Indyca)

È morto da due mesi, anzi neanche, meno di due mesi. Così premuroso con mia madre che non avrebbe permesso nemmeno al vento di toccarla troppo bruscamente [...] Un mese. Prima ancora che il sale di quelle luride lacrime le si seccasse negli occhi, si è risposata. Che rapidità eh? Che agilità nel tuffarsi nell'incesto! Niente di buono, e niente di buono può venirne... niente di buono.

La ricostruzione del plastico della città intanto è finita, Baha Sous racconta del ritorno a Gerusalemme in compagnia della madre, che lì era nata, e che voleva mostrare al figlio i luoghi della propria infanzia. Ma le case che lei vede nella memoria non ci sono più, e non c'è più nemmeno l'acqua che una volta si trovava facilmente. Il figlio vede piuttosto rovine, degrado e bottiglie di plastica vuote. Non vuole negare il ricordo alla madre, ma vuole svincolarsi da questi ricordi che non gli appartengono. Con un gesto di esasperazione distrugge a calci la città di plastica e urla «Let it go», lascia che le cose vadano come devono andare. La distruzione del plastico, alla quale partecipano tutti gli attori palestinesi, è l'atto simbolico con cui si rivendica la centralità del presente rispetto alla sterile e nostalgica rivisitazione del passato, di una Gerusalemme che forse non è mai neppure realmente esistita se non nella problematica ricostruzione sentimentale e narrativa dell'identità di un popolo. Siamo al punto di svolta dello spettacolo: i narratori cambiano i loro abiti (quelli neri del lutto sono sostituiti con pantaloni e camicie beige come il deserto) ma anche la direzione del loro sguardo: mentre nella prima parte le storie riguardavano il passato, come a voler ricostruire con il ricordo una città e un'identità, ora lo sguardo è sul presente, sulle macerie, su quel che c'è, su quel che potrebbe esserci, forse altrove.

Si ritorna così alla prima storia, quella di Ivan Azizian, che era nato a Gerusalemme perché la madre, emigrata negli USA, avendo paura che i figli crescessero nel pericolo e nella stupidità di una società priva di valori, aveva deciso di rientrare in una Palestina occupata. Ivan si rammarica di quella scelta. Avrebbe preferito crescere forse più stupido, ma libero, da un'altra parte.

Uno degli aspetti più forti dello spettacolo di Vacis e Paolini è proprio nel mutamento di prospettiva dello sguardo. All'inizio, nel prologo, Ivan racconta la genealogia della propria famiglia. Sembra uno sguardo che si dirige verso il basso, uno sguardo in verticale, da speleologo. Cerca la radice, e da lì cerca di costruire una identità, alla quale legarsi, alla quale restare fedele. Ma alla fine dello spettacolo, la sua interpretazione lenta di *I'm a poor wayfaring stranger* non è canto di nostalgia per la terra dei padri, o la terra oltre il Giordano, ma per l'America, che nell'immaginario di Ivan è simbolo di libertà e di una identità che ora non esiste, come mostra l'immagine proiettata sul grande schermo del documento di identità di Nidal dove accanto alla voce *Nationality*

c'è scritto *Undefined*. La direzione dello sguardo muta e diventa orizzontale. Non si riferisce più a un'identità che lega e si radica in un luogo (o pseudo luogo), che eredita problemi insoluti da altre generazioni e dei quali si deve fare carico, che pericolosamente diventa chiusura, monismo, nazionalismo sordo e sordido, radice unica e autoreferenziale.

Analogamente, le storie che seguono nella seconda parte si accordano a quel grido "let it go", urlato da Bahaa al momento della distruzione del plastico.

Chiudendo la cornice della seconda parte, Paolini dichiara ciò che accomuna il dramma di Amleto e i giovani attori palestinesi che avevano scelto di lavorare su di lui. Entrambi rifiutano il mandato della vendetta e di essere portatori di verità assolute. È questo il senso del percorso compiuto, ciò che è stato raccolto e scoperto dal lavoro teatrale. Dice Paolini:

Amleto è definitivamente investito della sua responsabilità, possiede la verità, è l'eletto: è l'unico ad aver parlato con lo spettro e ad aver visto la confessione del patrigno. Quindi comincia la strage. Il possesso della verità spazza via ogni dubbio. Amleto dallo psicodramma in poi [la scena della pantomima realizzata dai comici (NdA)] è determinatissimo. E comincia a seminare morte. Perché possedere la verità è pericolosissimo. Chi la possiede produce dolore, e non solo per gli assassini, ma per tutti, indistintamente. Compreso, naturalmente, sé stesso. Chi è investito della verità, l'eletto, è giudice ingiudicabile. Questa è la storia di Amleto in Palestina, dove tanta gente è convinta di possedere la verità. Ma per fortuna c'è tanta altra gente che si chiede: che cosa possiamo fare?

La drammaturgia di *Amleto a Gerusalemme* svolge sottraccia un contrasto fra il paradigma identitario che si riconosce nella verticalità delle "radici" e quello che si fonda sulla molteplicità delle relazioni. Alcuni riferimenti ci aiuteranno a meglio cogliere questo livello del lavoro. Maurizio Bettini dedica un ampio studio alla riconsiderazione critica della nozione di "radice", spesso, a suo avviso, utilizzata per costruire artificiosamente una storia collettiva ai fini del consenso politico. Anche il suo saggio si sofferma sul "caso" di Gerusalemme:



Amleto a Gerusalemme (foto di Indyca)

Il caso limite di Gerusalemme, in cui vediamo moltiplicarsi tradizioni e radici divergenti relativamente a un'unica città – anzi, relativamente alle stesse aree contenute in una medesima città – potrebbe costituire addirittura il paradigma di come le tradizioni procedano ricostruendo la propria memoria a seconda dei bisogni e degli impulsi dei singoli gruppi. E questo anche e soprattutto quando cercano di rendere assoluto il loro parziale angolo di mondo, contrapponendo la pretesa verità e autenticità delle proprie radici alla falsità usurpatoria di quella degli altri. Quanto sarebbe più facile vivere, specie in aree martoriate e conflittuali come queste, se si diffondesse l'idea che le tradizioni non sono verticali ma orizzontali, e che esse non vengono dalla terra ma dall'apprendimento e dalla ricostruzione continua della memoria collettiva⁴.

L'identità che emerge alla fine dello spettacolo di Vacis e Paolini, frutto di interazioni e di un intenso allenamento all'ascolto della Schiera, ricorda una città in movimento, un'identità composita, orizzontale, non soggetta a una verticalità impositiva.

Costruire la città con il teatro. Il teatro costruisce l'ambiente, crea una contemporaneità nella quale è possibile comprendere (nel senso di prendere insieme in quel momento) componenti eterogenee e plurali come lo sono quelle fra le quali ci si muove vivendo e che costituiscono il vissuto. Nella città costruita con i racconti e con le bottiglie, con le memorie che riaffiorano e le mura della città come rovine sempre restaurate e di nuovo distrutte, si scopre collettivamente di "essere un ambiente", di essere relazioni tra persone, giovani palestinesi, teatranti italiani, soldati israeliani, nonni di origini armene, migranti di secoli, personaggi di tragedie elisabettiane, essere lingue in rapporto, essere varietà della stessa lingua in sovrapposizione e in contrappunto⁵.

Non una identità monolitica, ma una «identità di relazione», come la definisce Édouard Glissant, sostituendo alla nozione di radice quella diversamente vitale di rizoma:

Deleuze e Guattari hanno criticato la nozione di radice e forse di radicamento. La radice è unica, è un ceppo che assume tutto su di sé e uccide quanto la circonda; essi le oppongono al rizoma, radice demoltiplicata che si estende in reticoli nella terra e nell'aria, senza che intervenga nessun irrimediabile ceppo predatore. La nozione di rizoma manterrebbe quindi l'aspetto del radicamento, rifiutando però l'idea di una radice totalitaria. Il pensiero rizomatico sarebbe all'origine di quella che io chiamo una poetica della Relazione, secondo la quale ogni identità si estende in un rapporto con l'Altro⁶.

Sembra essere proprio questa identità rizomatica, fatta di rapporti e relazioni, uno dei principali approdi a cui giunge il viaggio-rivisitazione di *Amleto a Gerusalemme*: una identità vitale, che vive del e nel movimento, riservandosi di attivare, attraverso metafore concrete, citazioni (anche visive) e testimonianze dirette, le dimensioni

estese della realtà e del tempo. Il viaggio da cui scaturisce *Amleto a Gerusalemme* ha mobilitato e assorbito storie familiari e teatrali, organizzazioni orizzontali e verticali del conoscere e del conoscersi, restituendo alla società palestinese il seme di un gesto "nuovo". I versi di congedo sono affidati a Mohammad che, dicendoli, incarna una identità personale e collettiva (di gruppo) strettamente rispondente all'Amleto descritto poco prima da Paolini: non "giudice ingiudicabile", non "eletto", ma persona fra le persone che si chiedono "cosa possiamo fare". Pronunciato in arabo, questo congedo (IV, 4, 30 sgg.) prolunga il monologo in cui Amleto riflette sul senso della guerra che il re di Norvegia sta muovendo alla Polonia per "a little patch of ground / that hath in it no profit but the name" (IV, 4, 18-19):

Invece io vorrei vivere a Gerusalemme, perché la amo...
Invece io non mi faccio guidare dalla vendetta, dalla rabbia, dalla pazzia.
E non sono un eroe, per questo... Io non voglio essere un eroe.
E non sono una vittima.
Io vorrei vivere a Gerusalemme, perché la amo...
E allora faccio una cosa nuova:
proprio ora germoglio, non ve ne accorgete?
Io sono Amleto e voglio vivere.

È un'identità che ha letto Shakespeare⁷ e che sa bene che anche Amleto ormai è parte della propria radice moltiplicata, così come lo sono il teatro di narrazione, la poesia araba o il profumo del caffè al cardamomo che si sente nell'aria delle strade di Gerusalemme.

¹ Brano popolare inglese divulgato da Charles Davis Tillman che lo incluse nel suo canzoniere per arpa sacra *Survival* del 1891, e poi portato per prima volta su disco nel 1944 dal cantautore folk statunitense Burl Ives.

² Le traduzioni in italiano sono il risultato del lavoro del seminario teatrale. Come le citazioni del testo di *Amleto a Gerusalemme*, sono riprese qui dal manoscritto non pubblicato dello spettacolo che Vacis mi ha messo gentilmente a disposizione.

³ Nel corso dello studio riporterò ampiamente le citazioni shakespeariane che punteggiano lo spettacolo, segnalando le parti omesse per ragioni di spazio.

⁴ M. Bettini, *Radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna, Il Mulino, 2016, p. 61.

⁵ Cfr. G. Vacis, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Roma, Bulzoni, 2014, p. 203.

⁶ É. Glissant, *Poetica della relazione*, tr. it. E. Restori, Maccarta, Quodlibet, 2007, p. 23.

⁷ Sulla fortuna di *Amleto* nel mondo arabo si vedano M. Litvin, *Hamlet's Arab Journey: Shakespeare's Prince and Nasser's Ghost (Translation/Transnation)*, Princeton, Princeton U.P., 2011; M. Carlson, M. Litvin (eds), *Four Arab Hamlet Plays*, New York, Segal, 2015. La presenza del testo shakespeariano nello spettacolo di Vacis presenta interessanti analogie con le modalità di cui parla Litvin: "ironiche" e profondamente gnoseologiche.

Estratti dall'Amleto a Gerusalemme

Scena 1

(Genealogia di Ivan Azazian, in inglese, tradotto in consecutiva da Matteo Valpengo)

If my great grandfather was still alive he would be 133 years old.

Se il mio bisnonno fosse ancora vivo avrebbe 133 anni.

Karkour Arteen Kalenjian, raised in a village called Atan, in Armenia.

Karkour Arteen Kalenjian, cresciuto in un villaggio chiamato Atan, in Armenia.

When he was 20 he found himself in the middle of the Armenian genocide.

Quando aveva vent'anni si ritrovò nel mezzo del Genocidio Armeno.

In April 24th 1915 the Turkish brutally killed 1.5 million Armenian

Il 24 aprile 1915 i turchi uccisero brutalmente un milione e mezzo di Armeni

My ancestors.

I miei antenati.

He saw his entire family brutally hanged – his father, his mother, and his brave and noble brother, a Fedà'y, un partigiano.

Karkour vide la propria intera famiglia brutalmente impiccata – suo padre, sua madre, e il suo coraggioso e nobile fratello, un Fedà'y, un partigiano.

Fueled by anger and sense of justice, he saved himself by hiding among the headstones in a cemetery for two months!!

Alimentato dalla rabbia e dal senso di giustizia, Karkour riuscì a salvarsi nascondendosi tra le lapidi di un cimitero per più di due mesi.

He continued his journey to Ajloun, in the north of Jordan.

Poi continuò il suo viaggio verso Ajloun, nel nord della Giordania.

Mary Kashkurian also fled from Armenia to Ajloun.

Anche Mary scappò dall'Armenia fino ad Ajloun.

Mary and Karkour were blessed by 7 children.

Mary e Karkour furono benedetti da sette figli.

They opened a thriving restaurant and gained such fame among Armenians in Jordan. Being called by King Abdullah I bin al-Hussein, King of Jordan, Karkour was immediately appointed as an executive chef.

Aprirono un prosperoso ristorante che guadagnò una tale fama tra gli Armeni di Giordania che Karkour venne convocato dal re Abdullah I di Giordania e venne nominato chef di corte.

My grandmother Azniv, his second child, told me that Karkour was actually kicked out, because he got caught drinking alcohol in the kitchen of the king.

Mia nonna Azniv, sua seconda figlia, mi ha raccontato che a un certo punto venne cacciato via perché venne beccato a bere alcol nella cucina del re.

My great grandfather was Christian, but the king bin al-Hussein al-hashmi was the last ancestor from the prophet Mohammed

Il mio bisnonno era cristiano armeno, ma il Re Abdullah I era l'ultimo discendente del profeta Maometto

and a malincuore he had to kick him out.

A malincuore il re dovette cacciarlo.

Mary and Karour with their 7 children moved to Jerusalem in the Armenian Quarter of the Old City, where they opened an Armenian Restaurant they were the first to make Sfiha, the Armenian pizza.

Mary, Karkour e i loro sette figli di trasferirono a Gerusalemme nel quartiere armeno, dove aprirono un altro ristorante e furono i primi a servire la sfiha, la famosa pizza armena.

In the Armenian quarter Azniv met Simon.

Nel quartiere armeno Azniv incontrò Simon.

She was 15 he was 16 but they are too young to get married, but they love each other, they run away to the USA.

Lei aveva quindici anni, lui sedici. Erano troppo giovani per sposarsi, ma si amavano. Si amavano così tanto da scappare negli Stati Uniti d'America.

United states of America! In the early 50's rock and roll was blowing out

Stati Uniti d'America! Nei primi anni cinquanta il rock and roll stava esplodendo.

Simon opens a Shoe shop in Los Angeles

Simon aprì un negozio di scarpe

Azniv opens the first kiosk of sfiha in Los Angeles

Azniv aprì il primo chiosco di sfiha di Los Angeles

Americans go crazy for the Armenian pizza till this day!

Gli americani vanno pazzi per la pizza armena ancora oggi!

Azniv and Simon were blessed by 4 children.

Azniv e Simon furono benedetti da quattro figli.

My father is the first son!

Mio padre è il primo figlio.

I don't know why when he was 20 my father wanted to go back to Jerusalem

Non so perché, ma a vent'anni mio padre volle tornare a Gerusalemme.

He wanted to know his grand parents

Forse voleva conoscere i suoi nonni

maybe he wants to go see "Armenia".

Forse voleva andare a vedere l'Armenia.

What I know is that in Jerusalem he met my Palestinian mother, Najwa!

Quello che so è che a Gerusalemme incontrò la mia mamma palestinese, Najwa!

George and Najwa got married, they got married and went back to the USA.

George e Najwa si sposarono e tornarono negli Stati Uniti.

In Los Angeles they were blessed by 2 children.

A Los Angeles furono benedetti da due figli.

My mom was afraid to live in the USA!

Ma mia mamma aveva paura a vivere negli Stati Uniti!

She was afraid that my brother could get drug addicted
Aveva paura che mio fratello sarebbe diventato tossicodipendente

She was afraid that my sister could be a prostitute

Aveva paura che mia sorella si sarebbe prostituita

She was afraid that my father would have left her

Aveva paura che mio padre l'avrebbe lasciata

She wanted to go back to Jerusalem where she could greet people on the street

Voleva tornare a Gerusalemme, dove poteva salutare le persone per strada

She was afraid about everything in the USA! In Jerusalem she is not afraid, in Jerusalem my mom she feels safe!

Aveva paura di tutto negli Stati Uniti! A Gerusalemme non ha paura, a Gerusalemme mia mamma si sente al sicuro!

George and Najwa with their 2 American kids came back to Jerusalem.

George e Najwa, con i loro due bambini americani tornarono a Gerusalemme.

On 2/4/1992 I was born IN JERUSALEM.

Il 2/4/1992 sono nato io. A GERUSALEMME.

Scena 8

(Storia di Alaa Abu Garbieh, in inglese tradotto in consecutiva da Giuseppe Fabbris)

Mount of Olives.

I live in Mount of Olives, come let's see it. It's not the highest mountain in Jerusalem but from it you can see all the city.

Il Monte degli Ulivi è qui! Io vivo sul Monte degli Ulivi! Non è il più alto, ma da qui si può vedere tutta la città vecchia.

I was born on the 7th of May 1991.

Sono nato lì il 7 maggio 1991.

My family originally came from Hebron; my grand grandparents came to Jerusalem and built a house where I still live. The house is on the Mount of Olives. There were born my father and my mother, which in fact are cousins.

La mia famiglia è originaria di Hebron. I miei bisnonni sono venuti a Gerusalemme e hanno costruito la casa in cui vivo ancora oggi, sul Monte degli Ulivi. Lì sono nati i miei genitori, che tra l'altro sono cugini.

My father was a journalist and my mother was teaching in a girl school. I had an elder sister, she was a painter. She passed away in 2014, because of a lung infection.

Mio padre era giornalista e mia madre insegnava in una scuola per ragazze. Avevo anche una sorella maggiore, che era pittrice. È morta nel 2014 per via di un'infezione polmonare.

One night, 10 days after my sister's funeral, my mobile phone started to ring insistently, and I woke up.

Una notte, dieci giorni esatti dopo il funerale, il mio cellulare si è messo a suonare con insistenza e mi sono svegliato.

At that time I was really in pain, I had no job and all I was doing was smoking a very dangerous drug, really easy to find in Jerusalem.

Soffrivo molto in quel periodo, non avevo un lavoro, tutto quello che facevo era fumare una droga molto pericolosa facilissima da trovare a Gerusalemme. [...]

And I got addicted to it. Every day my first thought was to smoke, and so it was this time, so I threw the phone on the ground without even watch it and it continued to ring.

Sono diventato dipendente. Ogni giorno il mio primo pensiero al mattino era di fumare. E così è stato anche quella notte, così ho buttato per terra il telefono senza neanche guardarlo e quello continuava a suonare

Suddenly I started hearing my father moaning from his room. He has been living with Alzheimer for 10 years and after my sister passed away, it got worse, so now he's stuck in bed.

Improvvisamente ho sentito mio padre iniziare a lamen-

tarsi dalla sua stanza. Ha convissuto con Alzheimer per dieci anni, ma dopo il funerale di mia sorella è peggiorato e perciò era costretto a letto.

I looked at the clock: it was 11 pm. I did not want my mom to wake up, as she already was working hard after my father during the day, so, in that moment smoking was less important than going to see him.

Ho guardato l'orologio. Erano le 11. Mia madre era molto stanca perché stava dietro a mio papà durante il giorno, per cui non volevo svegliarla. Fumare in quel momento era meno importante di andare a vedere come stava.

“Dad, habibi, what do you want? Mum is sleeping”
“Papà, caro. Dimmi, cosa vuoi? La mamma dorme”
“GH-GH-GH ATENI ”

“Tell me, I'm here”
“Dimmi, sono qui”
“ATENI ffff ATENNI fff”

“I don't understand dad! What to give you!”
“Non ti capisco papà! Cosa vuoi che ti dia!”
“ATENI ffff ATENNI fff”

“Come on Dad. You know you can talk, you did this morning”
“Dai papà, lo sai che puoi parlare, l'hai fatto stamattina”
“ERIGVHSEJLSHFJKJAH KALB”

“I'm not a dog, I am your son!”
“Non sono un cane, sono tuo figlio”
“KTGJHR F GKSURHFGS”

“Then shut up! I don't understand”
“Allora piantala! Non ti capisco!”

Suddenly I completely lost my nerves, without any warning, I knew that it was one of the effects of the lack of drug, but still I got surprised that all my body decided to get this angry,

Improvvisamente sono andato fuori di testa, senza alcun preavviso. Sapevo che era uno degli effetti dell'astinenza dalla droga, ma sono rimasto comunque sorpreso di come abbia reagito il mio corpo,

I slammed the door and went out hysterically looking for something to break, I don't really know, I was totally out of my mind, and I took a knife from the kitchen, and there, I saw my mother standing in front of the door, looking at me, like her eyes were two big holes in the sky.

Sono uscito dalla stanza, ho sbattuto la porta istericamente e sono andato in cucina cercando qualcosa da spaccare. Ho preso un coltello e improvvisamente ho visto mia madre, in piedi in cucina, come una statua. Mi guardava come se i suoi occhi fossero due buchi nel cielo.

“What are you looking for? What do you want from me?” I shouted and cursed on her
Le ho urlato: “Mamma, cosa vuoi? Perché non dici niente! Dimmi!”

But she didn't say a word, she didn't move, she was standing like a statue and this hit even more my nerves so I grabbed her, pointing the knife to her neck.

Ma non mi ha risposto, ha solo continuato a guardarmi in silenzio. E questo mi ha innervosito ancora di più. L'ho afferrata, e le ho puntato il coltello contro il collo.

“I want to kill you, I want to kill dad, and I want to kill all the world!”
“Voglio ucciderti, mamma. Voglio uccidere il papà. Voglio uccidere tutto il mondo.”

Then I had one second, just one second of clearness, I pushed her away and I tried to stick the knife on the table, but it slipped and it slashed my hand. I didn't feel any pain, I was just hypnotized by the view of blood slipping out of my flesh. Beautiful.

Poi ho avuto un momento di lucidità, solo uno. L'ho spinta via e ho cercato di conficcare il coltello sul tavolo, ma la lama è scivolata e ho visto il sangue schizzare dalla mia mano. L'ho squarciata. Ero ipnotizzato e non ricordo nulla. Solo il sangue che fuoriusciva, ed era bellissimo.

I looked at the clock, it was midnight,
Ho guardato l'orologio, era mezzanotte esatta.

My mother was still staring at me, in silence
Mia mamma mi stava ancora guardando.

“What did you want mum? Please”
“Cosa vuoi da me, mamma? Perché mi stai fissando? Dimmi, per favore!”

“Happy birthday son”
“Buon compleanno, figlio”.

SARAH KANE E SHAKESPEARE

a cura di Giovanni Covelli Meek
(Universidad Pedagógica Nacional de Colombia)

Attraverso *Macbeth* e *Re Lear*:

Sarah Kane regista e drammaturga
di Giovanni Covelli Meek

Abstract. *The essay returns to the centrality of Sarah Kane's acting and, later, directing activity during her college years in Bristol, a crucial time for the establishment of her dramaturgical practice. The work focuses on the interactions with Shakespeare's theatre. From the acting to the staging tasks of*

Barker's Victory – Choices in Reaction, through the directing experiences of Macbeth (1992), Blasted (1995) and Cleansed (1998), Kane reveals the signs of Barker's modern-jacobean dramaturgy and Shakespearean theatre, which echo in the following dramaturgic production.

Dietro le citazioni

Sarah Kane, *enfant terrible* dello spettacolo britannico degli anni Novanta, è nota a livello internazionale per la sua testualità dirompente e l'uso di un immaginario saturo di quotidianità e violenza. Attrice, regista e drammaturga, ha avuto una carriera artistica breve ma punteggiata di folgoranti e discusse affermazioni che ne hanno fatto il capofila della cosiddetta “New Hungry Generation” britannica: *Blasted* (1995), *Phaedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998) *Crave* (1998), il film televisivo *Skin* (1995) e, infine, *4.48 Psychosis* (1999), dove una drammaturgia d'impronta monologica e postdrammatica capta il flusso di coscienza dell'autrice prima del suicidio (il titolo allude infatti all'ora notturna che, secondo le statistiche, esercita la maggiore attrazione nei riguardi degli aspiranti suicidi). I suoi testi sono stati messi in scena da registi internazionali come James Mc Donald, Thomas Ostermeier, Krzysztof Warlikowski. Sulla scena italiana, fra gli altri, si sono confrontati con lei Barbara Nativi – che ha anche curato la traduzione del suo teatro – Pippo Delbono e Pierpaolo Sepe. Il rapporto di vicinanza fra il teatro della Kane e il carattere estremo, corporeo e sanguinario della drammaturgia elisabettiana e giacobita è ampiamente riconosciuto dalla critica. Scrive Luca Scarlini nell'*Introduzione* all'edizione Einaudi di *Tutto il teatro*:

I riferimenti [al teatro elisabettiano e giacobita] sono infatti moltissimi: in *Dannati* [*Blasted*] Ian viene accecato dal soldato come Gloucester nel *Re Lear*, in *Purificati* [*Cleansed*] a Carl viene tagliata la lingua e poi le mani, come accade a Lavinia nel *Tito Andronico*, ma in questo senso ha un ruolo centrale *L'amore di Fedra* [*Phedra's Love*], vera e propria dichiarazione di stile e manifesto poetico¹.

Questo contributo affronta l'incontro della drammaturgia con l'opera shakespeariana, inquadrandolo negli anni della formazione all'Università di Bristol e rintracciandone gli echi nella successiva produzione drammatica. Per Sarah Kane, Shakespeare non è stato solo un maestro del linguaggio, un protagonista dell'immaginario teatrale o un poeta di stati d'animo avulsi dal controllo sociale, ma anche un teatrante esperto nell'arte di pianificare testualmente l'evento scenico: un grande tecnico della drammaturgia. Dietro le citazioni shakespeariane di Sarah Kane c'è dunque la conoscenza d'un teatro di cui l'autrice ha indagato componenti e strutture anche attraverso la messa in scena del *Macbeth* realizzato all'Università di Bristol.

Il teatro nel sistema universitario inglese: critiche interne e implicazioni storiche

Nel 1989, con l'idea di diventare attrice, Sarah Kane si

trasferisce all'università di Bristol, dove intraprende il Bachelor of Arts (BA) a proposito del quale afferma «[...] era l'unico corso per cui potessi provare un sincero entusiasmo. Almeno finché non arrivai lì, quando improvvisamente scoprii cose molto più interessanti da fare»².

Questa relazione particolarmente difficile con il mondo accademico fa sì che Kane arrivi a concepire il mondo universitario stesso come una metafora della repressione, come si riscontra ampiamente nel testo *Cleansed* (1998), in cui la prima didascalia recita: «Dentro le mura di cinta di un campus universitario»³. Nel corso dell'opera stessa gli spazi fisici dell'università si sovrappongono alle logiche e alle torture di un campo di concentramento. All'interno dell'università, Sarah sente fin da subito che il suo lavoro non viene compreso in profondità. Durante un'intervista realizzata poco prima della sua morte, riassume la sua posizione nei confronti dell'università: «Ho passato i primi due anni a Bristol evitando la facoltà al massimo. Ho recitato, fatto regie e scritto, il che mi sembrava molto più importante e interessante di tutte le altre cose che in teoria dovevo fare»⁴.

Nonostante le sue resistenze, l'università che la drammaturga frequenta è uno dei centri di formazione più accreditati del mondo professionale teatrale inglese. La nascita del Dipartimento di Dramma dell'Università di Bristol risale al 1947: «L'Università di Bristol è stata la prima a creare una Facoltà di Teatro – nel 1947 – e nel 1960 ha creato la prima cattedra in teatro»⁵. Sono anni di grande dibattito sulle professionalità teatrali e sulle strade percorribili per la loro formazione. Alcune di queste strade sono: le scuole interne alle compagnie che invitavano maestri per la formazione dei propri attori; le scuole teatrali formate dopo la seconda guerra mondiale; i dipartimenti di dramma delle università. In principio (fino agli anni Sessanta) queste ultime non venivano riconosciute come luogo di formazione pratica, poiché lo studio accademico del teatro era incentrato su un'analisi e un approfondimento teorici della letteratura drammatica. Dagli anni Sessanta in poi, tuttavia, queste istituzioni «[...] offrivano corsi su diversi aspetti del teatro, dall'amministrazione culturale e direzione di scena, alla drammaturgia e preparazione vocale, così come esami accademici di performance più *spericolati* che in molte altre scuole di teatro»⁶.

Grazie all'apertura delle università inglesi alla formazione pratica dei loro allievi, il teatro universitario divenne il centro e lo spazio per la formazione di tutti i giovani che condividevano uno stesso interesse nei confronti del mondo della performance.

Questa nuova generazione di studenti di teatro, inoltre, mostrava interesse nei confronti dell'impegno politico. Ciò ha favorito la creazione di nuove esperienze individuali e di gruppo sia all'interno che all'esterno delle aule universitarie.

A proposito delle esperienze teatrali condotte nell'ambito dell'Università di Bristol, Graham Eatough rileva come il Dipartimento di Dramma sia stato una sorta di “in-

cubatrice” per un’intera nuova generazione di teatranti anglosassoni:

È interessante pensare che, nel giro di pochi anni, il Dipartimento di Dramma dell’Università di Bristol abbia generato Mark Ravenhill, Tim Crouch, Sarah Kane, David Williams, Simon Pegg, David Young, Myfanwy Moore, la Suspect Culture, noi... io penso che ci sia una strana alchimia dietro questi momenti particolari. È stato un ottimo dipartimento, gli insegnanti erano molto buoni e così via. Ma c’era qualcos’altro, il gruppo di studenti nel suo complesso era particolarmente politicizzato, soprattutto rispetto agli argomenti che riguardano la politica di genere. Ciò significava che per fare qualsiasi lavoro eravamo costretti a interrogarci su quello che si faceva, e a farlo in modo piuttosto rigoroso. Io dico rigoroso, in realtà eravamo ancora bambini, ma volevamo farci domande sulla politica del lavoro e farlo sul serio. D’altra parte, anche se il dipartimento era buono, forse era un po’ troppo conservatore e tradizionalista. Per questo motivo ci furono forti reazioni contrarie, ciò significava che eravamo molto motivati. Quello che legava le persone di cui parlavo era molto tenace. Uno strano miscuglio tra aspirazione artistica e una sorta d’impulso thatcheriano anni Ottanta! Noi tutti sapevamo cosa volevamo fare da molto presto⁷.

In questo fertile contesto, le interazioni dirette fra gli studenti-artisti e la vicinanza materiale ai testi – conosciuti nella prospettiva della messinscena – hanno fondato le competenze teatrali d’una leva drammaturgica nota per il ribellismo, l’insofferenza nei riguardi dello *status quo* sociale, la lucida individuazione dei punti di crisi fra libertà interiore e convenzioni e norme del vivere comune. L’aspetto più positivo e stimolante dell’Università di Bristol consiste, dunque, nell’aver consentito, all’interno d’un sistema formativo percorso da attriti fra corpo docente e studenti-artisti, lo sviluppo di percorsi auto-pedagogici, che declinavano secondo criteri personali l’esigenza – comunque recepita e condivisa – di acquisire tecniche relative ai trattamenti drammatici, alla recitazione, alla regia.

La messa in scena di *Victory – Choices in Reaction*

Durante il primo semestre del Bachelor in Arts, Kane, più interessata agli studi pratici che a quelli teorici, partecipa alla messa in scena dello spettacolo previsto dal corso di recitazione, sancendo così il suo debutto come attrice universitaria.

Il testo scelto dai giovani studenti-teatranti è *Victory – Choices in Reaction* di Howard Barker.

L’autore, conosciuto come il creatore del “teatro della catastrofe”, nei suoi testi esplora la violenza, la sessualità ed il desiderio di potere, tutti elementi che ritroveremo anche nel *corpus* di Kane. «Il principio primo del Theatre of Catastrophe è che l’arte non è digeribile. Anzi, è un elemento irritante per la coscienza [...]»⁸. Tale poetica nasce in risposta agli avvenimenti degli anni Ottanta:

Nell’ultimo decennio il consenso morale si è deteriorato fino a tal punto che ora è ragionevole chiedersi se persino le dichiarazioni più preziose di rettitudine morale comandino un vero e proprio assenso. Ad esempio, l’affermazione volontarista «È evidente che tutti gli uomini sono creati uguali» non è più portatrice, dopo un decennio di thatcherismo e la ritirata internazionale dal comunismo ufficiale, della stessa aura di autorità di una volta⁹.

Secondo Barker, di fronte alla perdita dell’eguaglianza fra gli uomini, il teatro deve avere la funzione di «[...] ridare al pubblico il dibattito morale»¹⁰. Scritto nel 1983, *Victory – Choices in Reaction* è ambientato nell’epoca della restaurazione inglese: Bradshaw, vedova del giudice che aveva firmato la condanna a morte di Carlo I, deve attraversare il Paese cercando le parti del corpo del marito ucciso e poi smembrato dal vendicativo Carlo II, figlio del sovrano decapitato. L’opera era andata in scena per la prima volta a Londra il 26 aprile del 1983 al Royal Court Theatre, per la regia di Danny Boyle¹¹ con la Joint Stock Company. Pur non attirando particolari attenzioni, la messa in scena aveva diviso la critica: alcuni l’avevano considerata «verbal vomit»¹², altri vi avevano trovato una riproposta inglese del *Cerchio di gesso del Caucaso* di Brecht¹³.

L’opera viene riproposta come spettacolo accademico del Bachelor in Arts dell’Università di Bristol il 16, 17, 18 novembre del 1989 (una settimana dopo la caduta del muro di Berlino), la rappresentazione avviene al Glynne Wickham Studio Theatre per la regia di Harriet Braun e Stephen Melville. Trattandosi di una messa in scena accademica, tutti i partecipanti alla produzione dello spettacolo, sia registi che attori, sono studenti del primo anno. Tra i partecipanti figurano, oltre alla Kane (Fig. 1), artisti che diverranno famosi nel mondo dello spettacolo inglese contemporaneo, non solo teatrale, ma anche cinematografico e televisivo (Fig. II): Simon Pegg, attore e sceneggiatore che reciterà nel film *L’alba dei morti viventi* (di Edgar Wright), nella saga di *Mission: Impossible*, in quella di *Star Trek* e nella serie televisiva *Doctor Who*; Harriet Braun, scrittrice di serie televisive come *Lip Service*, trasmissione sul tema del lesbismo, e Graham Eatough, drammaturgo e regista scozzese che inizia la sua carriera come regista nel periodo di studi svolto all’università di Bristol, dove conosce David Greig col quale fonda la compagnia The Suspect Culture.

Per la locandina del loro spettacolo, gli studenti scelgono un’immagine appartenente alla serie di incisioni *I disastri della guerra* dell’artista spagnolo Francisco José de Goya: la numero 37, intitolata dall’artista *Esto es peor* (*Questo è peggio*). L’incisione rappresenta l’esecuzione di un uomo e sembra materializzare visivamente le parole della protagonista di *Victory – Choices in Reaction*, la vedova Bradshaw: «L’idea di essere seppellito lo tormentava»¹⁴. Goya raffigura l’assalto delle truppe francesi alla località di Chinchón, avvenuto il 29 dicembre 1808 in cui i francesi saccheggiarono e incendiarono i palazzi assassinando ottantasei persone per le strade del paese. L’immagine

mostra in primo piano un albero secco, utilizzato come sedia di tortura che penetra il corpo mutilato di una vittima ancora sanguinante, mentre, in secondo piano, si trovano le figure di due soldati francesi, l’uno a riposo all’ombra di un albero, l’altro che uccide, con la spada in mano, diverse persone. Per la locandina dello spettacolo (Fig. 1) l’incisione originale viene modificata togliendo la figura del soldato francese che impugna la spada e ritoccando, con l’aggiunta del colore rosso, tutte le zone che nell’originale rimandano al sangue.

Erano anni di cambiamento. La caduta del muro di Berlino apriva un periodo di transizione politica, la paura di una riunificazione tedesca riproponeva i valori nazionalisti del governo Thatcher, valori già riemersi con la guerra alle isole Falklands. Nel programma di sala definitivo, stampato e fotocopiato, il team Braun, Melville ed Adler, decide di non inserire la breve sinossi, ma una serie di citazioni dello stesso Barker intervallate da quelle di autori come Brecht e Shakespeare che, più che fare un resoconto dello spettacolo o del testo drammatico, lasciano intravedere le motivazioni politiche, etiche ed estetiche che avevano portato gli studenti a scegliere un testo contemporaneo incentrato sulla situazione politica mondiale. Tra queste citazioni evidenziamo di seguito quelle shakespeariane:

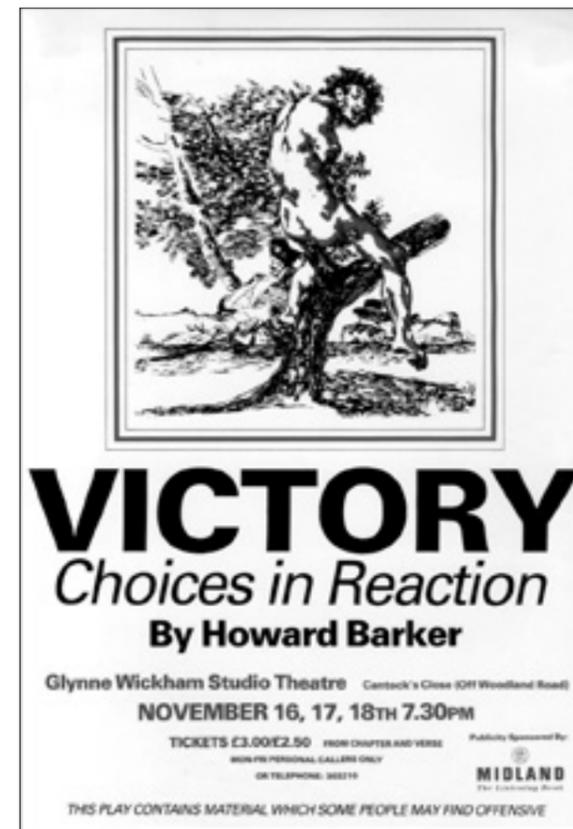


Fig. 1. Locandina pubblicitaria di *Victory* di Howard Barker. Regia di Harriet Braun e Stephen Melville. Presentato al Glynne Wickham Studio Theatre. Novembre 1989. Archivio della Theatre Collection University of Bristol. Catalogo BDD/PB/000108.

Il peso di questo triste tempo è che dobbiamo obbedire a parlare di ciò che sentiamo e non di ciò che dobbiamo dire. (*King Lear*, William Shakespeare)

Per avere tutto ciò di cui abbiamo bisogno, dobbiamo non parlare di ciò che intendiamo. (*Measure for Measure*, William Shakespeare)

Durante questa esperienza teatrale all’interno dell’università, Sarah Kane inizia ad affermare la sua dissidenza nei confronti del mondo accademico. Dalle dichiarazioni della drammaturga, infatti, è evidente che non tutti gli insegnanti condividevano lo spirito ribelle espresso nel testo. Lei stessa definirà il processo della messa in scena come «un’esperienza insolitamente brillante. Il suo [di Barker] controllo del linguaggio è semplicemente straordinario e credo di averlo amato in modo particolare perché nessun insegnante sembrava condividere il mio entusiasmo»¹⁵.

Dan Rebellato, studioso teatrale della Royal Holloway University of London, e drammaturgo insieme a Eatough e Greig nella compagnia The Suspect Culture, ricorda la prima volta che vide Sarah Kane, attrice diciannovenne, nelle vesti della vedova Bradshaw in *Victory – Choices in Reaction* (Figg. 2, 3):

Ho visto per la prima volta Sarah Kane in scena alla Bristol University con una impetita, furente, passionale Bradshaw in *Victory* di Howard Barker. [...] La sua performance è tornata a me diverse volte dopo la sua morte: il forte senso morale di Bradshaw, ma anche la prova implacabile dei limiti del corpo, la sua simpatia per gli oppressi ma la triste comprensione per l’oppressore, sembrano aver trovato eco in molte zone del lavoro di Sarah. L’ultima volta che l’ho incontrata, nel novembre 1998, abbiamo parlato di Barker di *The Castle*, e lei ha avuto un moto di entusiasmo al pensiero di recitare il ruolo di Skinner, la strega femminista torturata e demonizzata, ma alla fine invitata nel santuario del potere maschile. «Questa è la parte che sono nata per recitare», ha detto¹⁶.

In un articolo successivo, Rebellato approfondisce il tema dell’influenza dell’opera di Barker sugli scritti di Sarah Kane:

Kane potrebbe essere anche stata influenzata da Howard Barker, uno scrittore i cui testi offrono innovazioni tipografiche inspiegabili (linee incoraggianti, lunghi discorsi disposti in alte torri di brevi versi poetici) e didascalie che non possono essere seguite alla lettera (ad esempio in *The Castle* «un effetto di pioggia e tempo»). Barker ha creato anche testi che sfidano ogni tipo di produzione¹⁷.

La drammaturgia moderno-giacobita di Barker ha lasciato un segno nel lavoro successivo della Kane scrittrice, che arriverà a considerarlo uno dei drammaturghi più importanti della realtà anglosassone, paragonandolo proprio a quello Shakespeare che la drammaturga-attrice

sta per incontrare sulle tavole del palcoscenico. Durante un'intervista realizzata da James Christopher, Sarah Kane afferma: «In poche centinaia di anni Howard sarà come Shakespeare. Nessuno sarà veramente in grado di capire ciò che Howard Baker ha fatto, fino a quando non sarà trascorso molto tempo dalla sua morte»¹⁸. L'impronta di Barker nella futura testualità della giovane drammaturga non è solo percepibile nelle affermazioni e nei ricordi della stessa Kane, ma anche nelle scelte stilistiche delle sue opere future.

Trattamento e regia del Macbeth

Dopo le prime esperienze come attrice, Sarah decide di dedicarsi allo studio della regia teatrale: «Decisi che recitare era una professione senza potere e non volevo essere alla mercé di registi che non mi piacevano. Così iniziai a cimentarmi nella regia»¹⁹.

Gli studi realizzati su Kane si sono concentrati sulle sue opere drammatiche trascurando l'influenza esercitata dall'attività registica sulla carriera dell'autrice. Le sperimentazioni, sia come attrice che, soprattutto, come regista, hanno infatti condizionato le strategie drammatiche dell'opera successiva, come, in un'intervista, ammette lei stessa:

Il mio approccio alla regia è praticamente lo stesso che alla scrittura, ed è quello di non iniziare con uno stile predefinito – se inizi con uno stile sei fottuto fin dall'inizio. Ma se si va da un momento all'altro cercando la verità di ciascuno allora la somma totale di questi momenti sarà lo stile. Poi la gente è libera di chiamarlo come vuole. Se si riesce a fare in modo che ogni momento sia corretto, allora tutto funzionerà. In questo modo si tagliano fuori centomila opzioni ancor prima di aver cominciato²⁰.

Il testo che Kane decide di mettere in scena a conclusione del suo terzo anno di studi e che le consentirà di laurearsi, nel luglio del 1992, con un *First Class Honours Degree* (110 e Lode), è *Macbeth*, rappresentato dal 12 al 14 marzo del 1992 (cfr. Fig. 2). Si tratta della prima regia dell'autrice di cui si possiedono alcuni preziosi documenti fotografici inediti e disponibili per la sola consultazione nella Theatre Collection dell'Università di Bristol²¹.

Nel programma di sala dello spettacolo si intravede una delle peculiarità del teatro universitario inglese: il suo inquadramento dinamico di gruppo che presuppongono la mobilità del testo e delle soluzioni sceniche in una strutturazione dei compiti che riprende il modello delle compagnie professionali. Dall'elenco dei ruoli tecnici ed artistici, che segue quello degli attori, si evince infatti che questi ultimi, non solo recitavano, ma rivestivano diversificate mansioni funzionali: *Design*, Jane Harris, Paul Ryan; *Lighting*, Andy Cowper, Sean Gaij; *Costume*, Posy Miller, Jane Sims, Matthew Sheehan; *Stage manager*, Claire Watkins, Nathalie Ginvest; *Publicity*, Sarah Ongly, Julie Gibson; *Fight choreography*, Mike Cooper, Brian Parsons; *Musica*, Claire Watkins; *Course tutors*, John Mashall, Martin Whi-



Fig. 2. Copertina de programma di sala di *Macbeth*, Marzo 1992. Archivio della Theatre Collection University of Bristol. Programme Macbeth 1992. Catalogo BDD/PG/000157/2.

te. Alcune di queste competenze vengono duplicate dalla lista che, immediatamente dopo quella citata, elenca sotto l'indicazione «For Department of Drama» i responsabili strutturati che avevano seguito l'allestimento: *Production Co-ordinator and Technical Stage manager lighting/Sound*, Eddie Gowen; *Construction and constructional Design*, Quentin Nichols; *Design/Props/Painting*, Jennie Norman; *Costume*, Sara Easby; *Technical Stage Manager Sound/Lighting*, Keith Yarwood. Gli elenchi del programma svelano le probabili ragioni della vitalità teatrale dell'Università di Bristol, al cui interno gli spettacoli venivano ideati e realizzati da studenti sotto la guida di uno di loro in veste di regista, mentre il personale strutturato svolgeva mansioni di assistenza e controllo che stimolavano, negli studenti-artisti, l'esigenza di rendersi il più possibile autonomi sotto il profilo delle competenze tecniche. Quanto più gli studenti erano capaci e competenti tanto più limitavano l'influenza dell'apparato istituzionale, che, proprio in questo modo, li portava a rapportarsi alle funzioni specialistiche del fare teatro: la regia, la recitazione, le luci, le scene, i costumi, la promozione.

Allestendo il *Macbeth*, Sarah Kane dovette risolvere un problema che si era già posto a Shakespeare. Come conciliare l'eccezionale numero di personaggi parlanti – ben quaranta – con un ridotto organico di compagnia? La soluzione shakespeariana viene esaminata in uno studio di Giorgio Melchiori, che conviene citare estesamente per meglio comprendere i tratti originali del trattamento drammaturgico svolto da Sarah Kane:

Uno studio attento delle entrate e delle uscite dei personaggi in *Macbeth* permette di stabilire che i ruoli fissi, e cioè che impegnano un attore dall'inizio alla fine della tragedia, non sono più di sette; tutte le altre parti sono intercambiabili, e non occorrono più di sette e o otto attori per impersonare i rimanenti trentatré ruoli parlanti (è chiaro ad esempio che le tre streghe si possono agevolmente trasformare nei tre assassini di Banquo; [...] che l'attore-Banquo è disponibile per altri ruoli nell'ultimo atto, e il giovane Fleance e il giovane Seyward sono tutt'uno)²².

Sarah Kane non ha a disposizione quattordici o quindici attori come Shakespeare, ma solo sette. L'elenco che riporta gli interpreti e le loro parti consente di individuare anche in assenza di copione alcune sue scelte registiche e, almeno in parte, il lavoro di sfoltimento operato sul testo. In primo luogo, non ci sono ruoli fissi, ma, mentre alcuni accorpamenti di parti corrispondono a ragioni funzionali o alle attitudini dell'interprete, altri delineano una precisa strategia di senso. Gli attori che fanno *Macbeth* e *Lady Macbeth* hanno infatti la responsabilità di solo un'altra parte: quella dell'assassino. Lo spettacolo di Sarah Kane unifica dunque mandanti ed esecutori dei crimini. Sono gli stessi *Macbeth* (Sarah Ogley) e *Lady Macbeth* (Julie Gibson) che, rivestiti i panni dei sicari, assassinano Banquo, la moglie e il figlioletto di Macduff. A loro si aggiunge, come terzo sicario, Claire Watkins che copre anche i ruoli di re Duncan, Macduff, del medico, di un Lord e di un servo. Altre scelte registiche di particolare rilevanza sono la riduzione delle tre streghe a una (interpretata dall'unico attore di sesso maschile: Andy Cowper che è anche la mortuaria Hecate); la cancellazione di due baroni di Scozia (Lennox e Menteth) e d'un figlio di Duncan (Donalbain); la conservazione dei personaggi comici (il Capitano e il Portiere) entrambi attribuiti a Julie Gibson alla quale spetta il gruppo di parti più eclettico e numeroso (oltre alle citate, vi figurano Banquo, Lady Macduff, Seyward, un vecchio, un Lord, un Gentiluomo, un servo). Sarah Kane affida, dunque, all'unico attore di sesso maschile tutti i personaggi magici, che perdonano gli enigmatici connotati della simmetria e della declamazione simultanea, mentre conserva il gruppo degli assassini, forse al fine di sottolineare le fondamenta criminose dell'architettura sociale. Il mondo reale, in questo *Macbeth*, è interamente costituito da donne: donne che uccidono e sono uccise, ridono e intriggano, sono sconfitte e vincono. Si annuncia fin d'ora quella logica dei cambiamenti di genere e di ruolo che diventerà formula ricorrente nella teatralità di Sarah Kane evidenziandosi soprattutto in *Cleansed*.

La disposizione spaziale del *Macbeth* (Fig. III) prevedeva un quadrilatero con il pubblico disposto su tutti i lati, configurazione che obbliga gli attori ad avere una presenza scenica a 360 gradi. Si tratta di una scelta essenziale che conserva nello spettacolo la spazialità delle prove, evidentemente svolte in uno spazio a pianta centrale che fondeva riferimenti elisabettiani e mobilità d'azione. L'u-

nico elemento connotante è la decorazione a piastrelle del piano scenico, che ricorda i pavimenti delle case ottocentesche: forse un accenno alla violenza del mondo borghese? Come oggetti di scena sono presenti degli sgabelli; vi è anche un piccolo parallelepipedo con sopra una testa coperta da un drappo viola e sormontata dalla corona, trasparente emblema del potere regale. I combattimenti scenici si realizzano con spade immaginarie (Fig. IV), che, da un lato, fanno convergere l'attenzione sui movimenti corporei curati da Mike Cooper e Brian Parsons (non presenti come attori), mentre, dall'altro, anticipano l'onirica concretezza delle successive messinscene del teatro di Sarah Kane. Tutti gli attori portano un gilet marrone, una camicia bianca, degli stivali, il che conferisce una certa uniformità di gruppo all'ensemble scenico. Si distingue solo *Lady Macbeth* che, nella scena in cui, sonnambula e ossessionata dal ricordo degli omicidi, cerca di lavarsi le mani, porta una lunga vestaglia: le è accanto l'immortale lume (*taper*) previsto da Shakespeare.

Blasted e King Lear

L'influenza del dramma shakespeariano, con i suoi temi e la sua tragicità, segna profondamente la nuova leva drammaturgica inglese degli anni Novanta. Non a caso, tra le definizioni di questo movimento, troviamo quella di Drammaturgia Neo Giacobita. Tale influenza, come già anticipato, è presente nei drammi di Sarah Kane. La prima stesura di *Blasted* (1995) – opera incentrata sugli atti di violenza che si svolgono tra i tre personaggi principali, Ian, un giornalista, Cate, una giovane donna e un Soldato senza nome –, ad esempio, è stata realizzata pochi mesi dopo della messa in scena del *Macbeth* e voleva essere, in alcune parti, una riscrittura in chiave contemporanea del *King Lear*:

Le prime due stesure di *Blasted* sono state scritte più emotivamente che intellettualmente. E sebbene alcune parti dell'opera siano deliberate rielaborazioni del *King Lear*, non ho preso questa decisione fin dall'inizio della stesura del testo. Molte delle similitudini dei temi erano già presenti nel testo, ma non me ne sono accorta fino alla terza stesura dopo che qualcuno mi ha suggerito di rileggere *King Lear*²³.

Kane riconosce la connessione che lega *Blasted* e *King Lear* e che diventa una vera e propria integrazione nel momento in cui, all'interno della stessa opera, la drammaturga sceglie di riprodurre l'andamento di una scena del *Lear*, facendo, come dice, «una riscrittura palese di Shakespeare»²⁴. A proposito di questo inserimento e dell'intero impianto dell'opera, Graham Saunders, nell'articolo *Out Vile Jelly: Sarah Kane's "Blasted" and Shakespeare's "King Lear"*, sostiene che nella scena IV di *Blasted* – in cui il cieco Ian chiede a Cate di porre fine alla sua vita e la ragazza decide di svuotare la pistola del Soldato per evitare che si suicidi – echeggi l'incontro tra Gloucester e Edgar, in cui il secondo guida il primo, cieco, sulla rupe e lo inganna per fare in modo che non si uccida.

Edward Bond, autore di *Saved* (1965) e di una riscrittura epica del *King Lear* (1971), pubblica nell'edizione del 28 gennaio di «The Guardian» l'articolo intitolato *A blast at our smug theatre* (*Un colpo al nostro compiaciuto teatro*) in difesa della Kane. Nell'articolo il drammaturgo giustifica la visione apocalittica di violenza e ingiustizia presente nello spettacolo spiegando come esso sia una conseguenza delle atrocità e barbarie verificatesi dalla seconda guerra mondiale ad oggi, precipitando l'umanità in uno stato di tragica anti-socialità.

Bond vede in *Blasted* uno spettacolo che procede dal centro dell'umanità stessa e dal suo antico bisogno di teatro: un'opera che rivela la violenza del mondo reale e quotidiano attraverso il filtro della moralità. A questo proposito, Bond conclude: «L'umanità di *Blasted* mi ha commosso. Mi preoccupano quelli troppo occupati o perduti che non sono riusciti a vedere l'umanità dell'opera. E come drammaturgo sono commosso dal talento e controllo di una scrittrice così giovane»²⁵.

Riassumendo la sua permanenza all'Università di Bristol, Sarah Kane ricorderà: «Ho cominciato da attrice. Sono andata a Bristol e ho studiato Teatro. Dopo i primi spettacoli mi accorsi che non amavo molto recitare. Quindi, divenni regista. Poi, da regista ho avuto bisogno di testi e decisi di scrivere i miei»²⁶. La sua scrittura per il teatro viene quindi a colmare l'orma impressa dal *Macbeth* in un'attività registica che, partita dalla riduzione a copione di testi altrui, si è poi risolta in esperienze di drammaturgia originale. *Blasted*, opera prima provocatoria ma tutt'altro che immemore, stabilisce, proprio perché immersa nell'immaginario del *King Lear*, un rapporto di complicità linguistica e morale con il teatro di Edward Bond (un maestro della generazione precedente) e, naturalmente, con Shakespeare (il drammaturgo dei drammaturghi).

¹ S. Kane, *Tutto il teatro*, Torino, Einaudi, 2000, p.

² A. Sierz, *In-yer-face theatre. Teatro britannico contemporaneo*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2006, p. 122.

³ S. Kane, *Tutto il teatro*, cit., p. 99.

⁴ G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work*, London, Faber and Faber, 2009, p. 48.

⁵ J. Milling, P. Thomson, J.W. Donohue, *The Cambridge History of British Theatre 3 Volume Hardback Set*, Cambridge University Press, 2005, p. 390.

⁶ Ivi, p. 391.

⁷ D. Rebellato, G. Eatough, D. Grieg, *The Suspect Culture Book*, London, Oberon Books, 2013, p. 9.

⁸ H. Barker, *Theatre of Catastrophe*, al link, <http://www.thewrestlingschool.co.uk/catastrophe.html>.

⁹ H. Barker, *Arguments for a Theatre*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 51.

¹⁰ Ivi, p. 52.

¹¹ Boyle raggiunse la fama e il riconoscimento internazionale nel 1996 quando portò al cinema il romanzo dello scrittore scozzese Irvine Welsh, *Trainspotting*.

¹² G. Gordon, *Victory*, «Spectator», 26 aprile 1983.

¹³ S. Morley, *Victory*, «Punch», 26 aprile 1983.

¹⁴ H. Barker, *Collected plays: volume 1*, London, Calder, 1994, p. 142.

¹⁵ A. Sierz, *In-yer-face theatre. Teatro britannico contemporaneo*, cit., p. 123.

¹⁶ D. Rebellato, «Sarah Kane: an Appreciation», *New Theatre Quarterly*, vol. 15, fasc. 03, 1999, pp. 280-281.

¹⁷ D. Rebellato, *Playwriting and globalisation: Towards a site-unspecific theatre*, *Contemporary Theatre Review*, vol. 16, fasc. 1, 2006, p. 112.

¹⁸ G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work*, cit., p. 49.

¹⁹ A. Sierz, *In-yer-face theatre. Teatro britannico contemporaneo* cit., p. 123.

²⁰ G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work*, cit., p. 88.

²¹ I documenti sono stati consultati il 28 agosto del 2013. L'archivio della Theatre Collection dell'Università di Bristol è ubicato all'interno della Facoltà delle Arti. Oltre agli archivi consultati per il presente articolo (BDD/000198 – Fotografie della produzione del *Macbeth* 1991-1992 –; BDD/PG/000157 – Programma di sala del *Macbeth* realizzato presso il Dipartimento di Dramma dell'Università di Bristol dal 12 al 14 Marzo 1992 –; BDD/PB/000108 – Locandina di *Victory – Choices in Reaction*, Novembre 16 1989 –; BDD/000154 – Fotografie della produzione di *Victory – Choices in Reaction*, Novembre 16 1989 –; BDD/PG/000268 – Programma di sala di *Victory – Choices in Reaction*, presentata nel Glynne Wickham Studio Theatre dal 16 al 18 Novembre 1989), è importante segnalare che sono disponibili, per sola consultazione interna, gli archivi contenenti i tre monologhi inediti di Sarah Kane, scritti prima di *Blasted*. *Sick, tre monologhi* di Sarah Kane contiene *Comic Monologue*, *Starved* e *What She Said* (collocazione: WTC/PS/000245).

²² G. Melchiori, *Shakespeare*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 503.

²³ G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work*, cit., p. 40.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ E. Bond, *A blast at our smug theatre*, «The Guardian», 28 gennaio 1995.

²⁶ G. Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work*, cit., p. 97.



Fig. I. Fotografia di scena: *Victory* di Howard Barker. Da sinistra verso destra: Simon Pegg, Sarah Kane e David Greig. Fotografia pubblicata in George Hunka, «Photo gallery: Sarah Kane in Victory», Superfluties Redux, s.d., <http://www.superflutiesredux.com/2011/11/28/photo-gallery-sarah-kane-in-victory/>



Fig. II. Fotografia di scena: *Victory* di Howard Barker. Sarah Kane nel ruolo di Bradshaw. Archivio della Theatre Collection University of Bristol. *Victory Choices in Reaction Photographs*. Novembre 1990. Fotografo John Adler. Catalogo BDD/000154/18



Fig. III. Fotografia di scena: *Macbeth*, regia di Sarah Kane. Archivio della Theatre Collection University of Bristol. *Macbeth* 1991-1992 Photographs. Catalogo BDD/000198/35



Fig. IV. Fotografia di scena: *Macbeth*, regia di Sarah Kane. Archivio della Theatre Collection University of Bristol. *Macbeth* 1991-1992 Photographs. Catalogo BDD/000198/15

Rifare in danza: il caso di *Romeo e Giulietta*
di Elena Cervellati

Abstract. *The essay reveals the echo and persistence of William Shakespeare's work in contemporary dance, analyzing some transpositions into dance of Romeo and Juliet. Starting with Ivanov Lavroskij's creation (1940), the touchstone for this kind of works, the creations that explicitly refer to the Shakespearean's title – from Jean-Claude Gallotta (1991) to Jean-Christophe Maillot (1996) to Roberto Zappalà (2016) – offer different ways to relate with the past in order to relaunch their own choreographic approach into the present time.*

Shakespeare e la danza: inevitabilmente, ancora oggi, *Romeo e Giulietta*. Le travagliate vicende d'amore di una ragazza e di un ragazzo separati dalle ragioni degli adulti, della società, del potere, della guerra vanno a comporre una storia evidentemente antica, che tuttavia nella storia di Romeo e di Giulietta pensata e scritta per il teatro da William Shakespeare trova una definitiva ed esemplare forma. Un amore totalizzante, una festa da ballo, duelli mortali, incontri amorosi trepidanti, una giovinetta e un giovane belli e anelanti, la tragedia della morte: non possono che essere nuclei drammaturgicamente perfetti per un'altra forma, quella di una danza che vuole raccontare e che si struttura in balletto.

E infatti *Romeo e Giulietta* in danza ha ormai un percorso piuttosto lungo e articolato: titolo ricorrente nella programmazione dei teatri d'opera europei a partire dal Settecento, rimane protagonista nella molteplicità delle proposte performative dell'oggi¹. Ne possiamo rintracciare alcune delle varie tappe a partire dal 1785, a Venezia, con una pantomima di Eusebio Luzzi su musica di Luigi Marescaldi; a Mosca, nel 1809, con una creazione di Ivan Valbergh su musica di Daniel Steibelt; presso il Teatro Reale Danese di Copenaghen, nel 1811, con una coreografia di Vincenzo Galeotti su musiche di Klaus Schall; di nuovo a Venezia, al Teatro del Fondo, nel 1814, con la coreografia di Louis Henry, nei panni di Romeo, e la partecipazione di uno dei campioni della famiglia Taglioni, Salvatore; al Teatro Eretenio di Vicenza, nel 1823, con il "ballo tragico in cinque atti" di Antonio Cherubini, il quale osa modificare il titolo invertendo l'ordine dei nomi e creando quindi un *Giulietta e Romeo*; nel 1831, al Teatro alla Pergola di Firenze (e quindi in numerose piazze italiane), dove Ferdinando Gioja costruisce un "balletto tragico pantomimico in sei atti" per la celebre mima e *tragédienne* Antonia Pallerini; fino a saltare in pieno Novecento, con i celeberrimi Ballets russes di Serge Diaghilev, il quale nel 1926 dà a Bronislava Nijinska l'incarico di lavorare sulle musiche di Constant Lambert, con la collaborazione di due artisti del calibro di Max Ernst e Joan Mirò per scene e costumi e l'interpretazione di due danzatori che segnano l'epoca: Tamara Karsavina e Serge Lifar. Tuttavia, soltanto a partire dalla fine degli anni Trenta del Novecento *Romeo e Giulietta* diventa davvero opera memorabile, con una creazione che, figlia del moderno, en-

tra nel canone dei classici del balletto: *Romeo e Giulietta* (1940), voluto dal Teatro Kirov dell'allora Leningrado e nato dalla travagliata ma feconda collaborazione tra Sergej Prokofiev, il coreografo Ivanov Lavrovskij e la raffinata compagnia dei danzatori in forze al teatro, tra i quali brilla la stella del tempo, Galina Ulanova, affiancata da Konstantin Sergeev². Il testo shakespeariano viene messo in danza grazie a un *drambalef*³ nel quale il linguaggio di movimento classico-accademico costruisce una narrazione dalla sintassi umana e leggibile, emanazione della musica vigorosamente parlante di Prokofiev, il quale peraltro si piega ad adattare la propria composizione a diverse richieste nate in sala prove: i danzatori e il coreografo sperimentano infatti soluzioni di movimento su cui si imprime la forza di una musica pensata e costruita come una via per rendere visibile il dramma shakespeariano, ma non mancano di chiedere al compositore integrazioni e riscritture legate alle esigenze dettate dal lavoro sul corpo⁴. Il *Romeo e Giulietta* del Kirov acquista una immediata popolarità, che, dopo la tragica frattura della seconda guerra mondiale, a partire dal 1956 si confermerà non solo in patria ma in tutta Europa, quando verrà presentato per la prima volta fuori dal blocco sovietico, causando una forte impressione, per la forza del titolo in sé, per la potenza della proposta di un balletto "contemporaneo" a serata intera, per l'imponenza dell'allestimento e della compagnia, per l'eccezionalità degli interpreti principali. Di fianco e assieme al dramma shakespeariano, proprio il *Romeo e Giulietta* del Kirov assurge così a pietra di paragone, ponendosi come un "secondo originale" rispetto ai tanti altri *Romeo e Giulietta* danzati che verranno dopo, secondo una modalità del fare danza che si concretizza in lavori che traggono nutrimento e identità proprio nel riferirsi più o meno esplicitamente ad altre, precedenti creazioni, realizzando il *nuovo* attraverso il *rifacimento del vecchio*.

I possibili approcci alle pratiche del *rifare* la danza sono oggi molteplici, ma possono senz'altro rientrare in tre tipologie, che ho voluto definire come ripresa, ricostruzione, reinvenzione⁵. Il termine *ripresa* può essere applicato a una creazione portata nuovamente in scena dalla medesima compagnia che l'ha realizzata tempo addietro o da un nuovo gruppo di interpreti, che lavori però con il coreografo o con l'équipe artistica che l'hanno vista nascere (ma includo in questa categoria pure i titoli del repertorio ballettistico riallestiti nel tempo da compagnie diverse, in base a una tradizione saldamente consolidata). La *ricostruzione* può essere invece intesa come il rifacimento di una creazione che non è stata mantenuta viva nel tempo attraverso la trasmissione diretta da danzatore a danzatore, ma che viene riportata in scena grazie a un lavoro di studio teorico-pratico fondato sulle eventuali testimonianze di chi aveva preso parte all'evento "originale", come pure su documenti di archivio di diversa natura. La *reinvenzione* può essere invece intesa come una creazione che fa riferimento a un titolo del passato per intraprendere un percorso almeno in linea di principio autonomamente autoriale⁶.

Per cercare di analizzare, anche se necessariamente in modo parziale, le pratiche del rifare in danza, di cui *Romeo e Giulietta* è esempio di primo piano, può essere utile mettere a fuoco la permanenza o l'assenza, tra una versione e l'altra, di alcuni elementi funzionali e connotanti, nonché il loro essere variabili, ovvero le diverse intensità con cui vengono declinati e la loro tendenza a resistere o a sfumare, andando così a definire la collocazione del rifacimento in una posizione di maggiore o minore prossimità a un – per quanto ipotetico – originale. Questi elementi-funzione possono essere il titolo, il soggetto (ovvero i personaggi, la collocazione temporale e spaziale della vicenda, il suo sviluppo, l'inizio e la fine), la partitura musicale, l'allestimento visivo (ovvero scene, costumi, spazio scenico), il coreografo e la coreografia, gli interpreti e l'interpretazione.

I rifacimenti in danza di *Romeo e Giulietta* realizzati dalla seconda metà del Novecento non possono evidentemente prescindere da un confronto con il testo shakespeariano, la cui lettura va però inevitabilmente a mescolarsi, oggi, con quella di libri illustrati e fumetti, con l'ascolto di racconti orali, con la visione di pubblicità televisive o di film: con altri testi che lo hanno riscritto, tradotto, citato, smontato, ricomposto. Non possono, poi, prescindere dal confronto con la versione coreografica di Lavronskij o, meglio, di Ulanova, dato che più del nome del coreografo passa alla storia quello della protagonista, piena rappresentante di una ammirata scuola sovietica e icona dell'epoca. Così, i coreografi presi dall'entusiasmo nel vedere dal vivo la ballerina o, più tardi, quelli quasi obbligati ad ammirarla scrutandola nei fotogrammi di una ripresa cinematografica, hanno poi forse visto il *Romeo and Juliet* di Franco Zeffirelli (1968) o il *Romeo+Juliet* di Baz Luhrmann (1996), se non il cartone animato *Gnomeo and Juliet* (2011) di Kelly Asbury, hanno letto il bigliettino regalato da un Bacio Perugina, hanno fotografato il balcone di un palazzo veronese immaginandovi una trepidante fanciulla in camicia da notte e immortalando invece una sorridente ragazza in jeans e scarpe da tennis.

Come affrontare, oggi, un soggetto che ha un riferimento letterario così alto, ma che al tempo stesso è così popolare? Come tradurre in danza un testo poetico elaborato, stretto dentro la rima e il sonetto, denso di riflessioni e metafore? Come non tradurlo? Come farsi avvicinare da emozioni inevitabilmente distanti dalla disincantata esperienza dei sentimenti adulti, ma che rischiano di fare commuovere ogni volta che costringono a rapportarsi con la verità dell'umano? Come confrontarsi con creazioni straordinarie senza allontanarsene troppo ma senza imitarle pedissequamente e anzi tentando, dato che almeno si deve tentare, di fare meglio? Come, invece, cercare di non tenere conto del passato per dichiarare la propria indipendenza intellettuale e artistica, la propria appartenenza a un'altra generazione, a un altro tempo, a un'altra storia?⁷

Nella messa in atto delle pratiche del rifare, l'elemen-

to-funzione che di norma permette più facilmente una rassicurante tassonomia è quello musicale. Dagli anni Quaranta i coreografi che vogliono avvicinarsi al nostro titolo possono in prima battuta scegliere tra la sinfonia drammatica per orchestra, coro e solisti di Hector Berlioz (1839), l'*ouverture-fantaisie* di Pëtr Čajkovskij (1869) e la già citata partitura per balletto di Prokofiev (1939). Tutte e tre fanno coincidere il proprio titolo con il nome di Romeo e con quello di Giulietta, tutte e tre sono perfette, ognuna a modo proprio, per la messa in danza del dramma di Shakespeare, anche se non tutte nascono espressamente per la danza. Se quindi questi tre compositori sono quelli che ogni coreografo deve necessariamente considerare, non necessariamente sono quelli che vengono in definitiva utilizzati. Le scelte musicali dei coreografi che nel secondo Novecento si sono avvicinati a *Romeo e Giulietta* sono infatti estremamente variegata e vanno dalla decisione di impiegare altre composizioni musicali già esistenti, prese per intero o arrangiate, alla creazione ex novo pensata appositamente per il nuovo spettacolo, al montaggio musicale più variamente eterogeneo, coinvolgendo, in presenza o no, da Leonard Bernstein, a John Cage, ai Pink Floyd. La partitura, cioè, non è per questo titolo un segno così ineludibile come è, ad esempio, per un altro campione del rifacimento in danza come *La Sagra della primavera* (1913), in cui la prorompente creazione di Igor Stravinskij è così connotante da rimanere in quasi tutte le oltre duecento versioni coreografiche di questo caposaldo novecentesco, che peraltro hanno declinato nelle modalità più personali le altre variabili soggette a cambiamenti nelle pratiche del rifare⁸.

Un elemento in *Romeo e Giulietta* particolarmente resistente è, invece, il titolo, che le varie creazioni coreografiche sicuramente faticano ad abbandonare: un nome maschile e uno femminile di cui qualcuno osa invertire l'ordine o, ai quali, al massimo, si può aggiungere qualche parola, che non ne intacca la limpida e parlante semplicità. Così le multilinguistiche traduzioni del nome dei due protagonisti vengono inglobate in un titolo leggermente più ampio, legate da una diversa congiunzione o seguite da brevi appendici, nel tentativo di dichiarare un'originalità di segno: *La Légende de Roméo et Juliette* (Jean-Claude Gallotta, 1991), *Romeo & Juliet. On motifs of Shakespeare* (Mark Morris, 2008), *Roméo & Juliette* (Thierry Malandain, 2010), *Julia & Romeo* (Mats Ek, 2013), *Romeo e Giulietta. Ama e cambia il mondo* (Giuliano Peparini, 2013), *Romeo e Giulietta 1.1. La sfocatura dei corpi* (Roberto Zappalà, 2016). Solo di rado si toglie del tutto il nome proprio, come nel musical *West Side Story* (Jerome Robbins, 1957) o nella flamenca versione cinematografica di *Los Tarantos* (regia di Francisco Roviro Beleta, 1963). Al di là del titolo, resistono, in definitiva, i personaggi del testo shakespeariano, in particolare i due protagonisti, nonostante l'evidente difficoltà che oggi la danza contemporanea incontra nel danzare qualsivoglia personaggio letterario⁹. Alcuni coreografi concentrano anzi la propria attenzione soltanto su Romeo e su Giu-

lietta, come nel già citato *Romeo e Giulietta 1.1. La sfocatura dei corpi*, un duo creato da Roberto Zappalà per una coppia il cui agire non ha bisogno del corpo di ballo fatto di amici e nemici, ma viene ritagliata ed estratta dalla massa, posta in un primo piano assoluto. L'essenza della vicenda viene condensata e mantenuta in un uomo e in una donna che tuttavia la trasformano attraverso la pesantezza fluida e la muscolarità atletica dei loro movimenti quasi unisex, le canottiere e i calzoncini sportivi di raso lucido di cui sono vestiti, la maschera subacquea che indossano per guardare il resto del mondo.

Resiste decisamente, inoltre, il nucleo drammaturgico, in questo caso nucleo centrale difficile da scalfire e che, d'altra parte, rende difficile il rifacimento, oggi, in un tempo in cui l'arte colta vuole collocarsi a distanza dal sentimento. Nel balletto di Lavrovskij rimangono fondamentali la libertà dell'amore nella coppia, nella relazione uno a uno, e la sua contrapposizione con gli obblighi dettati dalla società, nella relazione tra il singolo e il gruppo al quale il singolo stesso appartiene. Tale nucleo permane sicuramente nelle diverse versioni del balletto che impiegano un linguaggio classico accademico-tradizionale seppure comunque modificato rispetto a quello in uso nella prima parte del Novecento, dati gli inevitabili cambiamenti che il tempo ha portato nello stile esecutivo, e in ogni caso declinato secondo l'impronta autoriale del coreografo. È il caso dei *Romeo and Juliet*, *Roméo et Juliette*, *Romeo und Julia*, *Romeo og Julie* o *Romeo e Giulietta* costruiti sulla musica di Prokofiev da Frederick Ashton per il Balletto Reale Danese (1955); John Cranko per il Teatro alla Scala, con una ventunenne Carla Fracci (1958), e poi per lo Stuttgart Ballet, con Marcia Haydée e Richard Cragun (1962); Kenneth McMillan per il Royal Ballet, con Margot Fonteyn e Rudolf Nurejev (1965); John Neumeier per il Frankfurt Ballet (1971) e per l'Hamburg Ballet (1973); Nurejev prima per il London Festival Ballet (1977), quindi per l'Opéra de Paris (1984)¹⁰.

Il medesimo nucleo si mantiene però solido anche in numerose delle versioni che intendono riattualizzare il racconto, ricollocandolo temporalmente e quindi spostando il conflitto familiare a un conflitto tra bande, gruppi religiosi o popoli confinanti, che possa cogliere la

crudele tragicità degli scontri cruenti che non cessano di affliggere il nostro tempo. Tutti approcci che avvicinano lo spettacolo alle visioni, alle esperienze e alla sensibilità del pubblico, in modo da favorirne l'empatia. Nascono così collocazioni in una New York contemporanea in cui si scontrano due bande rivali per l'origine geografica, il colore della pelle, il modo di danzare (Jerome Robbins, 1957); nell'aspra Italia del Sud negli anni Cinquanta, che vive il radicale e doloroso cambiamento dei modelli femminili di riferimento (Fabrizio Monteverde, 1989); nella Sarajevo straziata dai feroci scontri etnici dell'inizio degli anni Novanta (Davide Bombana, 2015).

Le versioni che non vogliono oppure non possono discostarsi dal racconto sembrano talvolta cercare un segno di originalità nelle soluzioni scenografiche elaborate, sia nella direzione di una filologica e lussuosa ricostruzione di ambienti quattrocenteschi, sia in quella, opposta, del disegno di luoghi astratti, idealmente senza tempo ma sicuramente dei nostri giorni, arricchiti da praticabili puliti e lineari, che vorrebbero suggerire architetture abitate e vissute. Allo stesso modo le persone che abitano questi luoghi vestono abiti essenziali, dai colori netti, dalle forme fluidamente rivelatrici, quando non si mostrano in una seminudità evidentemente adatta ai passaggi più commoventi della vicenda. È il caso del *Roméo et Juliette* di Jean-Christophe Maillot per Les Ballets de Monte-Carlo (1996). Qui l'afflato dell'amore adolescente, su cui punta il coreografo, viene reso con raffinata maestria da danzatori che padroneggiano pienamente una tecnica accademica che, consapevolmente rinnovata dall'interno e resa morbidamente attuale, vuole essere pienamente parlante senza essere minimamente pantomimica. I danzatori indossano costumi fluttuanti, che vanno dal beige al crema al grigio e al tortora, su cui spicca l'oro luminoso di Giulietta, temperato dal nero della violenza; riempiono uno spazio terso, definito da un luminoso fondale blu o aranciato e da quadrati pannelli semoventi, reso abitabile da solidi geometrici e piani inclinati, arredato da teli bianchi trasformabili in sipario, cappella, anello, completamente privo di accessori certo significativi, come le spade o l'ampolla del veleno, ma di cui ogni spettatore, sicuramente, può sapere e immaginare la presenza.

Permane, nella maggior parte dei rifacimenti di *Romeo e Giulietta*, siano essi riprese, riallestimenti o reinvenzioni, un gesto danzante che, nella differenza degli stili e dei linguaggi messi in campo da ogni coreografo e da ogni interprete, fatica a contrastare l'apertura, lo slancio, la liricità, la morbidezza che evidentemente vengono sentiti come propri del linguaggio dell'intimità di un amore adolescente felice. Le eccezioni sono poche, come quella portata da Jean-Claude Gallotta, che nella sua *Légende de Roméo et Juliette* (1991) dipinge un postmoderno affresco multivocale, fatto di dialoghi in cui si decide se tenere le scarpe o danzare a piedi nudi, ampie sequenze di una languida danza del ventre interpretata da uomini e donne, impegnati anche in allegri movimenti saltellanti eseguiti tutti in fila per uno, vestiti con una bianca tutina



Giulietta 1.1. *La sfocatura dei corpi* di Roberto Zappalà (foto di Serena Nicoletti)



Giulietta 1.1. La sfocatura dei corpi di Roberto Zappalà (foto di Serena Nicoletti)

aderente, o in danze di coppia in quotidiani abiti scuri, su due ranghi in cui si fronteggiano uomini e donne, che si uniscono in coppie pronte a decomporsi attraverso una dinamica scanzonatamente pop, in una confusione fatta di discorsi, urla e rumori che si sovrappongono alla musica e all'azione, un Romeo che suona il sassofono e la chitarra e ringhia una canzone al microfono, una Giulietta uccisa da un colpo di pistola, un bimbo e una bimba che ogni tanto attraversano il palcoscenico, un attore con una buffa tutina di peluche che separa le coppie di danzatori abbracciati dicendo: «Su! Basta con la danza, è soltanto un gioco!». Nonostante, quindi, il permanere di un certo grado di liricità che di norma connota la qualità del movimento dei rifacimenti di *Romeo e Giulietta*, ogni versione è necessariamente indirizzata dalla singolarità dei suoi interpreti nella direzione dell'originalità, non soltanto perché ogni danzatore esegue a modo proprio la partitura coreografica che si trova a interpretare dopo qualcun altro, ma anche perché alcuni tratti di una partitura coreografica vengono inevitabilmente determinati proprio dalla forma del corpo di ogni danzatore, dal suo modo di essere e di stare e di fare in scena e fuori dalla scena¹¹.

Le tipologie di relazione che legano e mettono in connessione i rifacimenti in danza sono molteplici, come lo sono quelle che intercorrono tra un testo letterario e le sue «traduzioni intersemiotiche», intrecciate in un fitto reticolo di scambi, guidato da «criteri di selezione e di semplificazione, frammentazione e redistribuzione, condensazione o dilatazione, attenuazione o evidenziazione»¹². Il *Romeo and Juliet* di William Shakespeare è in qualche modo presente nelle innumerevoli traduzioni che ne sono state fatte in danza e che a quel testo fanno riferimento pur allontanandosene inevitabilmente, e fondamente, anche perché

A dance work is not "fixed" in either performance or in writing and [...] through the process of handing down

dances from one dancer to another or by working from a dance script, description or score, different, often competing, interpretations emerge¹³.

Anche perché proprio questa capacità di fare e rifare la stessa cosa facendo altro, di fare e rifare gli altri facendo se stessi, è una delle ricchezze più preziose del fare danza, del fare teatro; arti, cioè, che sono nel mondo e sul mondo poiché, poggiando sul corpo umano, al mondo sono indissolubilmente legate e, rifacendo un "originale" già esistito, non possono fare a meno di permettergli di dispiegarsi ancora e ancora, in forme sempre rinnovate e sempre interconnesse.

¹ Come riferimenti bibliografici per alcune indicazioni in merito al percorso di *Romeo e Giulietta* in danza possiamo citare il numero monografico di «L'Avant-Scène Ballet danse» intitolato appunto *Roméo et Juliette*, a cura di G. Mannoni (1984); il capitolo intitolato *Romeo and Juliet. Choreography and context*, nel volume di A. Peterson Royce, *Movement and meaning. Creativity and interpretation in ballet and mime*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, pp. 181-201; due dei saggi inclusi nel volume curato da M. Tempera, "*Romeo and Juliet*" dal testo alla scena, Bologna, Editrice CLUEB, 1986, ovvero M. Guatterini, A. Milloss, A. Testa, "*Romeo and Juliet*" nella danza (pp. 295-320) e D. Hirst, *Dal balcone a Broadway. Variazioni di "Romeo and Juliet"* (pp. 281-294); l'ampia voce enciclopedica di R. Felciano, *Romeo and Juliet*, in S. J. Cohen (a cura di), *International encyclopedia of dance*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998, 6 voll., vol. 5, pp. 392-399; il saggio di chi scrive, *Romeo e Giulietta. Nascita e vita di un capolavoro*, in G. Gavazzeni (a cura di), *Romeo e Giulietta*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2008, pp. 24-38.

² Per un più ampio resoconto in merito alle complesse vicende legate alla creazione del *Romeo e Giulietta* commissionato dal Teatro Kirov a Prokofiev e realizzato in realtà in prima battuta da Ivo Psota al Teatro Statale di Brno nel 1938, si rimanda alla bibliografia indicata nella nota precedente.

³ Con il termine *drambalet*, ovvero "balletto drammatico", si fa normalmente riferimento a una forma di spettacolo poggiata su un libretto, articolata in atti, fondata su un logico e progressivo svolgimento dell'azione, i cui protagonisti agiscono in modo motivato e coerente con la vicenda. I più conosciuti testi shakespeariani, tra i quali possiamo evidentemente collocare *Romeo e Giulietta*, oltre a riferirsi a vicende conosciute da larga parte del pubblico, sono frutto di una solida sapienza teatrale, popolati da personaggi dalle sfaccettate personalità, messi in connessione tra loro attraverso l'intrecciarsi di complesse relazioni interpersonali: si rivelano quindi perfetti punti di partenza per il *drambalet*, particolarmente apprezzato dai competenti e appassionati spettatori del balletto in Unione Sovietica.

⁴ Konstantin Sergejev ricorda di avere giudicato la musica come «unusual, a far cry for theatrical "prettiness"». There were no traditional variations, no numbers in the various genres and rhythms (An elevating influence, in «Sovietskaya Muzyka», n. 4, 1966, ora in S. Prokofiev, *Materials, articles, interviews*, a cura di V. Blok, s.l., Progress Publishers, 1978, pp. 244-249: p.

244); Galina Ulanova afferma: «the more we listened to it, the more we worked, experimented and searched, the more clearly emerged the images that music created» (*The author of my favourite ballets*, 1954, ora in S. Prokofiev, *Autobiography, articles, reminiscences*, a cura di S. Shlifstein, Mosca, Foreign languages publishing, [1961], pp. 221-228: p. 224).

⁵ Faccio qui riferimento alla tassonomia da me proposta con l'intervento *Tra canone e archivio vivente: rifare la "nuova danza italiana"*, in occasione del Convegno internazionale *Thinking the Theatre. New Theatreology and Performance Studies*, organizzato da Consulta Universitaria del Teatro e Università di Torino (Torino, 29-30 maggio 2015). La cito qui, pur senza commentarla, poiché a mio avviso utile a inquadrare l'ampiezza dell'argomento: adattamento, citazione, commento, contaminazione, copia, cover, edizione, imitazione, lettura, parodia, pasticcio, reinvenzione, remake, remix, replay, resetting, restage, restauro, restituzione, revisione, revival, reworking, riallestimento, riattivazione, riciclaggio, ricostruzione, ricreazione, riduzione, riedizione, rifacimento, rimemorazione, rimontaggio, ripresa, riproposizione, riscrittura, traduzione, transcreazione, transfert, transmigrazione, trasmutazione, trasposizione, versione, vivificazione.

⁶ Sulle questioni teoriche connesse alle pratiche del rifare in danza, sono letture di riferimento, anche perché propongono punti di vista diversi, R. Burt, *Memory, Repetition and Critical Intervention: The politics of historical reference in recent European dance performance*, in «Performance Research», numero monografico *Bodiescapes*, vol. 8, n. 2, 2003, pp. 34-41; M. Franko, *Writing for the body. Notation, reconstruction, and reinvention in dance*, in «Common knowledge», vol. 17, n. 2, primavera 2011, pp. 321-334; A. Lepecki, *Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal», n. 1, 2016, pp. 30-52 (ed. or. *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», n. 2, 2010, pp. 28-48).

⁷ Sulle relazioni tra danza e letteratura, possiamo citare i volumi curati da S. Genetti e L. Colombo, *Figure e intersezioni: tra danza e letteratura*, Verona, Fiorini, 2010 e *Pas de mots. De la littérature à la danse*, Paris, Hermann Editeurs, 2010, oltre alla recente raccolta di saggi, tutti concentrati sulla contemporaneità, curata da M. Nachtergaele e L. Toth, *Danse contemporaine et littérature, entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre National de la Danse, 2015.

⁸ Nella vasta bibliografia su questo interessante caso, cfr. almeno il volume di A. D'Adamo, *Danzare il rito. Le Sacre du printemps attraverso il Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999 e alcuni dei numerosi saggi che problematizzano i rifacimenti di questo titolo, come il poderoso H. Danuser, H. Zimmermann (a cura di), *Avatar of modernity. The Rite of Spring reconsidered*, London, Boosey & Hawkes, 2013 e, in italiano, il saggio di A. Pontremoli, *Utopie del Sacre nella danza del Nuovo Millennio*, in N. Betta, M. Rizzuti, *Cento primavere. Ferocità e feacità del Sacre du printemps*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 63-77 e il mio *Un'altra Sagra della primavera: tradurre la danza*, in T. Wada, S. Colangelo (a cura di), *Tradizione, traduzione, trasformazione*, Tokyo, Sanrei Printing, 2015, pp. 191-202.

⁹ Pone questo problema Estelle Jacoby con il saggio *Un per-*

sonnage littéraire peut-il se danser?, in F. Lavocat, C.-S. Murcia, R. Claude-Salado (a cura di), *La fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2007, pp. 353-372.

¹⁰ Su alcuni di questi titoli, in particolare su quelli di John Cranko e Kenneth MacMillan, si sofferma Annamaria Corea nel saggio *Romeo e Giulietta. Un perfetto case-study per il balletto narrativo del Novecento*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 6, 2015, pp. 19-29, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4969>.

¹¹ A questo proposito sono particolarmente approfondite le considerazioni che sviluppa l'antropologa Anya Peterson Royce riflettendo sulle modalità di costruzione di quattro coreografie create sulla partitura di Prokofiev, quelle di Lavronskij, MacMillan, Ashton e Cranko, tutte piuttosto affini per linguaggio messo in campo e per contesto produttivo, segnate, oltre che dalle caratteristiche degli interpreti, dalla personale relazione di ciascun interprete con il proprio coreografo (*Romeo and Juliet. Choreography and context*, cit.).

¹² S. Genetti, *Danza in letteratura, letteratura in danza*, in L. Colombo, S. Genetti (a cura di), *Figure e Intersezioni: tra danza e letteratura*, cit., pp. VII-XV: p. XIV.

¹³ «Uno spettacolo di danza non è 'fissato' nella performance o nella scrittura e [...] attraverso il processo di passaggio da un danzatore all'altro o lavorando a partire da notazioni coreografiche, descrizioni o partiture, emergono interpretazioni diverse, spesso contrastanti». H. Thomas, *Reconstruction and dance as embodied textual practice*, in A. Carter (a cura di), *Rethinking dance history. A reader*, London-New York, Routledge, 2004, pp. 32-45: p. 42.

Shakespeare Now Redux.

Storie di fantasmi dal terzo millennio italiano¹

di Silvia Mei

Abstract. *A review of Shakespeare revival within the Italian theatre in the third millenium. Silvia Mei describes how Shakespeare's work stands the test of time and resurfaces in the Zero years like a spectre, under different forms: Shakespeare is evoked, readapted, translated, transposed in different and contemporary realities, re-written, quoted in fragments. These are the fragments of an acquired textuality that becomes a common base of experience, and can therefore be broken up and recomposed in a wide range of different relationships with the stage.*

1. Ricordati di me

Stridore di scarpe da ginnastica sul tappeto di linoleum frange il buio nero della scatola scenica e premette l'apparizione di due performer, maldestramente coperti da un lenzuolo bianco bucato all'altezza degli occhi. I "personaggi" corrono da una parte all'altra della scena, di un bianco abbagliante, speculari l'uno all'altro. Si rotolano a terra, saltano, compongono cubi di compensato in piramidi, vi salgono, cadono, si rialzano, riprendono a correre. Poi si spogliano integralmente e subito si rivestono il più velocemente possibile; ritagliano a vista, da una lastra

di impiallacciato, una sagoma femminile – rumore molesto di sega a nastro – e improvvisano un teatro di ombre dietro il telo bianco – residuo poetico in un vuoto cospicuo – che fende la scena. Corrono ancora, in lungo e in largo. Alla fine si siedono a un tavolo posto in proscenio e condividono una barzelletta senza alcun effetto comico. Se ne vanno, esausti.

Sono fantasmi, certamente, i *Fantasmii da Romeo e Giulietta* del gruppo toscano Kinkaleri per il progetto *Alcuni giorni sono migliori di altri* (2007/2008), forieri di un tempo smemorato e avvilito dalla soddisfazione insopprimibile di bisogni aleatori. In totale assenza di sensi di colpa. I due corpi sono privi di alcunché, di memoria prima di tutto, e di appartenenza storica. Cos'è un nome, se non una parola da (poter) rinnegare? Cos'è la vita se non un'attività brutta che puoi sospendere a tuo piacimento? Ridi, piangi, mangi, urini, copuli e poi muori. Al di fuori di ogni metafisica, oltre e prima di ogni genealogia. *Fantasmii* inaugura con Shakespeare la seconda decade della scena "esausta" di Kinkaleri², o meglio: con *Romeo e Giulietta*, perché dell'autore (il Bardo) non si fa menzione. I due adolescenti protagonisti appartengono, oggi, al solo immaginario. Anch'essi sono morti e del loro amore rimane il simulacro. Se di testo (sottinteso: drammatico) si parla nelle note allo spettacolo, non è per citarlo ma piuttosto per evocarlo come uno spettro (Amleto padre!) nascosto alla vista da un telo bianco, senza soggetto, senza anima, elementare:

Un fantasma lo riconosci all'istante e con un fantasma puoi discutere di tutto subito senza bisogno di parole per spiegarsi, interrogarsi sui gusti o gli appetiti, potresti confessargli cose inimmaginabili. Un fantasma non va mai da uno psicanalista³.

La fortuna di Shakespeare è (sempre stata) una storia di fantasmi, tanto più negli anni Zero. Il corpo (del testo) massacrato nel corso del tempo neanche esiste più come coefficiente drammatico. C'era, in un presente che fu, per dirla à la Bene, ma ora riposa. In pace. Con buona pace di Shakespeare (o di chi per Lui), che resiste a tutto, e non si scalfisce, né si corrode o logora. È più forte di tutto e di tutti. È resiliente: lo adatti, lo attualizzi, lo riscrivi, lo tradisci. Comunque lo metti, sta. Shakespeare ha cessato, oggi, di essere un'entità individuata, si è fatto *opera*, senza soluzione di continuità con la (meta) letteratura e il repertorio squadernati in cataloghi inevitabilmente selettivi e parziali. Dopo il Duemila, anno in cui viene pubblicata una teatrografia ragionata su trentacinque anni di "bardomania" in diversi campi espressivi e delle comunicazioni di massa⁴, difficilmente potremmo adottare espressioni come "trascrizioni adattamenti tradimenti", mentre pare più opportuno parlare di riscritture, variazioni, manomissioni, sabotaggi, quando non di usi semplicemente pretestuosi⁵. Nessun complesso di colpa, il reato è autorizzato, anzi prescritto, come nella recente iniziativa *Tfaddal 13 variazioni su Amleto dalla scena un-*

der40, promossa dal Teatro Franco Parenti nei festeggiamenti del quarantennale della sala di via Pier Lombardo a Milano⁶. Come si legge nella presentazione del festival, *Amleto* si fa banco di prova per l'ultima generazione teatrale – tra gli altri, Punta Corsara, Opera, gruppo nanou, Collettivo Cinetico, Teatro Sotterraneo, Compagnia Berardi Casolari – «inquieto demone di un ideale passaggio di consegne», così come fu nel gennaio del 1973 l'*Ambleto* testoriano a battesimo del Parenti:

Intrecciando queste due coordinate – i 40 anni del teatro e *Amleto* nume tutelare e *fil rouge* della stagione in corso – alle compagnie selezionate, eccellenza della nuova scena italiana, [...] sono stati commissionati brevi studi. Nessun limite, ma la totale libertà di inventare, sovvertire, manipolare e sabotare il "sacro testo"⁷.

Fermo restando che il testo, *tout court*, ha ecologicamente disperso la sua integrità, la scena del terzo millennio ne smaltisce definitivamente i resti, rimasticandoli in un "melting pop" tutt'altro che osceno.

2. Shakespeare, malgré lui

La migrazione post-novecentesca delle formule shakespeariane ha il carattere di una sopravvivenza warburghiana (*Nachleben*). Come il teschio insepolto di Yorick, la materia letteraria del Bardo spinge, riaffiora, emerge: non più in nuclei archetipici bensì sottoforma di reminiscenza mnemonica, potenziale onirico, fatta per l'appunto *della stessa materia dei sogni*. È il caso ad esempio dell'*Ubu Roi* di Roberto Latini (2012), in cui il patafisico Jarry costituisce per Latini (e il gruppo di artisti convocati) l'occasione di un ritrovamento:

[...] dal fondo della mia notte, Jarry mi è apparso in sogno per venirmi a raccontare che Shakespeare è apparso in sogno a lui. [...] Mi ha raccontato che *merdra!* è la prima cosa che gli è venuta di dire, svegliandosi. Allora, svegliandomi, ho provato a dire *merdra!* anch'io e gli ho creduto e ho cercato di ricordarmi come proseguire. Mi sono appuntato quanto Shakespeare avevo a memoria e l'ho aggiunto a *Ubu*⁸.

Mentre altrove dichiara, ben più esplicitamente:

Jarry gioca con Shakespeare, questo è *Ubu Roi*. Shakespeare sta a monte e testo alla mano, scena per scena, potrei individuare chiaramente ogni riferimento: *Macbeth* è il più evidente, ma c'è *Giulio Cesare*, *Amleto*, *Riccardo III*, anche *La tempesta* secondo me. Ma ad un certo punto ho dovuto smettere di vedere in Jarry tutti questi riferimenti. Ero sicuro che *Ubu Roi* sortisse da Shakespeare e pensavo inizialmente che fossero le streghe di *Macbeth* a metterlo in scena. Ma era un tentativo troppo pretestuoso. Shakespeare deve essere una possibilità, "la parte esterna" una volta tanto⁹.

Spesso e volentieri è infatti il testo shakespeariano a far da conchiglia auricolare in cui liberare sciami di risonanze letterarie, più o meno (de)legittimate, oppure citazioni tratte dall'universo pop convocate per libera associazione o prossimità discorsiva nella combinatoria rapsodica propria della scrittura d'attore. Nel *Macbeth* (2007) di Valter Malosti, personalità in cui la tradizione del teatro d'attore-artista si raccorda con la complanare critica della regia, il testo è sottoposto a un "adattamento libero" grazie al concorso di Raoul Montanari, scrittore e traduttore per il teatro, sensibile alle "ragioni della scena"¹⁰. Malosti non è solito adagiarsi su traduzioni letterarie accreditate e lo studio degli originali – delle varie edizioni – non è, nel suo caso, pedanteria filologica da proto-regista, quanto piuttosto lavoro di scavo da depositare nel corpo d'attore e in funzione della messinscena. Nella collaborazione a quattro mani con Montanari, Malosti lancia continue sfide linguistiche al traduttore per forzare le parole a svelare la loro verità storica, a fornire esse stesse un correlativo adeguato, mentre opera anatomicamente sul e nel testo, spostando scene e interpolando citazioni – con estratti dalla riscrittura molto personale di Heiner Müller (una ventina di versi sparsi nella tragedia e attribuiti al protagonista) e un frammento da *Orgia* di Pasolini (pronunciato dalla Lady alla fine del banchetto). Come in altre sue produzioni, shakespeariane e non, anche nel *Macbeth* – scaturito da visioni musicali e nutrito dal sottotesto di una potente iconografia, tra Caravaggio e Bacon – Malosti piega l'integrità della scrittura drammatica alla demiurgia d'attore:

abituato come sono a "mangiarmi" i testi, l'ho adattato al mio modo di essere attore, un attore un po' particolare. Era per me necessario incarnare e rivomitare il testo, [...] sono cambiamenti minimi, scarti di senso che mi erano fisicamente necessari per l'emissione e l'interpretazione¹¹.

Tradurre Shakespeare è però, anche, un atto di riappropriazione che il teatro attuale incentiva per riaffermare la consanguineità tra la parola e la scena. Questa via rafforza il potere del regista la cui creazione diventa totalizzante, per non dire "iper-critica". Le proposte shakespeariane presentate da Massimiliano Civica, ad esempio, lavorano nella direzione di una regia la cui entità è tale da risultare paradossalmente trasparente, oggettiva. Nel suo *Mercante di Venezia* (2008), l'ascetismo e il rigore col quale è proposto l'allestimento assurgono a remake simbolisti, dove la carne della parola di Shakespeare svapora nel *tréteau nu* di un teatro d'attore teso all'immobilità statuaria, ovvero si esalta proprio in questa estrema rarefazione prossima al concettuale. L'allestimento di *Un sogno nella notte dell'estate* – questo il titolo che Civica giustifica nel breviarico critico ad accompagnamento della sua traduzione e del suo adattamento, quasi a suggerire un intervento registico totalizzante, dalla traduzione ed esegesi critica del testo alla messinscena¹² – scorre come un bassorilievo, permettendo alle figure di aggettare in virtù di una dizio-

ne veloce che fende lo spazio e sfonda la (quarta) parete. La parola balza in avanti con la stessa dinamica con cui l'attore si staglia sullo sfondo, dentro una scenografia minima, più che minimalista, essenziale. Una parola tornita ma non cesellata, «che fluisca senza interruzione, che non abbia ridondanze o protuberanze che facciano attrito. Bisogna lavorare di pietra pomice in modo che il testo sia come un delfino nel mare»¹³. Ma Civica non è certamente il nuovo alfiere del testocentrismo occidentale. Shakespeare, dichiara il regista, «è il più grande scrittore di copioni mai esistito», cioè di un materiale concepito per il teatro, che offre al regista l'occasione di concentrarsi sugli attori e lavorare su uno spazio vuoto: «Con Shakespeare devi solo rimanere in ascolto di questa vita concentrata che attende nel testo, perché la forma teatrale è già totalmente inscritta nella scrittura»¹⁴.

3. Essere non essere (Shakespeare)

Il testo non è il fine della rappresentazione tantomeno la regia la sua interpretazione. Restiamo nel variegato ambito del teatro *col* testo, che è dopotutto un teatro *malgrado* il testo. (Anche per Civica, che pur occhieggia al teatro di regia *comm'il faut*, l'opera costituisce un'occasione per la scena e non per la letteratura teatrale¹⁵). Da qui la sequela e i *sequel* di riscritture sdoganate dal fustigatore trionfante del teatro italiano, Carmelo Bene. Prescrittivo era il suo rifiuto del testo pre-scritto, e questo, si sa, non per smania di scandalo o di piccosa polemica con l'establishment. Stava attuando lo smantellamento del teatro di rappresentazione giustificando il testo (la sua *visitazione*) come uno spunto anziché come opera. Emblematico il caso del suo (dei suoi) *Amleto*, per il quale ricusa la lettura critica (l'interpretazione) mentre promuove la riscrittura (scenica)¹⁶.

Il solco tracciato da Bene prosegue nei rivoli della contraddizione artistica del già citato Roberto Latini, artista nella progenie di Perla Peragallo, che, sotto il marchio Fortebraccio Teatro, presenta una narrazione mitopoietica del suo percorso artistico, *Amleto + Die Fortinbrasmaschine* (2015), quale «riscrittura di una riscrittura»¹⁷. Un ritorno al Bardo, che lo accompagna a partire dal 1995¹⁸, e a Elsinore, «con gli occhi di Fortebraccio, con l'architettura di Müller, su un palcoscenico sospeso tra l'essere e il sembrare». Come Bene ri-torna ad Amleto attraverso la ri-scrittura di Laforgue, Latini ri-torna a Shakespeare attraverso l'*Hamletmaschine* (1979) di Heiner Müller. Quanto Bene è Shakespeare, perché lo *rivisita*, tanto Latini *non è* Amleto¹⁹, memore – anche, forse – del suo *Essere e Non_ gli spettri in Shakespeare* del 2001.

Nel medesimo alveo beniano, segnato da furiosi invasamenti e alterazioni iperboliche, rientra l'ultima produzione dei Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, *AmletOne!* di Marco Isidori. Scritto con un linguaggio aulico, al limite del desueto, in un vortice di figure retoriche e giochi di parole, il testo esorbita nel recitativo logorroico degli attori – tra cui lo stesso Isidori (re Claudio) – e nell'apoteosi visiva studiata dall'artista Daniela Dal Cin, che in-

stalla una scena componibile di ispirazione costruttivista: una Elsinore trono (memore di Craig), scandita da scale, sedute e aperture, stretta in viluppi serpentini.

In questa lunga «notte dopo Carmelo» – la formula è di Paolo Puppa²⁰ – Oscar De Summa fa da staffetta, in un ideale passaggio di consegne tra Nuovo Teatro e nuova scena anni Zero. Quasi seguendo alla lettera l'imperativo (morale) di Leo de Berardinis: «Shakespeare bisognerebbe farlo tutto, ma non c'è tempo»²¹, l'autore-attore-regista pugliese (come Bene) aveva inizialmente abbracciato la monumentale impresa di percorrere l'opera omnia shakespeariana. Nello spettro tra Leo e Carmelo Bene, De Summa scrive e riscrive, ricorre al *pastiche*, dileggia il personaggio, pratica con disinvoltura lo straniamento, fa laute concessioni al popolare, richiamando Totò, Petrolini, il varietà, ammiccando anche alla comicità televisiva. Miscela gli stili, l'alto e il basso, in tirate forsennate intercalate da pause e modulazioni vocali, come nell'esemplare monologo *Riccardo III* (2007), cui ritorna quasi dieci anni dopo in una versione a più voci, accompagnato da tre presenze femminili – fortissimo il richiamo a CB – e un deuteragonista servo di scena. Nell'*Amleto a pranzo e a cena* (2009) declina nella sua lingua teatrale il «teatro popolare d'arte» degli attori-artisti. Addomestica Shakespeare con la complicità di consumati sperimentatori seppur giovani attori (Armando Iovino, Angelo Romagnoli e Roberto Rustioni), riduce all'osso la vicenda, ne fa una farsa, passando dalle improvvisazioni con maschera della Commedia dell'Arte all'avanspettacolo, al teatro di strada. È forte, fortissimo direi, il richiamo al «teatro di Leo», ma con tratti più smart e concessioni gigionesche, seppur distante dal de Berardinis e Peragallo di *King Iacome Lear napoletane*, dove la «cultura popolare del meridione perde la sua patina consolatoria e reazionaria»²² e si fa arma critica contro se stessa e il suo universo esplosivo. Se Franco Cordelli aveva rilevato per l'*Amleto* di De Summa «una punta di reale insofferenza [...] quindi critica, critica reale all'esistente»²³, il riferimento era comunque circoscritto all'ambito dello specifico teatrale, al mito Shakespeare e al teatro di tradizione che ancora lo venera. Lo spettacolo risente piuttosto di *Totò principe di Danimarca* e del *Ritorno di Scaramouche* – quando Leo incontra la Commedia dell'Arte, infiltrata costante nei successivi *Lear* – dove tutto viene ricondotto all'interno della dimensione teatrale²⁴. Da apparentare, almeno idealmente, alla critica sociale di Leo e Perla e alle loro sperimentazioni mariglianesi è invece l'*Hamlet Travestie* (2013) di Punta Corsara, regia di Emanuele Valenti, che rifugge l'attualizzazione della vicenda amletica nella multicolor babele partenopea, tantomeno gioca a fare il teatro nel teatro a beneficio di attori un po' gigioni. Shakespeare non è qui il punto di partenza ma l'approdo – da *John Poole e Antonio Petito a William Shakespeare*, recita il sottotitolo – a rimarcare il percorso a ritroso dalle proprie radici alle cime letterarie. La materia shakespeariana diventa l'occasione di una farsa nera con echi pirandelliani²⁵, in cui «Amleto» Barilotto, figlio di ambulanti,



Punta Corsara, *Hamlet Travestie* (foto di Enrico Gallina)

orfano di padre suicida, vittima degli usurai, e presto padre anch'esso grazie alla fidanzata Ornella, fugge dagli strepiti di una città difficile ritirandosi nel personaggio di Amleto, in un mondo cioè agli antipodi del proprio reale contesto. Il rinsavimento attraverso la tragedia spassosamente inscenata dai parenti come metodo risanatorio finisce inevitabilmente in tragedia. Amleto, colui che si sottrae all'azione e temporeggia, è agito, in quanto Barilotto, dalla vera tragedia, quella che sta fuori, nei fatti di cronaca, nel marcio quotidiano del nostro Sud.

Al pari di un resto fossile, Shakespeare si sedimenta, si incrosta di detriti. Inutile tentare di ripurirlo o di riportarlo allo stadio originario. È proprio il contorno che lo incastona a permettergli di rimanere ancora oggi quello che fu.

4. Il salto di Gloucester

Nella scalcagnata compagnia di attori, tutti uomini, che si rappresenta mettendo in scena *Amleto* in *Amleto a pranzo e a cena*, c'è tutto il teatro, anche il suo essere meta-teatrale. Di Shakespeare, quello de *La tempesta* e del *Sogno* oltre che di *Otello* e *Macbeth*, è soprattutto questa deriva dall'azione o doppio binario di scorrimento, tra realtà e finzione, a suscitare i più vari stimoli e appetiti. *This is true, not false*, recita l'estenuante refrain del *Riccardo III* nella versione del (anche lui pugliese) Michele Sinisi, già autore e attore di *Otello (o la gelosia di Jago)*, con cui debutta nel 1998 come monologhista, e *Amleto* del 2006, sorta di seduta di analisi collettiva in cui il principe danese, ai limiti di un pronunciato autismo, convoca i personaggi-sedie (i nomi scritti sulle pieghevoli Ikea disposte in semicerchio). Imbiaccato sul volto, rosse le labbra, vestito sciattamente in marsina nera e cappello di feltro – pare essersi travestito e chiuso nella stanza dei giochi, dove ogni oggetto si trasfigura in virtù della convenzione ludica – Amelto/Sinisi è

un po' clown metafisico, un po' tragico pagliaccio, lambito dalla follia, se non perso, che cerca ossessivamente un dialogo impossibile che ogni volta si trasforma in un soliloquio. È anche un uomo che beckettianamente si racconta una storia per darsi l'impressione di esistere e per andare avanti, per farsi compagnia²⁶.

Il suo *Riccardo III* (2014) è invece assolutamente pretestuoso, inceppato su quell'incipit che tutto dice: *Ora è l'inverno del nostro scontento / Gloriosa estate col sole di York, e ogni nube incumbente sulla stirpe / e in seno dell'oceano seppellita...* eccetera eccetera, perché il monologo non giunge mai all'arrivo di Clarence. Il Riccardo di Sinisi «potrebbe essere un clandestino, un black bloc, un attore caduto in rovina [...] un orfano della società, storpio di attenzioni e accoglienza»²⁷. Inciampa sui versi, ricomincia da capo come un giocoliere con le sue clave e intanto si induce in una sorta di trance con stimolazioni olfattive da alcool etilico che spruzza su un tavolo-lavagna per cancellarne i graffiti. Sta entrando nel personaggio o ne agevola la possessione? E quando è carico da non reggere più la scissione tra sé e l'entità drammatica, esce di scena, o forse il contrario. Pur nelle differenze, le due riscritture si toccano ad altezza di quella «indolenza da prova in camerino»²⁸ che Puppa ha rilevato in riferimento ad *Amleto*, e che molto dice di come *viene praticato* – giustamente in forma passiva – Shakespeare oggi. Pare infatti non funzionare più da banco di prova ma piuttosto stare *sul* banco di prova, quale mezzo di contrasto per l'attore, una sua funzione.

Capace di coniugare il versante performativo a quello interpretativo, Roberto Corradino, sotto il brand Reggimento Carri, non è shakespeariano seriale – come Latini, De Summa o Malosti (quattro i suoi *Amleto*, cui si aggiunge *Macbeth, Antonio e Cleopatra, il Sogno* e i due brillanti poemetti tradotti per il teatro: *Venere e Adone* e *Lo stupro di Lucrezia*) –, è shakespeariano dentro, fino al midollo. Memore non solo di Bene, pugliese come lui, ma soprattutto della lezione di Leo: «Shakespeare è l'unico riferimento per un attore occidentale serio»²⁹. Nella sua teatrografia, compare un solo titolo, poco frequentato ma noto alle cronache teatrali per alcune grandi interpretazioni: *Riccardo II*, che diventa (una) *Conferenza / Nudo e in semplice anarchia* (2008). Si tratta, come dichiara Corradino stesso nel foglio di sala, «di una lunga soggettiva mentale della caduta in differita di un re shakespeariano, un eroino fallito che intrattiene da morto parlante gli spettatori, avendo ancora tanto da dire»³⁰. Dopo un lavoro di scavo nel testo durato due anni – nel frattempo riscrive *Pentesilea* di Heinrich von Kleist, che diventa *Perché ora affondo nel mio petto*, e partecipa ai *Giganti della montagna* con la regia di Federico Tiezzi – isola due momenti dalla partitura shakespeariana – la deposizione dal trono (IV, 1), la morte del re (V, 5) – e studia una matriosca di interlocutori col pubblico per attuare il suo «corteggiamento cerebrale e sensoriale»³¹. La conferenza che introduce all'entrata di Riccardo, il discorso del re, le esternazioni d'impotenza dell'attore, altro non sono che una peregrinazione linguistica, un vaniloquio prendi tempo, per mettere alla prova la presenza dell'attore in scena mentre quella del personaggio aleggia, auratica, intorno a lui. Così facendo Corradino dribbla le trappole della rappresentazione e si *sovraesponde*³² nella relazione viva che tra-passa la durata dello spettacolo.



Opera, *Sonno* (foto di Raffaele Di Somma)

Nato invece come una (vera) conferenza-spettacolo sul dispositivo attoriale dell'eterodirezione messo a punto da Fanny & Alexander per i loro ultimi spettacoli, *To be or not to be Roger Bernat* parte da alcune riflessioni sull'attore tematizzate nell'*Amleto* ed esposte dall'artista catalano Roger Bernat attraverso l'avatar dell'attore Marco Cavalcoli, che, sostituendosi ad esso, ne usurpa l'identità, tema nodale della tragedia. Similmente alla proposta di Corradino, la forma conferenza agevola lo scivolamento da un piano discorsivo ad un altro (la conferenza, la finzione, il teatro nel teatro), da una identità all'altra (conferenziere, personaggio, attore), scansando le panie della rappresentazione e giocando piuttosto ironicamente con essa, a partire dal *depensamento* (ancora CB) che la direzione esterna in parte induce.

Lungo questa scia, che adotta forme alternative alla rappresentazione per forzarne la sintassi, si inserisce la puntata di docufiction all'interno del progetto seriale *Daimon Project / Be Legend!* (2013) di Teatro Sotterraneo, articolato nei tre profili di Amleto, Giovanna d'Arco e Adolf Hitler. Si tratta di identikit dell'infanzia di personalità storiche, reali o di finzione, esposti dai performer Sara Bonaventura e Claudio Cirri, mentre simulano alternativamente i vari personaggi citati, con la collaborazione di un/a bambino/a ingaggiati *sur place*. La vicenda è data per nota, si tratta in effetti di figure leggendarie entrate nel nostro immaginario, mentre si dà spazio a (ipotetiche) scenette di vita dell'infante che rendano riconoscibile l'adulto nel bambino. Il progetto rientra nelle linee tematiche della compagnia, legate al filone delle

(nuove) generazioni (nate già) fallite, del catastrofismo economico ed ecologico, della fine imminente e dell'assenza di futuro. Da qui la declinazione del progetto sui temi della vocazione e dell'imperativo morale, che trovano nel linguaggio delle comunicazioni di massa rappresentazioni perturbanti. L'effetto comico, che scaturisce dalla letterarietà con cui si rileggono i luoghi comuni di queste vite straordinarie, è in realtà anche il risultato di un «depotenziamento del teatro»³³, determinato dall'originale «straniamento», sia della vicenda narrativa, messa a distanza dall'antefatto, sia nel lavoro strettamente performativo, tale da rievocare forme del teatro medievale liturgico e quello speciale tipo di recitazione presentativa e didascalica.

5. Shakespeare nella tempesta

Le convenzioni meta-teatrali sono anche e prima di tutto espedienti convocati a stabilire una comunicazione con gli spettatori. Si può ricorrere a diversi strumenti quali lo straniamento, l'immersività tecnologica o richiedendone la partecipazione attiva, oppure adottando strutture che destabilizzano la continuità diegetica o facciano precipitare la vicenda in immagini pregnanti.

Gli addentellati all'attualità non sono già e non sono più forme di attualizzazione, che al contrario la scena dell'oggi rifugge. Tradire Shakespeare significa in primo luogo consegnarlo alle nuove generazioni attraverso una cartografia ispirata alla sua opera e a partire dall'esperienza reale del nostro «nuovo mondo». Non sfugge l'impronta concretamente politica di alcune operazioni che non a caso arrivano a Shakespeare passando dalla tragedia attica, espressione per eccellenza di un rito collettivo.

Dopo l'attraversamento dell'*Antigone* sofoclea, il Teatro del Lemming incontra *Amleto*, che debutta nel 2010 e orienta una trilogia dedicata a Shakespeare, recentemente conclusa con *WS Tempest* (2016) dopo *Giulietta e Romeo. Lettere dal mondo liquido* (2014). Il *fil rouge* che unisce le tre creazioni, profondamente diverse sul piano stilistico oltre che nelle motivazioni originarie, sono i due temi strutturali su cui poggia l'intera trilogia: l'eredità come senso di colpa e scontro generazionale; il valore del teatro oggi, perché e come farlo³⁴. Se il coro-pubblico doveva, nell'*Antigone*, schierarsi pubblicamente tra i due contendenti, in *Amleto* diventa l'amplificazione dell'eroe incapace di agire. Lo spettatore condivide col Principe, seduto in platea, la solitudine politica di cittadini presi in trappola (la *Mousetrap*) dal teatro per scuotere le loro coscienze inebetite. Erano gli anni degli ultimi fuochi del «ventennio» berlusconiano, ammorbatosi da vizi e scandali di Stato disciolti nell'acqua seltz dell'intrattenimento televisivo. In *Giulietta e Romeo* invece gli spettatori consegnano i propri dispositivi cellulari all'ingresso e si allacciano le cinture collegate alle loro poltroncine (il teatro è un viaggio pieno di rischi, per sciogliere la metafora), mentre in *WS Tempest* – che sta per «la tempesta di William Shakespeare» – sono in balia del coro d'attori, che trascina il manipolo di partecipanti da una parte all'altra

dello spazio vuoto attraversato da carri-tribune, tamburi e drappi, sotto lo sguardo del *korodidascalos* Prospero/Massimo Munaro, fondatore e regista della compagnia. Formalmente la frammentazione (le stanze per Amleto, le 17 lettere, ispirate al Bauman di *Cose che abbiamo in comune*, per *Giulietta e Romeo*, la moltiplicazione di Miranda e Fernando in *WS Tempest*) non è mero espediente destrutturante ma piuttosto manovra che agevola il polistilismo e il trattamento della materia a puro mito.

Un medesimo percorso si riscontra in Motus che approda a Shakespeare dopo il progetto *Antigone* e lo spettacolo *Alexis. Una tragedia greca*. È l'estate del 2011, l'uragano Irene si abbatte come un'apocalisse sullo stato di New York e su buona parte della costa atlantica statunitense. La tentazione di pensare alla fine del mondo come «nuovo mondo», quello utopistico della fantascienza di Philip Dick e Aldous Huxley, stabilisce fin da subito una continuità con l'isola che non c'è di Prospero e Calibano, quella dei sogni di Miranda e delle speranze dei naufraghi Antonio, Alonso e Fernando. L'utopia di un mondo migliore incontra i punti di vista di europei e profughi nello scenario dei Centri di Ustica e del grande occhio che sorveglia le nostre vite. Shakespeare è *tradito* nelle mani del poeta martinicano Césaire Aimé (e della sua *Une tempête*), ma anche di Michel Foucault, Judith Butler, Judith Malina e altri ancora che fanno da sotto-testo³⁵. Lo spettacolo diventa un luogo di passaggio, dove le tempeste personali si affastellano l'una sull'altra: vita, teatro, società. Come nel Lemming – a partire, *ça va sans dire*, da Shakespeare – l'idea che gli spettacoli funzionino come ordigni recupera la linea riteatralizzante, quella che rifaceva la vita in scena quale mondo altro e che consisteva *de facto* in un atto demiurgico: ripensare/rifare attraverso il teatro la vita reale.

Con risultati più estetizzanti ma animati da un medesimo *élan* politico, si riconosce il lavoro di Città di Ebla che dà l'abbrivio al proprio percorso artistico col rifacimento di *Othello. Da un'idea di William Shakespeare demolita e incendiata* (2005). Difficilmente si può parlare di adattamento o attualizzazione, atteggiamento sentito – e ciò vale per tutta quell'area della terza avanguardia italiana³⁶ – inadeguato nel trattamento di un testo pre-esistente³⁷. Esplicita in questo senso la presentazione allo spettacolo che vale citare per esteso:

Si parte da una impossibilità di adattamento della tragedia, una lingua ed una atmosfera che non ci appartengono più, in qualche modo perdute per sempre. Tutto ciò che rimane da fare è appiccare fuoco al testo e alla fabula, affinché si riesca a scorgere uno scheletro soggiacente. C'è, alla base, la questione pericolosa del vedere. Siamo di fronte ad un cadavere ancor prima che tutto cominci. Quel cadavere è testimonianza fisica, emotiva, visiva dell'Occidente in decadenza. Per mostrarci, in diretta, la sua forza seduttiva quel cadavere non si dà per vinto, sceglie un colono che ha con l'immagine un rapporto diverso dal nostro, alla quale egli dà un altro tipo di peso. Eccolo pronto a lasciarsi se-

durre, pronto a respingere ciò che questa comunità è in grado di fare con le immagini ma a fidarsi di come gli vengono mostrate. Gli errori di tanta mal posta fiducia alla fine si pagano. Si pagano a caro prezzo. In questi tempi lontani dalla tragedia, ecco il nostro fatto tragico³⁸.

Il risultato scenico anticipa alcune soluzioni formali ritornanti nelle creazioni successive – in particolar modo nell'opera più emblematica della compagnia, *The Dead* – e declina un tema portante della produzione di Città di Ebla: la presa visiva del mondo e le sue conseguenze. In *Othello* l'azione è occultata allo spettatore e resa visibile solo attraverso l'occhio deformante di Iago, vestito da sacerdote e officiante di un rito trasfigurante la realtà. La vicenda del Moro risulta a tutti gli effetti un travestimento (André Jolles) o una superficie su cui sciogliere la vischiosità del tempo presente. Nello stesso tempo la tragedia è una forma, un linguaggio con cui confrontarsi seppur lavorando al di sotto delle parole, rinvenendo la geometria che sottende il testo per tradurla in scena sottoforma di movimento³⁹.

La messa a ferro e fuoco della drammaturgia shakespeariana realizza la sua massima espressione col gruppo Opera, che estrae da Shakespeare due creazioni a staffetta: *Sonno* (2010) e *XX, XY* (2013). Il primo tratto dal *Macbeth*, il secondo da *Amleto*, letto quest'ultimo attraverso la metonimia dell'orecchio, in cui viene versata la pozione fatale, e il cui rispettivo senso attraversa l'intera tragedia. Non è opportuno parlare di libere ispirazioni, i titoli ribadiscono del resto un affrancamento dall'opera drammatica restituendo alla scena la creazione altra, del tutto autonoma. Col concorso del dramaturg Letizia Buoso, che affianca la regia di Vincenzo Schino, i due lavori esplorano le spinte centrifughe alle tragedie richiamando l'universo surrealista. In *XX, XY* si rifugge la scena frontale preferendo uno spazio di visione a tutto tondo per l'installazione centro stanza di un enorme orecchio ricoperto di argilla (un materiale simbolico-rituale legato al trapasso ultraterreno e consueto nelle pratiche del corpo di Opera), centro intorno al quale vengono tracciate traiettorie coreografiche. In *Sonno* invece la scena dispone paesaggi onirici (il sottotesto visivo è riferibile a Goya): il castello del re è un interno fatiscente i cui giganteschi arazzi, di ispirazione metafisica firmati dall'"artefice" Gianluca Cetera, separano ambienti e cadenzano le scene al ritmo di un pendolo-metronomo gigante cui fanno eco i video di ipnoterapie praticate dallo psichiatra americano Milton Erickson (sono le streghe che predicono gli eventi futuri ma anche una finestra sul mondo sonnambolico di *Macbeth* e della *Lady*)⁴⁰.

Il testo può anche sacrificarsi per la testualità fonica-sonorica – il venire al mondo della parola del *Macbeth su Macbeth su Macbeth. Uno studio per la mano sinistra* di Chiara Guidi / Societas Raffaello Sanzio; oppure l'impasto dialettale e carnale di *Richard III (overu la nascita d'ù novu putiri)* di Giuseppe Massa con Simona Malato (2012) –, rimane tuttavia un oggetto di scambio, mutua-

bile tra i differenti piani della ricerca. Si veda il decennale lavoro di Lenz, che a partire dal 1997 affronta con regolarità la drammaturgia shakespeariana nel filtro dei suoi *attori sensibili*. Shakespeare incombe, pare, solo in presenza dell'attore: «figura dannata a una perenne mobilità»⁴¹ e a un eterno ritorno, del suo corpo non resta più niente ma il suo fantasma continua a essere evocato e a farsi raccontare dai diversi visitatori che vi si imbattono.

¹ Desidero ringraziare tutti gli artisti, i gruppi e le compagnie citati in questo intervento per avermi messo a disposizione i materiali documentari e le rassegne stampe relative ai loro spettacoli shakespeariani. Uno speciale ringraziamento va ad Anna Peyron del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino per la disponibilità e la pazienza nel corso delle mie ricerche.

² Cfr. Kinkaleri, *2001-2008. La scena esausta*, Ubulibri, Milano, 2008.

³ Dalle note allo spettacolo in <http://www.kinkaleri.it/agsm-da.htm> (ultima consultazione: 5 febbraio 2017).

⁴ L. Scarlini (a cura di), *Shakespeare & Shakespeare: trascrizioni, adattamenti, tradimenti 1965-2000*, La Biennale di Venezia, 2000.

⁵ Una prima compilazione, piuttosto esauriente e organizzata per titoli delle opere shakespeariane, relativa alla scena della ricerca italiana del Duemila, è inclusa nel dossier *Living Shakespeare*, a cura di L. Bevione, L. Caretti, del trimestrale «Hystrio» (n. 2/2016, pp. 21-55): L. Bevione (a cura di), *Alla prova della scena. Istantanee dal terzo millennio*, con interventi di R. Canziani, L. Caretti, G. Liotta, F. Montanino e R. Rizzente, pp. 24-29.

⁶ *Tfaddal (benvenuto) a chi non era ancora nato: 13 variazioni su Amleto dalla scena under40*, da un progetto di Teatro Franco Parenti/Fondazione Pier Lombardo, a cura di C. Cannella, S. Chiappori, N. Di Iorio, Teatro Franco Parenti, Milano, 11-18 maggio 2013.

⁷ Si veda il libretto del festival, consultabile anche online e scaricabile dal sito www.teatrofrancoparenti.it (menù Archivio, Stagione 2012/2013).

⁸ K. Ippaso, *Fossili che emergono dalle acque profonde: conversazione con Roberto Latini*, in Alfred Jarry / Roberto Latini, *Ubu Roi*, quaderno di sala, MET, Prato, stagione 2012, pp. 18-21: 19.

⁹ S. Mei, *Il favoloso mondo di Ubu. Roberto Latini e un'occasione chiamata Alfred Jarry*, www.cultureteatrali.org, 27 febbraio 2012.

¹⁰ V. Malosti, *Viaggio nell'ombra di Macbeth. Intervista di Patrizia Bologna*, in V. Malosti, *Macbeth*, quaderno di sala, Edizioni della Fondazione del Teatro Stabile di Torino, 2007, pp. 5-12: 10.

¹¹ Ivi, p. 11.

¹² Cfr. A. Scarpellini (a cura di), *«Un sogno della notte dell'estate» di William Shakespeare, traduzione, adattamento e brevuario critico di Massimiliano Civica*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010.

¹³ Ivi, p. 13.

¹⁴ Ivi, p. 8.

¹⁵ Mi richiamo esplicitamente ad espressioni usate da Latini, per cui cfr. S. Mei, *Il favoloso mondo di Ubu*, cit.

¹⁶ Cfr. A. Petrini, *“Amleto” da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, Edizioni ETS, 2004, in part. pp. 55-63.

¹⁷ Dalla presentazione dello spettacolo, per cui si veda la relativa pagina web sotto la voce di menù “Produzioni” nel sito www.fortebraccioteatro.it.

¹⁸ Sulle peripezie shakespeariane di Latini, si veda P. Quarenghi, *Un magnifico standard (Variazioni shakespeariane)*, in K. Ippaso (a cura di), *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto latini*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009, pp. 73-80.

¹⁹ Mi riferisco alla dichiarazione dell'incipit di Latini «Io non sono Amleto» che riscrive l'apertura di Müller «Io ero Amleto».

²⁰ Cfr. P. Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 233-285.

²¹ L. de Berardinis, M. De Marinis, *Da Shakespeare a Shakespeare: intorno al superamento del teatro mediante il teatro* [1986], in C. Tafuri, D. Beronio, *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. IV, pp. 154-191: 182.

²² G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, Firenze, La casa Usher, 2010, p. 59.

²³ Cfr. www.oscardesumma.it (menù Produzioni, Amleto a pranzo e a cena, Estratti critica).

²⁴ Cfr. G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, cit., p. 185.

²⁵ Lo ha rilevato Enrico Fiore nella sua cronaca dello spettacolo (*Il vero problema di Amleto sono i neomelodici*, www.controscena.net, 13 marzo 2016) riconoscendo ricalchi e citazioni esplicite dall'*Enrico IV* di Luigi Pirandello.

²⁶ M. Poli, *Con Sinisi, Amleto diventa metafisico*, in «Corriere della Sera», Milano, 4 aprile 2007.

²⁷ G. Sonno, *“Riccardo III” – Michele Sinisi*, www.paperstreet.it, 6 novembre 2014.

²⁸ P. Puppa, *La voce solitaria*, cit., p. 270.

²⁹ L. de Berardinis, M. De Marinis, *Da Shakespeare a Shakespeare*, cit., p. 181.

³⁰ Dalla presentazione dello spettacolo, ora in *La Soffitta 2014*, libretto della stagione, p. 27 (scaricabile in formato pdf dal sito www.dar.unibo.it/ricerca/centri/soffitta/2014/index.html).

³¹ F. Moscatelli, R. Corradino, *Ma alla fine Riccardo II non muore mai?*, intervista prodotta dal festival Es. Terni '08. Archivio Roberto Corradino/Reggimento Carri, Bari.

³² La parola rientra nella terminologia poetica di Corradino che oppone “sovraesposizione” a “rappresentazione”, per cui si veda la succitata intervista.

³³ L'espressione è di Anna Bandettini. Cfr. la rassegna stampa del progetto, parzialmente online sul sito www.teatrosottoterraneo.net (menù Produzioni, Be Legend!).

³⁴ Sulla genesi e presentazione degli spettacoli contestualizzati all'interno del percorso artistico della compagnia, si veda almeno C.E. Rossini, *Teatro del Lemming: genesi e pratica di una poetica radicale*, in «Culture Teatrali», n. 24/2015, pp. 278-300; e M. Munaro, *Sul processo di lavoro di “Giulietta e Romeo”*, in F. Acca-S. Mei, *Il teatro e il suo dopo. Un libro di artisti in omaggio a Marco De Marinis*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2014, pp. 125-135.

³⁵ Si veda le note allo spettacolo, pubblicate sul sito della compagnia www.motusonline.com, alla voce “Nella tempesta”

(menù Progetti); e il contributo E. Casagrande, D. Nicolò, *You need to enter in a love relationship with waves, in order to be able to swim!*, in F. Acca, S. Mei, *Il teatro e il suo dopo*, cit., pp. 83-91.

³⁶ Cfr. S. Mei, *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, in «Culture Teatrali», n. 24/2015, pp. 7-221.

³⁷ Cfr. l'intervista a Città di Ebla in M. Petruzzello (a cura di), *Iperscene*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007, pp. 21-31, in part. p. 28.

³⁸ Dalla presentazione dello spettacolo, consultabile sul sito www.cittadiebla.com (menù Othello).

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 27.

⁴⁰ Per un'analisi dello spettacolo con coordinate interpretative relative alla produzione di Opera, si veda almeno R. Ferraresi, *Nello scrigno della mente con “Sonno” di Opera*, www.iltamburodikatrin.it, 28 giugno 2011; S. Mei, *La scena della visione e i fantasmi di Opera*, www.cultureteatrali.org, 22 settembre 2012; F. Ilardo, *Opera e “Sonno” incantano le Orestidi di Gibellina*, www.teatrocritica.net, 27 luglio 2013.

⁴¹ Cfr. C. Meldolesi, *Alla ricerca del Grande attore: Shakespeare e il valore di scambio*, in Id., *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 91-104. La citazione è a p. 91.

Shakespeare a pezzi. Schegge shakespeariane e performance pop di Fabio Acca

Abstract. *Echoes of Shakespeare's work in the pop culture, from the 50's onwards, reveal the power of textualities capable of generating images that survive and continue to be there, especially in the form of symbolic data, perfectly placeable in the cultural universe to which young people refer. Through emblematic examples such as Bowie and Costadinos's Disco-music, Acca offers an overview of the uninterrupted contaminations of Shakespeare's plots and characters on pop music.*

Nell'ottobre del 1972, nel pieno dello Ziggy Stardust Tour, David Bowie è profondamente interessato ai temi del divismo e dello *stardom*. Tale indagine si era incarnata nel personaggio protagonista del tour e dei brani contenuti nell'album ad esso correlato, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (RCA, 1972), che avrebbe consacrato il successo dell'artista inglese a livello mondiale grazie anche ai suoi tanto raffinati quanto al tempo innovativi meccanismi teatrali¹. Pur con qualche variazione, Bowie testimonia una certa continuità di fascinazione per lo stesso tema fino al 3 luglio del 1973, che coincide col “suicidio” del suo iconico alter-ego durante il memorabile concerto all'Hammer-smith Odeon di Londra. Secondo un principio per il quale la dimensione musicale non è mai affrontata in una auto-referenzialità disciplinare, piuttosto articolata in ambiti più estesamente lirici e performativi, Bowie crea nei mesi precedenti uno straordinario cortocircuito shakespeariano per rappresentare a suo modo il declino di un attore

del cinema hollywoodiano, condannato a pagare, dopo aver superato i cinquant'anni di età, per dare libero sfogo ai propri piaceri sessuali. Egli racchiude questa squallida immagine nel testo del brano *Cracked Actor* (letteralmente “attore rotto”, “spezzato”, “a pezzi”, o “fallito”) e nella performance ad esso associata che dal 1973 e nei decenni successivi avrebbe eseguito in alcuni dei suoi tour più fortunati, quasi fosse una sorta di marchio autobiografico rivolto al futuro².

Il brano, di per sé, scritto a Los Angeles nel lussuoso Beverly Hills Hotel e in un periodo di discreta dissolutezza dell'artista, non conduce l'ascoltatore ad alcuna immediata associazione shakespeariana, semmai all'esplicitazione di un basso regolamento di conti del protagonista con i propri impulsi. Quest'ultimo si rivolge a una prostituta in un vortice di consapevolezza in cui sesso, droga, violenza, piacere e morte si congiungono fatalmente nel viluppo rock del ritornello: «*Crack, baby, crack, show me you're real / Smack, baby, smack, is that all that you feel / Suck, baby, suck, give me your head / Before you start professing that you're knocking me dead*»³.

È però nella performance creata a partire dal 1973 che Bowie amplifica le implicazioni shakespeariane, trasformando il protagonista del brano in una sorta di Amleto contemporaneo che si specchia nel proprio declino. Bowie, infatti, dà corpo a questa figura vestendo i panni del noto personaggio secondo l'iconografia più riconoscibile e diffusamente ad esso associata, che vede Amleto alle prese con il teschio di Yorick durante il celeberrimo monologo “Essere o non essere”. È noto che, in realtà, non vi è nel testo della tragedia originale una corrispondenza tra il testo e l'azione rappresentata, tuttavia ciò che interessa Bowie è proprio il *pathos* pop della scena, la sua immediata, “superficiale” capacità di creare nel pubblico associazioni automatiche e di iscriversi in una logica tragica, benché – in questo caso – volutamente dissacrante. Il protagonista si presenta sulla scena con un mantello rosso, un corsetto e un teschio in mano, indossando al contempo un paio di occhiali da sole che donano alla figura una tonalità *glamour*. Seduto su uno sgabello e illuminato dai tipici fari da set cinematografico, la sua azione viene annunciata da un ciak, in un costante rimando metanarrativo. Lo sviluppo del brano è punteggiato dalle incursioni di un assistente di scena, che dopo aver armeggiato con i fari per illuminare al meglio il personaggio “recitato” da Bowie si preoccupa di mantenerne intatto il trucco, così come è prassi durante le riprese cinematografiche, tra una ripresa e l'altra, quasi anche a ricordare la dimensione artificiosa e in qualche misura divistica dell'attore. Secondo Nicholas Pegg, si trattava «di un'immagine formidabile: l'affettazione del passato non solo gli offriva l'occasione di sfoggiare ogni tipo di pose attoriali, ma col verso dello stesso Amleto: “let her paint an inch thick, to this favour she must come” (lasciate che si spalmi sul viso un dito di trucco, sempre a queste fattezze dovrà giungere) accentuava il senso di terrore dell'effimero contenuto nella canzone con l'evidente riferimento al

teschio che impugnava»⁴. Finché Bowie/Amleto si concentra sulla relazione con il teschio/Ofelia in un macabro crescendo di sensualità che culmina con uno sfrontato e necrofilo bacio in bocca, in una sorta di dissolvenza concettuale con l'erotismo decadente della canzone⁵.

Un altro esempio di applicazione shakespeariana alla performance pop è rintracciabile in generi anche distanti dal rock e piegati a logiche più esplicitamente di consumo, come quelle della discomusic degli anni Settanta. In realtà, una lettura adeguata del fenomeno fa immediatamente emergere caratteristiche di importante impatto sociale sulla politica del corpo e delle diversità razziali, sul diritto alla manifestazione delle libertà identitarie e sessuali⁶. Temi che la discomusic ha elaborato non tanto, come il rock, nella prospettiva narrativa determinata dall'incontro tra testi, musiche e performance, quanto nella tensione ludica ed esperienziale in cui questi tre elementi mobilitano direttamente il corpo di chi vi partecipa nella danza e nel senso di appartenenza a una sottocultura⁷.

Niente sembrerebbe più distante da questo mondo quanto Shakespeare, nulla di più incompatibile alle forme del linguaggio teatrale e letterario, eppure anche in ambito Disco è possibile rinvenire una significativa incursione del Bardo, grazie al successo ottenuto da *Romeo & Juliet*, di Alec R. Costandinos and the Syncophonic Orchestra (Casablanca, 1978), sorta di concept-album dell'era Disco.

Non si può però comprendere il “senso” dell'operazione di Costandinos se non la si inquadra, anche solo sinteti-



David Bowie, *Serious Moonlight Tour*, Brussels, 20 maggio 1983 (AFP Getty Images)

camente, nel sottogenere di riferimento a cui appartiene, ovvero la cosiddetta “Eurodisco”. Nata a metà degli anni Settanta grazie alla triangolazione di un *milieu* artistico con sede negli Stati Uniti (prevalentemente a New York), si consolidò con una serie di artisti (tra cui Giorgio Moroder, Michael Kunze, Jean-Marc Cerrone e lo stesso Alec R. Costandinos) che portavano con sé un gusto musicale più europeo, in particolare tedesco e francese. Rispetto alla discomusic delle origini, l’Eurodisco è caratterizzata da una vocazione più elettronica e meccanica, da una ritmica ripetitiva e sintetica, che automatizza le basi funk e il patrimonio afroamericano da cui discende. Nelson George, autorevole giornalista musicale dell’epoca, la descrive come

una musica dal beat metronomico, [...] con parti vocali quasi senza inflessioni, e una sessualità metallica che ben si accordava con l’atmosfera altamente tecnologica, ultrasensuale e poco passionale delle scintillanti discoteche comparse in qualsiasi importante città americana⁸.

Ed è in questo congelamento erotico che avrebbe trovato il proprio *zenith* rappresentativo, immediatamente sposato dalle comunità gay intorno alle quali la discomusic era nata e cresciuta come orizzonte di messa a fuoco identitaria. Donna Summer, grazie alla produzione “teutonica” di Giorgio Moroder, ne divenne l’incontrastata icona: nella sua *Love to Love You Baby* (Casablanca, 1975) saldò questa associazione simil-pornografica in un brano di ben 17 minuti in cui, su un tappeto stentoreo ma tuttavia incalzante di batteria, la cantante si produceva in una performance vocale fatta di ansimi, gemiti e allusioni orgasmiche, sorta di ipertrofica versione cyborg di *Je t’aime... moi non plus* di Serge Gainsbourg e Jane Birkin (Fontana, 1969).

Su questo modello, frutto dell’ibridazione tra la cultura afroamericana della Summer e quella più bianca ed europea di Moroder, furono impiantate le principali evoluzioni dell’Eurodisco, come quelle di Cerrone e Costandinos. Francese il primo e greco il secondo, conobbero una grande popolarità internazionale quando la loro *Love in C Minor* (Malligator, 1976) venne suonata nei club di New York. Il brano, benché chiaramente derivativo rispetto a *Love to Love You Baby* della coppia Summer-Moroder, descrive però non più il momento auto-erotico di una donna, che in quanto tale poteva essere assunto come valore universale anche dalle comunità gay. La proposta di Cerrone e Costandinos consta piuttosto in una fantasia specificamente eterosessuale e bianca, in cui il protagonista esalta le proprie capacità con un gruppo di tre donne, che soddisfa in un unico, epico amplesso.

Solo da questa – apparentemente stravagante – prospettiva è possibile inquadrare la sontuosa produzione shakespeariana di Costandinos del 1978, dedicata alla vicenda di Romeo e Giulietta. Va anche ricordato che il *producer* greco vi arriva non solo grazie alla citata collaborazione con Cerrone, ma dopo essersene in qualche modo af-

francato, per gettarsi in – al tempo – fortunati progetti autonomi, come quelli a nome Love and Kisses, sempre però fortemente marcati sia nei testi che nelle immagini da una componente erotica eterosessuale, con la donna al centro delle attenzioni, più o meno brutali, del maschio⁹. In *Romeo & Juliet* l’automatismo tipico dell’Eurodisco è già dichiarato nella modalità robotica con cui, a titolo di prologo, lo stesso Costandinos annuncia all’inizio dell’album la tragedia, distribuita nei due lunghi brani che occupano ciascuno, a mo’ di suite, una singola facciata: «*The most excellent and lamentable tragedy of Romeo and Juliet, newly corrected, augmented and amended*». La storia dei due amanti (rappresentati in chiave kitsch, ma senza eccessi, anche sulla copertina del disco), benché riprodotta in maniera fedele rispetto ai cinque atti dichiarati che si avvicendano nel corso dei due brani, viene in realtà sottoposta sul piano testuale a una sintesi estrema, a una riduzione che tende a esaltare le dinamiche più elementari del desiderio e della passione associate ai due personaggi. Una analisi puntuale del testo e delle relazioni di senso che esso intrattiene con la componente ritmica e musicale è stata condotta dallo studioso Adam Hansen, che ha sottolineato in particolare le neanche troppo audaci connessioni tra le nozioni di “tragedia” e “ripetizione”¹⁰. Ma ciò che in questa sede ci sembra più opportuno mettere in evidenza è da un lato la assoluta disinvoltura con cui Costandinos taglia, riduce, semplifica, traduce, incolla, cita l’opera originale, a proprio uso e consumo; dall’altro la volontà di “aggreddire” l’originale shakespeariano strumentalmente all’idea di teatralizzare, di enfatizzare la cornice culturale dentro cui si muove, a quel tempo, il fenomeno della discomusic, conferendole in qualche modo uno status fino ad allora inedito, se non per i pallidi tentativi – guarda caso – di Giorgio Moroder, nei primi anni Settanta, di rendere facilmente accessibile un monumento classico come Beethoven (a partire da in *Lone lovers’ symphony*, Philips, 1973); o, in seguito, di Walter Murphy nel rendere ballabile l’incipit della *Sinfonia n. 5*, sempre di Beethoven (*A Fifth Of Beethoven*, Major Records, 1975).

La scelta di Shakespeare risulta funzionale a un cambiamento percettivo, omogeneo alla direzione già intrapresa precedentemente da Costandinos e Cerrone, ovvero “ripulire” e “imbiancare” in qualche modo la discomusic dalle immediate associazioni con le sue radici più telluriche e meno consolatorie sul piano sociale, afroamericane e gay, aprendo definitivamente il fenomeno a un consumo più generalizzato e “upperclass”, il medesimo che in quegli anni si poteva incontrare, per esempio, in locali alla moda e di tendenza come lo Studio 54 di New York. Hansen definisce giustamente questo fenomeno “gentrification” della discomusic, «un tentativo di espandere il proprio appeal, piuttosto che un tradimento del suo profondamente radicato senso di inferiorità»¹¹. Il fatto è che Costandinos, in questo modo e grazie alle associazioni shakespeariane, contribuisce in maniera determinante a quel processo di rottura della discomusic dalle proprie



Romeo & Juliet, di Alec R. Costandinos and the Syncophonic Orchestra (Casablanca, 1978)

origini, fortemente associate all’identità di gruppi socialmente marginalizzati. Riprendendo ancora una volta le riflessioni di Hansen, egli eterosessualizza e disinnesca le componenti più radicali del fenomeno. Un processo che si inserisce in quegli anni nel successo planetario della discomusic, contribuendo però a decretarne poco dopo il suo fatale esaurimento.

I due esempi descritti, benché diversi e distinti, rappresentano due significative testimonianze della tipica pervasività con cui l’opera shakespeariana, a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, si è innestata nei processi culturali legati alla performance pop e, più estesamente, alla cultura dell’entertainment: dal cinema alla musica al fumetto, solo per citarne alcune possibili declinazioni. La generosità con cui, in particolare nella performance pop e nell’ambito musicale ad essa correlato, è possibile riconoscere un diretto coinvolgimento ha creato una sorta di perenne “camera acustica”, dove – per dirla con Adam Hansen e Kevin J. Wetmore Jr – nessun grado di sovversione, cambiamento o provocazione da parte di queste schegge shakespeariane, o meglio “echi”, è stato mai in grado di spodestare il Bardo dall’autorità culturale del proprio ruolo. Anzi, questo tipo di evocazioni in forma di eco sembrano piuttosto confermarne la forza, laddove essa è ancora in grado di generare tutte queste possibili filiazioni¹².

Un simile livello di rifrazioni è spesso legato all’esposizione di questo ambito al contesto delle culture giovanili, nel quale la produzione shakespeariana ha scavato come uno spazio intertestuale tra il *continuum* testuale originale (i testi in senso stretto) e le produzioni intermediali dell’universo pop che ad essi si riferiscono e di cui i due esempi citati sono in qualche misura emblema (la performatività mediatica musicale)¹³. Infatti, sebbene un certo automatismo interpretativo tenda a invocare una appli-

cazione di questo confronto in termini di relazione puramente letteraria, anche e soprattutto in ragione dell’auto-revolezza culturale di cui Shakespeare è da sempre portatore, tuttavia non è possibile non registrare come questo rapporto sia stato nel tempo diluito e trasformato in una sinergia più ampia e meno circoscritta. E questo perché le potenti funzioni simboliche dei personaggi shakespeariani – come abbiamo già potuto constatare anche nei due esempi proposti – sono state in grado, nel Novecento e fino ai giorni nostri, di esondare oltre la propria cornice primaria di riferimento, sia essa teatrale o letteraria, per invadere l’immaginario collettivo nella misura in cui la cultura di massa ne ha “democraticamente” accolto le diverse sintesi.

Tale spazio comporta per chi viene a contatto con l’opera shakespeariana l’adozione di una dinamica fluida, la cui strategia culturale risiede per lo più nel porsi l’obiettivo di rendere maggiormente accessibile alle generazioni di giovani un’opera monumentale come quella di Shakespeare, considerata per lo più di difficile approccio e associata, soprattutto in età adolescenziale e scolastica, all’autorità, all’età adulta e al rispetto della tradizione. Le azioni spesso attivate da chi abbraccia consapevolmente questo tipo di strategia, sia in campo artistico che più propriamente pedagogico, possono essere riassunte in tre livelli, applicati singolarmente o in maniera interrelata: traduzione (cambiamento di linguaggio), riduzione (semplificazione dell’opera nei suoi elementi costitutivi e caratterizzanti), citazione (riferimenti diretti o indiretti a personaggi, trama, quando non proprio all’autore), anche senza un apparato di spiegazioni.

Se poi osserviamo nello specifico il campo della testualità appartenente alla musica pop, possiamo notare come esso abbia interagito con l’opera shakespeariana in modo tanto diffuso quanto frammentato. Fin dalle sue origini la musica pop ha praticamente saccheggiato il corpus shakespeariano, partecipando con le proprie specifiche caratteristiche a quell’opera-nell’opera fatta di adattamenti, riscritture, citazioni, rimaneggiamenti del Bardo. Fare una lista di questa estesissima fenomenologia rischierebbe nel nostro caso di mettere il lettore nelle condizioni di affrontare un esercizio tanto faticoso quanto poco utile, considerandone appunto la voracità e il disordine¹⁴. Limitandoci ad alcuni artisti universalmente riconosciuti, basti dire che da Bob Dylan (*Desolation Row*, 1965) ai Beatles (*I Am the Walrus*, 1967), dai Dire Straits (*Romeo and Juliet*, 1980) a Lou Reed (*Romeo Had Juliet*, 1989) e ancora ai Radiohead (*Exit Music – For a Film*, 1997) passando, appunto, per David Bowie e la discomusic di Alec R. Costandinos, l’opera shakespeariana occupa un posto molto rilevante: Dylan cita *Romeo e Giulietta* nei versi «*And in comes Romeo, he’s moaning You belong to me I believe*» e «*Ophelia, she’s neath the window, for her I feel so afraid*»; i Beatles introducono nel brano il frammento di una registrazione radiofonica della BBC relativo alla tragedia *Re Lear* (atto IV, scena V); i Dire Straits si rifanno esplicitamente alla vicenda di Romeo e Giulietta;

così come Lou Reed, aggiornandola e trasportandola in una New York fine anni Ottanta, dove Romeo Rodriguez e Juliette Bell sono divisi dalla rivalità tra East e West Side; i Radiohead, infine, su ispirazione del film *Romeo e Giulietta*, del 1961, con la regia di Franco Zeffirelli, si rifanno anch'essi ai due personaggi shakespeariani per raccontare la storia d'amore di due giovani amanti dei giorni nostri, colti nell'atto di fuggire e lasciarsi la realtà alle spalle.

Si tratta solo di pochi esempi, che tuttavia testimoniano un fenomeno amplissimo per il quale si potrebbe per certi versi parlare di una vera e propria "shakespearizzazione" della musica pop¹⁵, la cui origine va individuata, secondo lo studioso Stephen Buhler¹⁶, nelle connessioni alla tragedia *Romeo e Giulietta* mediate dal fortunatissimo musical del 1956 *West Side Story*, specialmente dopo il successo della sua versione filmica del 1961 diretta da Jerome Robbins e Robert Wise. Considerato come un esplicito adattamento della vicenda shakespeariana, il film era rivolto per lo più a un pubblico di teenager, che negli anni Cinquanta era diventato una importante categoria sociale nonché una altrettanto significativa economia di mercato. Su principi analoghi, la cultura musicale più marcatamente rock avrebbe in seguito dato origine nel 1967 a un ulteriore fenomeno determinante sul piano della creazione dell'immaginario giovanile, grazie ad *Hair*, di James Rado, Gerome Ragni e Galt MacDermot, il primo musical ad utilizzare il rock come stile dominante, contestualmente a espliciti riferimenti all'*Amleto* shakespeariano calati nella controcultura hippie e nelle contestazioni politiche degli anni Sessanta.

Gli esempi finora riportati, da Bowie ad *Hair*, riguardano – vale la pena ricordarlo – sì i testi shakespeariani ma soprattutto i relativi personaggi, che di fatto diventano i maggiori conduttori di questa trasmutazione pop, in particolare le coppie Amleto-Ofelia e Romeo-Giulietta. Le ragioni di questa insistenza vanno ricercate nella loro capacità archetipica di incarnare un ideale di gioventù tanto tragico quanto romantico, realizzando in qualche modo una sensibilità allineata con i conflitti generazionali in atto in America e in Europa a partire dalla metà del secolo scorso. Se tra la fine degli anni Cinquanta e primi anni Sessanta il rock'n'roll (o, più in generale, il rock) viene unanimemente considerato la colonna sonora della ribellione giovanile, in modo equivalente i personaggi shakespeariani si inseriscono fin da allora in questo flusso semantico: non è però importante restituire l'opera nella sua interezza o anche originalità testuale, quanto mettere essa a servizio di una percezione shakespeariana, intertestuale, in cui testi, musica, immagini e performatività del corpo possano andare di pari passo; allo stesso modo è determinante comprendere come l'iconicità dell'opera shakespeariana, i suoi automatismi culturali, vengano registrati e riconvertiti in qualcosa che supera le fonti stesse, ridistribuendo in parte o del tutto i significati dell'opera originaria.

Per questo motivo la musica pop non è mai interessata

a un rapporto filologico col testo, semmai alla sua cancellazione e anarchico utilizzo, frammentato e parziale, con l'unico obiettivo di donare maggiore accessibilità ai valori shakespeariani veicolati dai personaggi o dai racconti che ad essi si riferiscono. Facendo nostra la prospettiva di Kevin J. Wetmore Jr, ciò significa esplorare più quanto Shakespeare rappresenta, piuttosto che la sua opera in senso stretto; e questo diventa possibile quando l'idea di Shakespeare viene indagata attraverso riferimenti culturali riconoscibili dalle comunità di giovani, con specifici referenti culturali ad esse omogenee, siano cantanti, performer, estetiche o più genericamente orizzonti di immaginario¹⁷.

Per tornare ai personaggi chiave sopra citati, Romeo e Giulietta incarnano evidentemente un modello di scontro generazionale e di elaborazione di nuovi sistemi emozionali di riferimento. La frequenza con cui la musica pop ha flirtato con la vicenda dei due giovani amanti è stata così alta da indurre gli studiosi a parlare addirittura di «effetto Romeo e Giulietta»¹⁸, in una relazione di metonimia con l'idea stessa di amore passionale e contrastato. Analogamente il personaggio di Amleto, anche nella sua relazione problematica con la figura di Ofelia, è stato assunto con una connotazione di giovane ribelle, con «qualcosa della grazia di James Dean», come scriveva Jan Kott nel suo imprescindibile saggio *Shakespeare nostro contemporaneo*¹⁹.

Nell'ambito pop è tuttavia sempre difficile comprendere appieno quanto i riferimenti shakespeariani siano realmente condivisi dal pubblico e dal contesto culturale cui la performance si riferisce, quanto possano essere profondamente assorbiti, filtrati e riconosciuti, e quanto i loro significati o effetti aderiscano alle intenzioni contenute nei testi originali. Se la pratica della citazione, come abbiamo in parte visto, è certamente quella più diffusa, tuttavia è lecito pensare, per le caratteristiche stesse della performance pop, che la riconoscibilità delle fonti sia decisamente meno importante di quanto lo sia stata – per esempio – nell'opera lirica del diciottesimo secolo. In questo senso potremmo affermare che con Shakespeare e il suo universo si è trattato più di una legittimazione della centralità culturale del Bardo, che non equivale affatto a un riconoscimento del significato originale della sua opera rispetto al contesto in cui viene fatta maturare e alle connessioni profonde che si sprigionano da essa. Alle volte si può addirittura parlare di Shakespeare come di una funzione ancora più generica di riferimenti condivisi tra l'artista e il proprio pubblico, senza che vi sia alcuna particolare rilevanza nell'associazione alle fonti, quanto piuttosto un gioco di riferimenti e metafore funzionali al discorso in atto, ricercando in questo rapporto allusivo, in maniera più o meno consapevole, una sorta di autorevolezza culturale. Tuttavia anche questo desiderio di affermazione non basta per rendere conto dei motivi che hanno comportato un così vasto repertorio shakespeariano nella musica pop. Una delle ragioni maggiormente accreditate risiede nel fatto che i temi portanti dell'univer-

so pop/rock siano appunto l'amore e la ribellione, il cui archetipo, come in *Romeo e Giulietta*, è spesso associato nell'immaginazione contemporanea alla produzione shakespeariana.

In conclusione, i puristi e i fautori di una ormai irragionevole, antistorica divaricazione tra "cultura alta" e "cultura bassa" possono considerare tale approccio a Shakespeare qualcosa di selvaggio e non meritevole di una considerazione che abbia una propria rilevanza culturale. In realtà, esso rispecchia quanto avviene concretamente nelle giornalieri negoziazioni di senso quando un colosso letterario come quello shakespeariano si confronta con l'immaginario giovanile e la cultura di massa, in una sorta di doppio movimento, dall'alto al basso, e ritorno. Il gusto citazionista, spesso usato – quando non proprio abusato – nell'ambito della musica pop e relativa performatività ad essa aggregata, tende – come dire – a marchiare Shakespeare, a renderlo quasi un "brand", per cui il valore culturale si deposita più nella citazione in sé che nella consapevolezza, da parte dell'autore e del fruitore, che una data frase possa dischiudere una complessità più ampia. Più uno slogan, insomma, che altro, e tuttavia, nonostante l'apparente superficialità, questo meccanismo costituisce un formidabile conduttore, in una sorta di scambio che da un lato dona a Shakespeare una spendibilità commerciale e una credibilità agli occhi dei giovani consumatori di musica e cultura pop, ma allo stesso tempo conferisce a quest'ultima quello status che ancora per molti è lontano da essere raggiunto, nella misura in cui Shakespeare viene – e verrà – universalmente percepito come il simbolo, o garante, di una immortale istituzione culturale²⁰.

¹ La documentazione sulle vicende artistiche di David Bowie ha assunto proporzioni vastissime, con un crescente interesse per le componenti teatrali e performative. Oltre al capitolo *Who Can I Be Now. David Bowie and the Theatricalization of Rock* contenuto nell'ormai classico volume di P. Auslander, *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*, University of Michigan Press, 2006, in questa sede vale la pena segnalare almeno: S. Waldrep, *Future Nostalgia: Performing David Bowie*, New York-London, Bloomsbury Academic, 2013; Dillane-Power-Devereux, *David Bowie: Critical Perspectives*, New York-London, Routledge, 2015; e, per quanto riguarda l'Italia, P. Martino, *La filosofia di David Bowie. Wilde, Kemp e la musica come teatro*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.

² Il brano *Cracked Actor* appartiene all'album *Aladdin Sane* (RCA, 1973). La performance è stata riproposta in seguito durante il *Diamond Dogs Tour* (1974) e il *Serious Moonlight Tour* (1988).

³ Su queste strofe Cfr. F. Donadio, *David Bowie. Fantastic voyage. Testi commentati*, Roma, Arcana, 2013, capitolo *Aladdin Sane/Cracked Actor* (edizione e-book).

⁴ Nicholas Pegg, *Bowie. Le canzoni, gli album, i concerti, i video, i film, la vita: l'enciclopedia definitiva*, Arcana, Roma, 2012, p. 57.

⁵ La performance a cui si fa riferimento è quella documentata

nel film prodotto dalla BBC nel 1974 *Cracked Actor*, per la regia di Alan Yentob.

⁶ A tal proposito si veda P. Shapiro, *You Should Be Dancing. Biografia politica della discomusic*, Milano, Kowalski, 2005; T. Lawrence, *Love saves the day. La storia della «dance music culture» americana 1970-1979*, Torino, Robin Edizioni, 2005; Alice Echols, *Hot Stuff: Disco and the Remaking of American Culture*, W. W. Norton & Company, New York, 2010.

⁷ Sul fenomeno della discomusic cfr. L. Marconi, *Valori, paradigmi, canoni*, in F. Deriu, M. Privitera (a cura di), *Popular music. Fare, ascoltare, insegnare*, Roma, Aracne, 2006, p. 98. Si veda anche il recente articolo di Lucio Spaziante, *Discotext: eredità e influenze dei modelli testuali e performativi nella musica disco*, in «Cinergie», n. 9, aprile 2016.

⁸ Cfr. N. George, *The Death of Rhythm & Blues*, London, Omnibus Press, 1988, p. 154.

⁹ Per una storia delle produzioni di Costandinos e, più in generale, di quelle legate alla Casablanca Records, si veda L. Harris (with C. Gooch and J. Suhs), *And party every day: the inside story of Casablanca Records*, New York, Backbeat Books, 2009.

¹⁰ A. Hansen, *"Give me my sin again": Disco Does Shakespeare*, in A. Hansen, K. J. Wetmore Jr. (a cura di), *Shakespearean Echoes*, London, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 40-55.

¹¹ Ivi, p. 46.

¹² Cfr. A. Hansen, K. J. Wetmore Jr., cit., p. 12.

¹³ Per questi temi si fa riferimento allo studio di Jennifer Hulbert, Kevin J. Wetmore Jr., Robert L. York, *Shakespeare and Youth Culture*, Palgrave Macmillan, London, 2010.

¹⁴ Rimandiamo il lettore all'agile compendio di Luca Scarlino, *Such sweet thunder: Shakespeare e la musica del Novecento*, Doppiozero, 2012; ma soprattutto all'importante studio di Adam Hansen, *Shakespeare and Popular Music*, London-New York, Continuum, 2010.

¹⁵ Cfr. K. J. Wetmore Jr, *"Are you Shakespearienced?" Rock Music and the Production of Shakespeare*, in J. Hulbert, K. J. Wetmore Jr., R. L. York, cit., pp. 117 sgg.

¹⁶ S. M. Buhler, *Reviving Juliet, Repackaging Romeo: Transformation on Character in Pop and Post-Pop Music*, in Richard Burt, *Shakespeare after mass media*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2002, p. 256. E anche, dello stesso autore, *Musical Shakespeares: attending to Ophelia, Juliet, and Desdemona*, in R. Shaughnessy (a cura di), *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp.156 sgg.

¹⁷ Cfr. K. J. Wetmore Jr, *"Are you Shakespearienced?"*, cit., p. 119.

¹⁸ Cfr. J. Sanders, *Shakespeare and Music: Afterlives and Borrowings*, Cambridge, Polity Press, 2007, p. 188.

¹⁹ Cfr. J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 2004 (prima edizione 1964), p. 60.

²⁰ Desidero ringraziare, oltre Gerardo Guccini per la stimolante proposta di studio, i colleghi del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, Maria Grazia Cupini e Fabio Regazzi, per l'importante aiuto nella ricerca di alcune fonti bibliografiche alla base dell'articolo.

Dal catalogo shakespeariano di Mariangela Tempera.
Un saggio introduttivo
di Daniele Seragnoli

Abstract. *This contribution is dedicated to Professor Mariangela Tempera, who passed away on 31st December 2015, a profound expert of Shakespeare's work, to whom she devoted her life-long studies. Her outstanding project, involving the collection of quotations and references to Shakespeare encountered in the film industry of all types and times, remains unfinished. This is a tribute to a remarkable piece of work, revealing Shakespeare's presence in every aspect of our cultural, visual and media environment.*

Ricordo di Mariangela Tempera

Lo sapevamo, tutti, da tempo. Non sapevamo il giorno, ma sapevamo che era vicino e che sarebbe accaduto. Parlo della scomparsa di Mariangela Tempera, avvenuta nel tardo pomeriggio del 31 dicembre 2015. Una infausta coincidenza. Non tanto per i banali convenevoli augurali di fine anno, ma per essersene andata, Mariangela, poche ore prima di un anno da lei tanto atteso. Da sempre, posso dire, da come ne parlava. Come tutti abbiamo pensato e qualcuno ha esplicitamente dichiarato, è stata una crudele ingiustizia morire poco prima di quell'inizio di 2016 – l'anno del centenario shakespeariano – per una persona come Mariangela. Una vita, tutta la sua vita per Shakespeare. Non solo come rinomata e stimata docente di letteratura inglese, ma con una passione indomita – verrebbe da dire un fuoco interiore – e una passione che hanno alimentato la sua conoscenza approfondita e l'altrettanto acuta, intelligente competenza su ogni risvolto, ogni minimo dettaglio di una riga shakespeariana. Con ironia, battute spesso al limite o oltre il cinismo, come lei stessa riconosceva, con un distacco apparente, lucido e razionale, che le consentiva, così ho interpretato, di potere scandagliare fino alla radice l'oggetto del suo studio. Molte volte, rimanendo stupito di fronte a ogni minuzia shakespeariana e sapendo che non erano invenzioni ma sapere culturale allo stato puro, ridendone con lei le dicevo: «Confessa, non puoi sapere davvero tutto questo solo come studiosa, tu sei lo spirito di Willie redivivo!». Fatto è che ha sempre sorriso senza una risposta



Mariangela Tempera

decisa, forse pensando che tanto valeva lasciare nel suo mondo di sogni e fantasie uno come me, di carattere e temperamento decisamente diversi dal suo, se non proprio opposto.

But, why not? Come avrebbe altrimenti potuto conoscere e farci conoscere e amare tanti segreti, tanti meccanismi, tanti messaggi più o meno occulti, leciti o scabrosi, tra le pieghe del teatro shakespeariano? Insegnandoci che quel teatro, come gran parte del teatro in genere, era genuinamente popolare, per colti e incolti, per aristocratici e puttane e ubriaconi, e che la grandezza di Shakespeare consisteva proprio nel sapere toccare tutti i cuori.

I ricordi personali potrebbero essere molti, da quando la conobbi mettendo piede per la prima volta sul finire del 1987 nell'allora Facoltà di Magistero di Ferrara. Ma basti rammentare tra tutti l'ostinazione e la battaglia condotta dalla Prof.ssa Tempera già negli anni precedenti per aprire a Ferrara un Centro per la didattica shakespeariana, con una raccolta video oggi rara e direi quasi unica al mondo, diretto con passione e non comune competenza. La caccia al film, o a qualsivoglia altro materiale video con citazioni shakespeariane, alla quale mi ha invitato e incalzato per anni (come faceva con tutti del resto), battendomi sempre sul tempo quando credevo di avere trovato chissà quale "perla rara" che lei già possedeva da anni. Felice quando tornava da qualche viaggio con un nuovo cimelio scovato persino in un remoto angolo della Corea.

Ma non era, la sua, un banale vocazione al collezionismo. Quel Centro è stato una fucina incomparabile. Se oggi vi sono a Ferrara e dintorni molti spettatori adulti che vanno a teatro e capiscono e apprezzano ciò che vedono in generale, è perché da bambini hanno goduto dell'insegnamento di Mariangela che, a mo' di moderna vestale, portava il verbo shakespeariano nelle scuole di ogni ordine e grado del territorio, coinvolgendo studenti e docenti, inventando anche per le varie classi un concorso di messa in scena a confronto sul testo teatrale scelto anno per anno.

Shakespeare dal testo alla scena, il titolo di quel percorso didattico-culturale. Imparare il teatro facendolo, non solo leggendolo. Perché è solo col fare scenico che se ne possono capire i meccanismi e il funzionamento, lontano da visioni critiche idealistiche, estetizzanti e il più delle volte fuorvianti. Le classi, numerose, nel maggio di ogni anno presentavano per forza di cose solo una loro elaborazione di pochi minuti. E il commento di Mariangela era invariabilmente:

I piccoli hanno capito bene il congegno shakespeariano proponendolo nella sua essenzialità e nudità, a mano a mano che si procede e si arriva fino agli studenti universitari tutto questo si perde... per forza, i piccoli sono sinceri nel mettere a nudo solo se stessi e il proprio materiale emotivo, nei grandi scatta la tendenza al giudizio critico, all'interpretazione "registica" o "intellettuale"... ma Shakespeare è quello dell'essenzialità dei bambini.

Come non pensare a Peter Brook? Di conseguenza a una indimenticabile lezione sulle sue regie shakespeariane per i miei studenti di Storia del teatro e per la quale non potevo che rivolgermi alla Prof.ssa Tempera, con la sua sporta per la spesa piena di videocassette come si usava all'epoca. A vent'anni, esordi, non sapevo nemmeno cosa fosse il teatro, poi a Londra vidi uno Shakespeare diretto da Brook e la mia vita è cambiata, di colpo. Da quel materiale video smontò e rimontò un pezzo dopo l'altro facendoci penetrare nelle intenzioni del drammaturgo, ma soprattutto nella genialità della trasposizione scenica e delle visioni registiche. Un sapere raro, difficilmente riscontrabile anche nella migliore critica teatrale, tramite il quale sono stati educati, ho detto, migliaia di bambini, di ragazzi e adulti, condividendo il teatro – davvero "dal testo alla scena" – come pratica e arte del fare materiale, tanto meglio se ammantata di poesia e fantasia.

E *Shakespeare dal testo alla scena* fu anche il correlato progetto editoriale: quattordici volumi pubblicati dalla CLUEB di Bologna, oggi pietre miliari per ogni ricercatore, curati con la perizia di una studiosa europea e internazionale. «Per Mariangela – come ha anche ricordato Paola Spinuzzi, altra anglista a Ferrara – il teatro di Shakespeare si è esteso dallo studio testuale allo *staging*, dalle regie alle parodie. Interpretazione e divulgazione, teoria e prassi promosse attraverso il coordinamento di mostre, seminari e convegni».

Di Mariangela Tempera mancano oggi l'acume, il cinismo, il suo sguardo critico anche sulle questioni universitarie. Ci mancherà soprattutto il suo ultimo e progettato libro del quale parlava da tempo: un catalogo delle citazioni e situazioni shakespeariane nel cinema di tutti i tempi e latitudini, compresi i film coreani o bulgari sconosciuti anche ai più incalliti cinefili delle notti televisive, "rapinati" non si sa come nel corso di uno dei suoi tanti viaggi di studio. Spesso mi incalzava con la sua inconfondibile risata: avresti mai immaginato di trovare Shakespeare in... e snocciolava titoli di western o film di Pierino di terza categoria o porno? No, non lo immaginavo, ma anche senza il libro finale queste domande possono avere almeno una risposta, oggi, nell'enorme archivio di citazioni raccolto negli anni dalla Prof.ssa Tempera.

Nota per il Catalogo

Devo alla cortesia del Dott. Flavio Gandini, addetto ai servizi informatici del Dipartimento di Studi umanistici, oltre che amico e collaboratore della Prof.ssa Tempera per la sua raccolta, avermi messo a disposizione la schedatura sommaria del materiale. Due files PDF con le informazioni rubricate sia sotto i rispettivi titoli delle opere shakespeariane, compresi i sonetti e altri poemi più una voce di citazioni varie, sia sotto i titoli dei rispettivi materiali dai quali sono estratte le citazioni, per un totale di poco meno di 8.000 items.

Di seguito viene offerta una campionatura esemplificativa e semplificata rispetto al catalogo originario che prevede anche l'indicazione del supporto audiovisivo, se a

colori o b/n, la durata complessiva dell'intero video o del singolo frammento, e sigle che rimandano alla collocazione fisica dell'oggetto. Le citazioni sono sintetiche, col sapore di promemoria per un futuro lavoro, e le lingue disperate, con ovvia netta maggioranza per l'inglese.

Naturalmente un primo blocco di materiali riguarda le riprese di spettacoli teatrali o le versioni cinematografiche delle singole opere shakespeariane, e documentari di varia natura (divulgazione culturale in tv, videoriprese in scuole, corsi e laboratori di teatro, ecc.). Ma la parte più succosa e stimolante è offerta dal restante materiale: citazioni da film di vario genere, telefilm e serie televisive, cartoni, spot pubblicitari, TG e notiziari vari, trasmissioni televisive di vario intrattenimento (come il Festival di Sanremo, Casa Vianello, ecc.). Ed è questo il punto di vista stimolante che dà prova almeno di due aspetti:

1. l'assoluta rigorosa padronanza di Mariangela Tempera dell'intero corpus shakespeariano, in lingua naturalmente originale, fino a riconoscerne ogni aspetto generale o minimo dettaglio "ovunque", sia per citazione diretta, sia per allusione riflessa (anche una battuta di poche parole), sia individuando situazioni, atmosfere, ambienti che in qualche modo rimandino all'intera produzione shakespeariana;
2. la relativa "improbabilità" dei luoghi in cui Shakespeare ancora si annida, oltre il teatro, per dare corpo e voce in sostanza al principio essenziale che ha promosso la collezione: dimostrare che Shakespeare, oggi, è profondamente dappertutto, radicato nel profondo (nei contesti culturali, sociali, politici, ecc.) tanto da impregnare, consapevolmente o no, ogni angolo delle forme di pensiero, della vita quotidiana, dei modi di agire, dei comportamenti, dell'esprimersi e molto altro ancora: una sorta di nume tutelare che ha saputo leggere nella storia e la storia (in senso antropologico), anticipando il suo presente ma soprattutto il suo domani, cioè noi, oggi e sempre. Come, sotto altre forme e modi, ci dice Moni Ovadia nella sua straordinaria "lezione" shakespeariana, prendendo le mosse dal *Mercante di Venezia*: l'attualità di Shakespeare che anticipa Marx, la seduzione e la tragedia del potere, il lavoro sul personaggio e la coscienza fino all'"invidia" di Freud, e altro ancora. Un'ultima domanda: come faceva Mariangela? Certo, incalzando e "torturando" amici e conoscenti, adulti e bambini, con l'ovvio limite che finché si tratta di *Romeo & Juliet* è relativamente facile identificare qualcosa, molto meno riconoscere che quando Holmes recita «Golden lads and girls...» nella serie *Memoirs of Sherlock Holmes*, 1.4: *The Red Circle* del 1994, il riferimento è a *Cymbeline*. Ma soprattutto lavorando di persona, con numerosi vecchi registratori VHS poi masterizzatori DVD sempre in azione in casa, la caccia continua a materiali in rete subito scaricati su vari hard disk, sfogliando riviste di programmazione televisiva per intuire la "preda", con uno straordinario fiuto di cacciatrice di indizi che "annusa" in anticipo una possibile traccia, visionando poi migliaia di ore di quanto raccolto. Il lavoro, sì, di una vita, a Shakespeare dedicata.

Il libro finale non lo vedremo mai, ma restano i materiali raccolti presso il Centro shakespeariano di Ferrara e i files d'archivio che mostrano comunque la sorprendente potenzialità del lavoro progettato, come in un'opera d'arte non portata a termine per la morte dell'autore ma la cui materia esplose comunque prepotentemente alla vita. Spesso con un significato ancora più intimo e profondo di un prodotto finito, poiché ci mostra il "segreto" e il "nasco-sto", la linfa vitale della creazione nascente.

Catalogo shakespeariano¹
di Mariangela Tempera

All's well that ends well

Criminal Minds 3.9: Penelope (in inglese)

Il narratore cita «Love all, trust a few...»

Dark Command, regia: Raoul Walsh, 1940 (in inglese)

Shakespeare doveva essere texano perché «All's well that...» è un detto texano.

Antony and Cleopatra

Aeroporto internazionale, regia: Enzo Tarquini, 1984

Il commissario dell'aeroporto recita scene di *AC* con una ex-diva di cui è innamorato.

Spot: "Poste Italiane", 2005

Una recita di *AC* è interrotta da informazioni sui servizi postali.

Mentors: The Crush (in inglese)

Cleopatra si materializza per aiutare una studentessa che deve interpretare il suo ruolo.

African Queen (The), regia: John Huston, 1951 (in inglese)

Charles paragona se stesso e Rose a Antonio e Cleopatra. *Once upon a time in America*, regia: Sergio Leone, 1984 (in inglese)

Il protagonista ritrova la sua antica fiamma nel ruolo di Cleopatra.

Upstairs Downstairs 4.10: The Hero's Farewell, regia: Bill Bain, 1974 (in inglese)

Un *tableau vivant* ha per soggetto l'addio di Antonio a Cleopatra.

Ken and Allan make a WWW Series 1.1: Ken's (in inglese)

Tre dilettanti tedeschi mettono in scena *AC*. Anche audizioni per Hamlet.

As Time Goes by 1.5: Relationships (in inglese)

Un personaggio cita «Age cannot wither her...»

Ron Clark Story (The) (in inglese)

Due camerieri sono vestiti da A&C.

To the Manor born 2.3: Never be Alone (in inglese)

Un prezioso reperto egiziano è stato usato per una recita di *AC*.

¹ La selezione che segue riflette una ricerca in progress e che viene qui presentata nella sua forma di appunto. Quando non diversamente indicato si intende in lingua italiana; le citazioni cinematografiche sono state integrate con l'indicazione del regista e dell'anno di produzione.

Xena 5.18: Antonio e Cleopatra

Xena si sostituisce a Cleopatra ad Azio.

Vida intima de Marco Antonio y Cleopatra, regia: Roberto Gavaldón, 1947 (in spagnolo)

Un Marco Antonio di oggi prende il posto del personaggio storico

Cook (The), regia: Roscoe 'Fatty' Arbuckle, 1918 (muto)

Il cuoco si immagina nel ruolo di Cleopatra.

As you like it

Papà Gambalunga, regia. Jean Negulesco, 1955

La protagonista partecipa a una messa in scena scolastica di *Come vi piace*.

Never been kissed, regia: Raja Gosnell, 1999 (in inglese)

Una giornalista frequenta in incognito un liceo in cui gli studenti studiano *AYLI*.

Nikita: all the world's a stage (in inglese)

Un attore shakespeariano è assunto per interpretare vari ruoli in un intrigo di spie.

Intolerable Cruelty, regia: Joel e Ethan Coen, 2003 (in inglese)

I personaggi citano ripetutamente «Who ever loved...» Cit. anche *Venus and Adonis*.

Waterloo road 1.3 (in inglese)

Una studentessa ha le doglie mentre il professore spiega *AYLI*.

It's always Fair Weather, regia: Gene Kelly, Stanley Do-nen, 1955 (in inglese)

Un personaggio cita «Most friendship is feigning»

Star Trek NG 1.9: Hide and Q (in inglese)

Q dice «All the galaxy is a stage». Cit. anche *Hamlet*.

Two: Thirteen (in inglese)

Un serial killer dissemina citazioni di *AYLI*.

Cymbeline

Memoirs of Sherlock Holmes (The) 1.4: The Red Circle, regia: Sarah Hellings, 1994 (in inglese)

Holmes recita «Golden lads and girls...»

Numb3rs 3.11: Scratch (in inglese)

Il padre cita «Fortune brings in some boats...»

Mistresses 3.4 (in inglese)

A un funerale viene recitato 'Fear no more ...'.

Hamlet

Hamlet the Vampire Slayer, regia. Jason Witter, 2008 (in inglese)

Claudio è un vampiro e Amleto un cheerleader.

Mesnak, regia: Yves Sioui Durand, 2011 (in francese)

Canada. Un giovane attore aborigeno che interpreta Hamlet va alla ricerca della vera madre, Gertrude.

Spot: "Totip", 1989.

Un attore dimentica sia le parole di «Essere o non essere» che di giocare al Totip.

Oscar insanguinato, regia: Douglas Hickox, 1973

Attore deluso tenta il suicidio recitando «Essere o non essere».

Spot: "O così o Pomì", 1991.

Il dubbio amletico e la salsa di pomodoro.

Fanny och Alexander, regia: Ingmar Bergman, 1982 (in svedese)

Il padre di Alexander muore recitando la parte del fantasma in *Hamlet* e ricompare al figlio. La madre si risposa e assicura ad Alexander che non si tratta dello scenario di *Hamlet*.

Famiglia Addams (La)

I piccoli Addams sconvolgono la recita scolastica con un'interpretazione truculenta del duello fra Hamlet e Laertes.

Niente baci sulla bocca, regia: André Téchiné, 1991

Versione italiana di *J'embrasse pas*. Un giovane prostituto che vuol diventare attore deve imparare «Essere o non essere» fra un incontro e l'altro.

Blue in the Face, regia: Paul Auster, Wayne Wang, Harvey Wang, 1997

Per sedurre il proprietario della tabaccheria una ragazza comincia a spogliarsi recitando «Essere o non essere».

Gettysburg, regia: Ronald F. Maxwell, 1993 (in inglese)

Chamberlain usa «Che capolavoro è un uomo» per giustificare la sua posizione antischiavista. Cit. anche *Romeo and Juliet*.

King in New York (A), regia: Charlie Chaplin, 1957 (in inglese)

Il re interpreta «Essere o non essere» durante un banchetto.

My Darling Clementine, regia: John Ford, 1948 (in inglese)

Un attore interpreta l'Amleto nel West prima della sfida all'OK Corral.

Strange Brew, regia: Rick Moranis, Dave Thomas, 1983 (in inglese)

Una serie di avventure comiche incentrate su una fabbrica di birra di nome Elsinore.

Bionda per papà (Una) 2.2: A come Amleto

Il figlio del protagonista ha preso un brutto voto im-meritato in un test su *Hamlet*.

Crescere che fatica! La rappresentazione, regia: David Train-er, 1994.

Versione italiana. di *Boy meets world*. Il protagonista rinuncia al ruolo di Amleto nella recita scolastica per non indossare la calzamaglia.

Splitting Heirs, regia: Robert Young, 1993 (in inglese)

Il protagonista rivende i biglietti per *Miss Saigon* per andare a vedere un porno-Amleto.

J'embrasse pas, regia: André Téchiné, 1991 (in francese)

Un giovane prostituto che vuol diventare attore deve imparare «Essere o non essere» fra un incontro e l'altro.

Susanna tutta panna, regia: Steno, 1957

La ricerca di una torta "Susanna" conduce tutti i perso-naggi in un teatro in cui sta andando in scena *Amleto*.

Dark Man (The), regia: Jeffrey Dell, 1951 (in inglese)

Un'attrice che interpreta Ofelia è perseguitata da un assassino.

Impostors (The), regia: Stanley Tucci, 1999 (in inglese)

Due attori disoccupati ottengono i biglietti per assiste-re a *Hamlet* interpretato da un pessimo mattatore.

Spot: "Euro o non Euro".

Amleto dibatte i pro e i contro dell'euro prima dell'ini-zio di *Giocchi senza frontiere*.

Monty Python: Hamlet (in inglese)

Hamlet va dallo psicanalista perché è stanco di sentirsi chiedere «Essere o non essere?».

Saturday Night Live: Shakespeare in the Slums, 1986 (in inglese)

Robin Williams è l'attore scelto per sostituire Burbage in *Hamlet*, ma il suo gusto per le improvvisazioni co-miche non piace a Shakespeare.

Shakespeare In and Out (in inglese)

Film documentario della Troma su un attore di film porno che vuole interpretare Hamlet.

Assassino è quello con le scarpe gialle (L), regia: Filippo Ottoni, 1995.

I comici della "Premiata Ditta" interpretano gli attori di una scalcinata compagnia decimati da un misterioso assassino durante le prove di *Amleto*.

Murder is Announced (A) (in inglese)

Miss Marple cita «There are more things...» ma non è capita.

Detention, regia: Joseph Kahn, 2011 (in inglese)

Uno psicopatico occupa il teatro della scuola recitando l'inizio di «To be...».

Prigioniero del Caucaso (Il), regia: Sergej Bodrov, 1996 (in russo)

Un prigioniero russo dice che avrebbe potuto interpre-tare Amleto al Bolscioi.

In nome del popolo italiano, regia: Dino Risi, 1971

Una prostituta che studia l'inglese si esercita con il pri-mo verso di «To be or not to be» prima di suicidarsi.

Montalbano: il gatto e il cardellino

Il commissario cita l'*Amleto* (metodo nella pazzia) e il suo superiore riconosce la citazione.

Iron Petticoat (The), regia: Ralph Thomas, 1956 (in inglese)

Il protagonista scambia Amleto per uno spasimante della fidanzata.

Man who knew too much (The), regia: Alfred Hitchcock, 1934 (in inglese)

Peter Lorre cita *The undiscovered country* per minacciare di morte due personaggi.

Quella sporca storia del West, regia: Enzo G. Castellari, 1968

Un ricercato vive la storia di Amleto e si rifugia presso una compagnia di attori girovaghi che mette in scena *Amleto*.

Sette giorni nella vita di un uomo, regia: Jerzy Stuhr, 1999

La travagliata settimana di un magistrato è punteggiata dalle prove di un coro per *Fragment z Szekspira*, che mette in musica *What piece of work is a man*.

Ninth Configuration (The), regia: William Peter Blatty, 1980 (in inglese)

In un ospedale psichiatrico militare un paziente vuole mettere in scena *Hamlet* interpretato da cani.

Arsene Lupin 2.17: Il segreto della roccia

Il protagonista recita «Essere o non essere» a un cane.

Georgie: l'attore girovago

Cartone animato. A fine Ottocento, un attore girovago vuole andare in Inghilterra per interpretare Hamlet
CSI Miami 1.22: Dead Woman Walking (in inglese)
Una donna che sta morendo di radiazioni ricorda a Horatio il legame shakespeariano del suo nome e gli chiede di raccontarle la sua storia.

Law & Order SVU 10.13: Snatched (in inglese)

Un personaggio dice che sotto tortura sarebbe disposto a recitare *Hamlet* all'indietro.

Addams Family (The) (in inglese)

I piccoli Addams presentano il duello finale da *Hamlet* alla recita scolastica.

Fuck Hamlet, regia: Whang Cheol-Mean, 1996 (in tedesco)

Un giovane disoccupato berlinese vuole interpretare il ruolo di Amleto.

Happy Days: a Star is bored (in inglese)

Fonzie interpreta Amleto in una recita di beneficenza.

Dalziel and Pascoe: a Killing Kindness (in inglese)

Un serial killer comunica attraverso citazioni da *Hamlet*.

Murder, regia: Alfred Hitchcock, 1930 (in inglese)

Per catturare un assassino un detective dilettante si ispira alla "mousetrap".

Spot: "Parmigiano Reggiano"

Citazione di «Essere o non essere».

Numb3rs 2.17: Mind Games (in inglese)

Un personaggio cita «There are more things...» e un altro commenta che Shakespeare credeva anche a fate e trasformazioni in asini.

En Kort en Lang, regia: Hella Joof, 2001 (in danese)

In una coppia gay, uno dei due dice di sentirsi come Ofelia.

Midsomer Murders 3.3: Judgement Y (in inglese)

La figlia dell'ispettore discute una produzione teatrale di *Hamlet* con un vecchio attore.

Heller in Pink Tights, regia: George Cukor, 1959 (in inglese)

Nel West, una compagnia di attori girovaghi prova le istruzioni di *Hamlet* agli attori.

Libertine (The), regia: Laurence Dunmore, 2005 (in inglese)

Rochester aiuta Mrs Berry a interpretare «O what a noble mind...»

Gilligan's Island 3.4: The Producer (in inglese)

I naufraghi mettono in scena *Hamlet* in forma di musical.

Lola Montes, regia: Max Ophüls, 1955 (in francese)

Ludovico I di Baviera legge *Hamlet* a Lola.

Pure Hell of St Trinian's (The), regia: Frank Launder, 1960 (in inglese)

Le ragazze della scuola mettono in scena il monologo con strip-tease.

Little Britain 2.3 (in inglese)

L'unico gay del villaggio non ottiene il ruolo di Hamlet.

Greek 2.12: from Rushing with Love (in inglese)

Un personaggio assicura un amico che «There's method in our madness».

Ma vie est un roman, regia: Alain Resnais, 1983 (in francese)

Durante la II Guerra mondiale un ragazzo ebreo racconta *Hamlet*.

Law & Order SVU 3.16: Gone (in inglese)

Breve scena di un professore che ritiene che Hamlet fosse un eunuco.

Big Lebowski (The), regia: Joel e Ethan Coen, 1998 (in inglese)

Un personaggio sparge le ceneri di un amico citando «Good night, sweet prince».

Frasier 9.19: Deathtrap (in inglese)

I fratelli riscoprono il teschio di Yorick che avevano nascosto bambini e credono a un delitto.

Spot: "Rai: Fratelli d'Italia"

Nella scena del cimitero, Amleto non capisce il dialetto dell'interprete di Ofelia.

Spot: "Melbourne Storm"

Il teschio di Yorick è usato per il rugby.

Alfred Hitchcock Hour 1.32: Death of a Cop (in inglese)

Breve citazione di «A scholar and a gentleman».

Poirot 12.3: Hallow'en Party (in inglese)

Poirot cita «Methinks the lady...» Allude anche a *Othello* e *Raleigh*.

Before the Rain, regia: Milcho Manchevski, 1994 (in inglese)

Un personaggio cita «Conscience makes cowards...». Cita anche *Macbeth*.

Sofies Verden, regia: Erik Gustavson, 1999 (in norvegese)

In un viaggio nel tempo Sofie incontra brevemente Shakespeare che sta provando *Hamlet*. Citato anche Francis Bacon.

Iron Lady (The), regia: Phyllida Lloyd, 2011 (in inglese)

Un parlamentare dice «Methinks the honourable lady doth screech too much».

Beast Wars 2.9: Code of Hero (in inglese)

Cartone. Un personaggio muore citando «The rest is silence». Citato anche *Macbeth*.

Spot: "Carling Black Label" (in inglese)

Hamlet lascia cadere il teschio per acchiappare una birra.

Tamnaneeun (Tamra the Island) (in coreano)

Serie TV. Corea, 1640. Un giovane naufrago inglese mette in scena *Hamlet*.

Mentalist (The) 4.20: Something rotten in (in inglese)

Il protagonista usa una recita scolastica di *Hamlet* per risolvere il caso.

Hägar the Horrible (in inglese)

Cartone. Hamlet è il figlio intellettuale di un vichingo.

Nero Wolfe 1.13: The Blue Ribbon Hostage (in inglese)

Wolfe cita ripetutamente *Hamlet*.

Zsarnok Szive (A) (Il cuore del tiranno), regia: Miklós Jancsó, 1981 (in ungherese)

Contiene trama secondaria ispirata a *Ham*.

Rio 2 (in inglese)

Cartone. L'uccello Nigel recita «To be...» e parla di Shakespeare.

King Lear

Romani Kris: Cygánytörvény, regia: Bence Gyöngyössi, 1998 (in ungherese)

Un vecchio rom litiga con la più giovane delle figlie e viaggia in compagnia di un fool.

Oscar insanguinato, regia: Douglas Hickox, 1973

Attore shakespeariano piange la morte della figlia con le parole di Lear.

Anna dai capelli rossi: serata di beneficenza

Cartoni animati. Di fronte a una platea di ricchi benefattori, Anna recita il monologo di Cordelia al IV atto.

Quincy M.E. 8.23: Whatever happened to Morris Perlmutter? (in inglese)

Al funerale di un'attrice un vecchio attore recita «Howl, Howl...».

Yiddish King Lear (The), regia: Harry Thomashefsky, 1934 (in yiddish)

Un ricco commerciante divide i suoi beni tra le figlie. Allusioni e paralleli con KL.

X-Men 3.8: Savage Land, Strange Heart

Cartone. Un personaggio cita «How sharper than...».

Macbeth

Makibefo, regia: Alexander Abela, 2001 (in malgascio)

Madagascar. Spinto dalla moglie, Makibefo aspira al potere.

Chiamata per il morto, regia: Sidney Lumet, 1966

Una compagnia che sta mettendo in scena *Macbeth* ha difficoltà con gli ingredienti del calderone.

Laxdale Hall, regia: John Eldridge, 1953 (in inglese)

Un uomo politico cerca di convincere gli abitanti di un villaggio scozzese ad approvare un progetto edilizio.

Gli abitanti mettono in scena *Macbeth* sotto un temporale.

High School High, regia: Hart Bochner, 1996 (in inglese)

Un professore fa recitare la scena della pazzia di Lady Macbeth a una spogliarellista.

Poirot: Lord Edgware Dies (in inglese)

Lord Edgware umilia la moglie che sta recitando la parte di Lady Macbeth.

Liberty stands still, regia: Kari Skogland, 2002 (in inglese)

Un killer recita parte di «Tomorrow and tomorrow...» alla sua vittima.

Tenente Sheridan: recita a soggetto

Un attore fallito cita *Macbeth*.

Sexbomb, regia: Jeff Broadstreet, 1989 (in inglese)

Un attore di film porno recita in modo 'shakespeariano'. La trama ha paralleli con *Macbeth*.

Columbo: Dagger of the Mind (in inglese)

Una coppia di attori shakespeariani commette un delitto mentre è impegnata in recite di *Macbeth*.

Real Sex: Nude Shakespeare (in inglese)

In Florida le spogliarelliste recitano *Macbeth* per aggirare la legge.

Midsomer Murders 1.3: Death of a Hollow (in inglese)

Un attore cita «Milk of human kindness» a teatro e viene costretto a sconfiggieri.

Simpsons (The) 15.4: The Regina Monologues (in inglese)

A Londra i Simpson incontrano Ian McKellan e verificano la validità della maledizione su *Macbeth*.

Merchant of Venice

My Son the Fanatic, regia: Udayan Prasad, 1997 (in inglese)

Il cliente di una prostituta celebra «The quality of pussy...»

Bellissime: nessuno le può giudicare

Una delle prime donne parlamentari italiane cita «The quality of mercy...».

Demoiselle D'Avignon (La) (in francese)

Serie TV. In una notte di luna i protagonisti citano i versi di Jessica e Lorenzo. Cit. anche *Hamlet*.

Pianist (The), regia: Roman Polanski, 2002 (in inglese)

In attesa della deportazione un giovane ebreo legge «If you prick us...».

Oss 117: Rio ne répond plus... (in francese)

Un neonazista recita «Hath not a Nazi eyes...».

Midsummer Night's Dream

Albero azzurro (L)

Il pupazzo Dodò e i suoi amici mettono in scena la beffa di Oberon a Titania.

Mouseworks: Sogno di una notte di mezza..., regia: Tony Craig, Roberts Gannaway, 1999 (in inglese)

Cartone animato. Topolino e Minnie sono Lisandro e Ermia, Paperino e Paperina sono Demetrio e Elena in questo rifacimento di *MND*.

Matter of Life and Death, regia: Michael Powell, Emeric Pressburger, 1946 (in inglese)

Rientrato per errore sulla terra dopo la morte, un pilota capita in un villaggio in cui viene messo in scena *MND*.

Star Trek NG 6.1: Time's Arrow II (in inglese)

Capitati nell' America dell'800, i personaggi fingono di preparare una recita di *MND*.

Boston Legal 2.7: Truly, Madly, Deeply (in inglese)

Un avvocato usa Bottom e Titania per giustificare un cliente accusato di rapporti con animali.

San Zimske Noci (Midwinter Night's Dream), regia: Goran Paskaljević, 2004 (in serbo)

Un gruppo di ragazzi autistici mette in scena *MND*.

Othello

Spot: "Dufour", 1997

Spot pubblicitario ispirato alla tragedia shakespeariana.

Spot: "Telit", 2000

Gli amici di Othello e Desdemona si raccontano al telefono la storia del loro amore. Versione inglese e versione italiana.

Cheers: Homicid Ham (in inglese)

Un attore fallito tenta di strangolare la protagonista durante la scena dell'uccisione di Desdemona.

Dolce rumore della vita (Il), regia: Giuseppe Bertolucci, 1999

Una messa in scena di *Otello* ha un ruolo importante nella vita di un'attrice.

CSI 2.7: *Caged* (in inglese)

Un bibliotecario autistico conosce a memoria *Othello*.

In *Othello*, regia: Roysten Abel, 2003 (in inglese)

Una troupe indiana che sta mettendo in scena una versione katakhali di *Othello* vive vicende analoghe.

American D! 1.13: Stan of Arabia Part 2 (in inglese)

Un personaggio cita «The beast with two backs».

Frasier 10.12: Fathers and Sons (in inglese)

I fratelli Crane cantano «Tit Willow».

Simpsons (The) 10.9: Mayored to the Mob (in inglese)

Flanders spera che uno spettacolo sarà meglio dell'*Othello* di Peter Marshall.

Bibliothèque Pascal, regia: Szabolcs Hajdu, 2010 (in ungherese)

In un bordello una prostituta recita le battute di Desdemona.

Zvezdi V Kosite, Salzi V Ochite, regia: Ivan Nitchev, 1977 (in bulgaro)

«Stars in her hair, tears in her eyes». Inizio '900, una compagnia bulgara interpreta *Othello*.

Cok Güzel Hareketler Bunlar 1.73: Othello (in turco)

Parodia di *Othello* per la televisione turca.

Romeo and Juliet

Cliente (Il) 1.6: Istigazione o ribellione?

«The Client». Durante una recita scolastica di *RJ* in una cittadina del Sud americano uno studente nero deve baciare una Giulietta bianca.

Colline aux mille enfants (La), regia: Jean-Louis Lorenzi, 1994 (in francese)

Un gruppo di bambini ebrei nascosti i francesi durante la guerra mette in scena *RJ*.

Commissario Rex (Il) 3.9: Romeo o Giulietta?

Un attore viene ucciso durante una replica di *RJ*.

Tè con Mussolini (Un), regia, Franco Zeffirelli, 1999

Sotto la guida dell'inglese che lo ospita, il protagonista mette in scena l'episodio del balcone su un teatrino di carta.

Signora del West (La): Che cosa vuol dire amore, regia: Daniel Atlas, 1995.

La messa in scena di *RJ* è minacciata un'epidemia di laringite.

Uomo Elefante (L), regia: David Lynch, 1980

Un'attrice va a fare visita all'uomo elefante e recita con lui il sonetto dell'incontro fra Romeo e Giulietta. L'uomo elefante discute con un'attrice il significato della reazione di Romeo alla vista del cadavere di Giulietta.

Spot: «Golia», 2003.

La potenza della caramella Golia investe Romeo e Giulietta al balcone.

Spot: «Lavazza», 2004.

Il paradiso è un condominio in cui sistemare anche Romeo e Giulietta. Versione lunga e breve.

Colpo Grosso

Pantomima soft porn della scena del balcone.

Romeo, Giulietta e i Pokemon

Cartone animato. La storia è ambientata nel mondo dei Pokemon.

Twin Peaks Ep. 19 (in inglese)

Un personaggio cita «O she doth teach the torches...» e gli altri proseguono in coro.

Don Q, Son of Zorro, regia: Donald Crisp, Fred Niblo (muto)

Zorro recita «With love's light wings...» al balcone della sua amata.

Romeo e Giulietta: un amore da scimmie (in inglese)

La storia di *RJ* ambientata fra le scimmie.

Spot: «Tezenis»

Una ditta di intimo sponsorizza *RJ*.

Spot: «Infostrada»

Mike Bongiorno assiste a *RJ*.

Chaos 1.2: Song of the North (in inglese)

Ripetuti riferimenti a «Star cross'd lovers».

Charles in Charge 2.20: Twice Upon a Time (in inglese)

Una ragazzina crede che *RJ* sia il remake di *West Side Story*.

Tempest

Wishbone 1.32: La tempesta

Il cagnetto Wishbone interpreta il ruolo di Ariel.

Yellow Canary (The), regia: Herbert Wilcox, 1943 (in inglese)

Durante il blitz, due volontari di guardia discutono l'identità di Shakespeare. La recita di *The isle is full of noises* è interrotta dall'arrivo degli aerei nemici.

Mentors: Such Stuff as Dreams are Made On (in inglese)

Shakespeare si materializza per interpretare *T*. e aiutare un drammaturgo in difficoltà.

Detective, regia: Jean-Luc Godard, 1985 (in francese)

Il detective Prospero e Ariel leggono brani di *T*. in una stanza d'albergo.

Once Upon a Time 3.6: Ariel (in inglese)

La sirenetta Ariel interviene in aiuto di Biancaneve.

Twelfth Night

West Wing (The): Stirred (in inglese)

Il Presidente parla con un'insegnante che ha fatto leggere ai suoi studenti un libro proibito: *TN*.

Fanny Och Alexander, regia: Ingmar Bergman, 1982 (in svedese)

Dopo la canzone di Feste, Emily informa gli attori che ha deciso di vendere il teatro. Alexander resta solo a recitare le battute iniziali di *TN*.

36 Chowringhee Lane, regia: Aparna Sen, 1981 (in hindi)

Un'insegnante anglo-indiana cerca di insegnare *TN* a studentesse distratte. Cit. anche *King Lear*.

Sopranos (The) 1.4: Meadowsland

Junior cita «Patience on a monument».

Tradurre Shakespeare

di Patrizia Cavalli

Nota introduttiva.

Tra il 25 ottobre e il 26 dicembre 2016, a Bologna, Teatrino Giullare e Associazione Liberty hanno dislocato per

la città una serie di eventi – spettacoli, conferenze, rievocazioni, mostre, laboratori e incontri – tutti raccolti sotto il titolo del progetto, a cura di Elena Di Gioia, *Scene da Romeo e Giulietta, un percorso sulle parole di Shakespeare*. Nella Torre degli Asinelli le voci di Carmelo Bene e dei membri della sua compagnia, hanno riecheggiato con la versione registrata del *Romeo e Giulietta* del 1976. Piergiorgio Giacché ha intrattenuto con la sua consueta maestria gli uditori della conferenza dal titolo *Nessun Bene!* presso l'Urban Center di Bologna. Alla Cineteca di Bologna, *L'orizzonte dipinto* di Guido Salvini, film del 1941 con Ermete Zacconi, Paolo Stoppa, Renzo Ricci, Memo Benassi, Cesco Baseggio, Armando Falconi, Irma Gramatica, Laura Adani, Pina Renzi, Arnoldo Foà e la debuttante Valentina Cortese, ha fatto viaggiare i suoi spettatori con una giovane attrice (Luisella Beghi) impegnata nella messa in scena di *Romeo e Giulietta*. L'opera, creduta persa e recentemente riscoperta da Gerardo Guccini e Michele Canosa, illustra il tenace legame fra Shakespeare e la cultura degli attori italiani. Luca Scarlini, all'Oratorio di San Filippo Neri, ha raccontato e in parte performato con gli interventi di Teatrino Giullare la storia dei due innamorati attraverso letteratura, teatro e film. Presso gli spazi del MAMbo, Teatrino Giullare ha realizzato l'installazione *In Romeo and Juliet*. Di ampio respiro – e qui parzialmente documentata (v. p. ...) – l'introduzione di Giuliano Scabia che ha letto e commentato il suo *Per sentieri e per foreste*. Infine, tra il Teatro Comunale di Argelato e l'Arena del Sole, la compagnia ha guidato i suoi spettatori in un attraversamento del primo In-Quarto della tragedia. Nell'ambito del progetto, Teatrino Giullare ha, inoltre, condotto laboratori teatrali su temi shakespeariani in scuole elementari, medie e superiori dell'Area metropolitana bolognese e all'Opificio Golinelli; si sono poi tenuti incontri con Gerardo Guccini, Silvia Mei e la compagnia ha realizzato uno spettacolo a partire dalla versione Q1 di *Romeo e Giulietta*, la prima storica pubblicazione (1597) che si differenzia dalla versione comunemente conosciuta di *Romeo e Giulietta*, Q2.

All'interno dello stesso progetto, presso l'Oratorio di San Filippo Neri, Patrizia Cavalli ha regalato una lettura commentata delle sue traduzioni scespiane per il teatro. La poetessa ha infatti tradotto negli anni diverse opere del Bardo su richiesta di fondamentali registi quali Carlo Cecchi, Arturo Cirillo e Elio De Capitani. Raccolte in volume, le traduzioni sono recentemente uscite per nottetempo col titolo *Shakespeare in scena*. Si legge nella Nota dell'editore: «Queste che presentiamo – pubblicate per la prima volta e insieme – non sono semplici, seppure magistrali, traduzioni di quattro opere di Shakespeare: *La tempesta*, *Sogno di una notte d'estate*, *Otello* e *La dodicesima notte*. Sono molto di più. Sono la voce che un poeta ha saputo dare ai personaggi, ascoltandoli, immaginandoli e vedendoli in scena. [...] Così la traduzione compie la sua vicenda, da un testo all'altro, fedele alla scena, alla voce, a se stessa»¹.

Nicoletta Lupia

Abstract. *Patrizia Cavalli unveils the backstage of her translation work on texts for the theatre, that has recently lead to the publication of Shakespeare in scena (2016). A translation process unfolds, comparable in some way to the performing practice, and related to movement, characters' voice and nature, to the living material of the most concrete aspects of theatre.*

Le traduzioni che ho recentemente pubblicato nel volume *Shakespeare in scena*² non hanno il testo inglese a fronte né presentano apparati filologici. Sono assenze intenzionali che mettono in risalto il fatto che il destino di questo libro è il teatro. Si tratta, infatti, di traduzioni commissionate da capocomici, da registi, da produttori di teatro e fatte, di volta in volta, per una determinata compagnia e in una precisa circostanza. Avere rapporti diretti col teatro cambia molto il modo del tradurre perché, in questi casi, quando si scrive, si ha nella mente, nell'immaginazione e anche *alle calcagna* – perché ti chiedono di sbrigarti – le facce, le voci, le circostanze del teatro, il teatro stesso. Queste condizioni rendono il lavoro di traduzione straordinariamente vivo: il rapporto non è con un testo che sta lì buono buono, senza dare fastidio, senza agitarsi o chiedere, ma con qualcosa che vuole immediatamente essere soddisfatto. Tutto ciò rende queste traduzioni diverse da quelle fatte a scopi editoriali. Le traduzioni di questo libro le ho fatte nel corso di trent'anni, dal 1984 al 2014, quindi, diciamo, ogni otto anni, più o meno la stessa distanza che corre tra i miei libri di poesia. La prima di queste traduzioni è *La Tempesta*. Mi era stata chiesta da Carlo Cecchi, ed è andata in scena alla Versiliana nel 1984. Carlo Cecchi faceva Prospero, Ariele era interpretato da Paolo Rossi, Calibano da Alessandro Haber, c'erano Gianfelice Imparato e Vincenzo Salemme, Aldo Sassi, Andrea Ieva, le musiche di Piersanti, i costumi di Tramonti.

Per Carlo Cecchi ho anche tradotto *La dodicesima notte* (andata in scena nel 2014/2015), di cui leggerò ora il famoso inizio:

Se la musica è il cibo dell'amore,
ne voglio ancora, da farne indigestione,
che la fame si estingua nel disgusto.
Di nuovo quel motivo, quella cadenza
languida! Mi arrivava alle orecchie
come una brezza dolce quando spira
su un greppo di viole, che mentre dà l'odore
te lo ruba. Ma basta adesso,
il piacere di prima ormai s'è perso.
O spirito d'amore, così ingordo
e incostante, tu che contieni tutto
come il mare, nulla può entrare in te,
per quanto alto e valoroso sia,
che subito non cada nel più basso
svilimento. Ha così tante fantasie
l'amore, da essere lui stesso il primo
tra i fantasmi. (p. 363)
[...]

Il duca Orsino è innamorato di Olivia, che non lo corrisponde. Nonostante ciò, egli continua a sognare e a volere con cieca ostinazione questo amore irreali. Orsino è in verità innamorato del suo proprio amore:

Una che ha un cuore così delicato da pagare questo debito d'amore solo a un fratello, oh come amerà quando il potente dardo fiammeggiante avrà annientato lo stuolo degli affetti che la abitano; quando fegato, cuore e cervello – questi troni sovrani – verranno occupati, e le sue dolci intimità riempite da uno stesso unico re. Ma ora via, precedetemi in giardino: i pensieri d'amore se ne stanno beati sotto una pergola di fiori profumati. (p. 364) [...]

La traduzione de *La dodicesima notte*, a differenza di altre, ha richiesto una specie di continua ginnastica fisica, come un tradurre in movimento: dovevo sempre alzarmi dalla sedia, non potevo stare ferma, soprattutto per le parti di gruppo, quelle “della commedia”, dove ci sono i personaggi buffi e avvengono densi scambi di battute e giochi di parole. Non si poteva tradurre e trovare la parola o l'espressione giusta, reale, viva, stando seduti, perché lo stare seduti corrisponde ad una dimensione astratta della lingua. Quindi, dovevo continuamente alzarmi, fare su e giù nella mia casa che è come un treno, spostarmi da una stanza all'altra e, soprattutto, approdare in cucina che, non si sa perché, è un luogo miracoloso: appena ci vado, mi vengono in mente i versi, è come se stare in cucina mi liberasse dal regime oppressivo che impedisce alla lingua di fluire in armonia coi gesti dei personaggi. Andare in cucina, trovare il tavolo, spostare la sedia, prendere il bicchiere erano tutte azioni che facevano sì che anche la dimensione linguistica acquisisse una certa naturalezza, per cui anche i giochi di parole, le relazioni e gli scherzi tra i personaggi, tutte le azioni comiche avvenivano con miracolosa naturalezza.

La traduzione di *Otello* mi è stata commissionata da Arturo Cirillo. Lo spettacolo è andato in scena nel 2009. Se penso al modo in cui ho tradotto questo *Otello* – perché ogni opera ha un suo carattere, una sua essenza, un suo sapore specifico –, capisco che qui tutto è stato governato dai toni di voce. Leggendo questa tragedia, non si immaginano personaggi che si muovono, non si vede la corporalità, ciò che determina il personaggio è soprattutto il tono di voce. Otello è pomposo, magniloquente, eccessivo, pseudo-eroico, mitomane. Desdemona è una bovarista assoluta che sogna cose impossibili e lontane. Mentre traducevo la parte di Jago immaginavo uno di quei romani cinici che si sentono superiori a tutto, che abbassano tutto a niente, che credono di essere più intelligenti di chiunque. Cassio invece è melenso e forbito. Questi toni di voce sono stati fondamentali per la tradu-

zione, perché rappresentano sia i caratteri dei personaggi sia il carattere complessivo di quest'opera. Scena prima, atto primo, Jago spiega a Roderigo le ragioni del suo odio per Otello:

Ci sono andati in tre, gente importante, a togliersi il cappello per convincerlo a farmi suo ufficiale. E lui che fa? Tutto preso da sé e dalle sue mire, se la sbriga con vuote giravolte infiocchettate di termini guerreschi, e infine li respinge. “Il fatto,” dice lui, “è che io ho già scelto il mio ufficiale”. E chi era questo? Un grande matematico, sicuro, un tal Michele Cassio, un fiorentino, che mai ha disposto uno squadrone in campo e che di schieramenti e strategie non ne capisce più di una zitella. (pp. 233-234) [...]

Nella scena terza dell'atto secondo, Jago fa ubriacare Cassio e lo spinge a duellare con Montano, arriva quindi Otello che lo caccia e lo dimette dal suo incarico. Si realizza proprio quello che Jago aveva tramato. Ecco ora un frammento del dialogo in prosa fra il melenso Cassio e il cinico Jago:

CASSIO – La reputazione, la reputazione, la reputazione! Ho perso la mia reputazione! Ho perso la parte immortale di me. Ciò che resta è bestialità. La mia reputazione, Iago, la mia reputazione!

IAGO – Io, che sono semplice, ti credevo ferito in qualche parte del corpo, che è più sensibile della reputazione. La reputazione è un titolo vuoto e falso, spesso ottenuto senza merito, e perso senza colpa. Ma via! Ci sono i sistemi per riconquistare il generale! Ti ha licenziato in un momento di collera, e più per politica che per malevolenza. Corteggialo, e sarà tuo.

CASSIO – Gli chiederò di riavere il mio posto, e lui mi dirà che sono un ubriacone. Un uomo ragionevole, che poi via via si trasforma in un pazzo, e alla fine in bestia! Ah, è incredibile! Ogni bicchiere in più è maledetto, ci sta mischiato il diavolo là dentro.

IAGO – Capita a tutti a volte di ubriacarsi, non sei mica il solo, bello mio. Ora ti dico cosa devi fare. La moglie del nostro generale adesso è diventata il generale: confidati con lei liberamente, chiedi il suo aiuto per riottenere il posto, insisti. È così aperta, generosa, disponibile, è una tale santa che lo considera un difetto di bontà non fare più di quanto le si chiede. Questo strappo fra te e suo marito, chiedi a lei di metterci una pezza e mi ci gioco tutto se l'affetto che lui ha per te non si rinsalda più forte di prima.

CASSIO – È un buon consiglio. (pp. 269-270) [...]

Poi c'è la lunga scena in cui Jago riesce a convincere Otello che solo lui gli è fedele e che lo aiuterà a svelare il tradimento di Desdemona. Entra Otello parlando fra sé:

OTELLO – Ah, ah, mi tradisce? A me?

IAGO – Insomma, generale! Adesso basta!

OTELLO – Indietro! Via! Mi hai messo ad arrostire!

Meglio essere ingannati fino in fondo, che saperne solo un po'.

IAGO – Ma signore!

OTELLO – Che ne sapevo io delle sue ore furtive di piacere? Non vedevo, non ci pensavo, non me ne affliggevo. Dormivo bene, mangiavo e ero allegro, sulle sue labbra io non ci trovavo i baci di Cassio.

IAGO – Mi dispiace sentirvi dire questo.

OTELLO – Sarei felice se l'intero accampamento, scavatori compresi, gustasse le delizie del suo corpo, purché io non lo sappia. E adesso invece addio pace dell'anima, è finita ogni mia felicità! Addio schiere impiumate, guerre grandiose dove l'ambizione è una virtù! Addio nitriti e trombe, ebbri tamburi e pifferi assordanti, addio magnificenza di stendardi, e a ogni cerimonia, orgoglio e pompa, a tutti gli attributi della gloria! E addio anche a voi, o macchine di guerra che rugginose imitate il tuono, addio! Otello non ha più un mestiere. (pp. 290-291) [...]



Shakespeare in scena, Roma, nottetempo, 2016

La magniloquenza d'Otello contiene l'anticipazione della catastrofe. Poi, nella seconda scena dell'atto quarto, il dialogo con Desdemona chiarisce il senso di queste premonizioni. Otello ucciderà perché si sente già morto, abbandonato dalla vita:

OTELLO – Ah, vattene Desdemona! Via, via!

DESDEMONA – Che giorno disgraziato! Perché piangi?

Piangi per me, è colpa mia, signore? Forse sospetti che mio padre ha spinto per farti richiamare? Se è così, non dare a me la colpa: tu l'hai perso, è vero, ma l'ho perso anch'io.

OTELLO – Fosse piaciuto al Cielo di mettermi alla prova nel dolore, colpito da ogni male, ogni vergogna, nella miseria, giù, fino a affogare, privo di tutto, pure di speranze, da qualche parte io nella mia anima avrei trovato un grano di pazienza. Ma far di me l'immobile bamboccio che aspetta quel momento inesorabile quando verrà additato alle risate... sì, pure questo potrei sopportarlo, ne sono ben capace. Ma lì, dove ho riposto il meglio del mio cuore che se non vivo lì non ho più vita –, la fonte da cui traggio la mia forza, che altrimenti è niente... esser cacciato via da lì... o anche restarvi, ma come in uno stagno dove si agrovigliano, per riprodursi, rospi ripugnanti... Volgi il tuo viso a questo, tu, Pazienza, bel cherubino dalle labbra rosa, sì, guarda qui, e incupisci! (pp. 322-323) [...]

Il *Sogno di una notte d'estate*, infine, è l'opera che, in un certo senso, mi ha dato più soddisfazione. È un congegno inesorabile, dove la rima domina e segna tutte le situazioni caratterizzate dall'amore delirante, dalla beffa e dalla menzogna d'amore. Infatti, la rima, che è fondamentale anche dal punto di vista del significato drammaturgico, è affidata solo a certi personaggi che la impiegano quando si entra nella feroce irrealtà del delirio d'amore. La rima è data agli innamorati quando sono in questa condizione e alle creature del bosco, alle fate, agli elfi. Neanche Oberon e Titania hanno la rima perché sono esseri infantili e pratici, come gli dei greci. Anche i personaggi fuori dal bosco si esprimono in versi, ma non in rima. La rima, quando è presente, diventa una macchina ossessiva, feroce e anche linguisticamente crudele, perché macina personaggi e azioni in una ripetizione sonora senza scampo. Nell'atto primo, scena prima, quando Ermia e Demetrio fuggono nel bosco, Elena infelice si lamenta:

Come qualcuno può esser più felice di qualcun altro! Tutta Atene dice che io sono bella come lei. Che me ne viene? Demetrio non lo pensa. Lui non vede quello che, tranne lui, ogni altro vede. Per gli occhi d'Ermia lui stravede e sbaglia, ma sbaglio anch'io, perché lui mi abbaglia. In cose basse e villi, prive di qualità, Amore trasferisce sostanza e dignità. Amore non con gli occhi, ma con la mente vede, per questo lo dipingono alato e che non vede. (p. 139) [...]

Adesso, per concludere, leggiamo l'inizio del famoso dramma di Piramo e Tisbe che alcuni artigiani del paese rappresentano come omaggio per le nozze del duca Teseo. La rima torna padrona, ma non più per indicare l'irrealità del delirio amoroso, come nelle parti degli innamorati, bensì l'artificiosa presenza del teatro:

FILOSTRATO – Piacendo
a Vostra Grazia, il prologo è pronto.
TÉSEO – Si faccia avanti.

Squilli di trombe
Entra Cotogno per il prologo

PROLOGO – *Se vi offendiamo, è intenzione nostra. Che lo sappiate, non veniamo a offendere, ma con questa intenzione. Darvi mostra di un'arte semplice, ciò vale a intendere qual è il vero principio del nostro fine. Credete, siamo qui per dispiacervi. Non di certo per rallegrarvi infine siamo venuti. Per intrattenervi non siamo qui. Perché abbiate a pentirvi gli attori sono pronti e vi diranno quel che saprete, se alcuni non lo sanno.* (pp. 210-211) [...]

Il *Sogno di una notte d'estate* è la traduzione che ha avuto il maggior numero di rappresentazioni teatrali. Mi era stata commissionata da Elio De Capitani nel 1989 per il Teatro dell'Elfo ed è andata in scena a Milano. Carlo Cecchi l'ha ripresa nel 1997 al Teatro Garibaldi di Palermo, in una famosa trilogia shakespeariana che comprendeva anche *Amleto* e *Misura per Misura* – tradotti da Cesare Garboli. Nel 1999 viene ripresa la trilogia completa, con repliche a Roma, Parigi, Strasburgo, Tolosa e Lille. Nel 2009 va in scena come saggio dell'Accademia Nazionale Silvio D'Amico, sempre con la regia di Cecchi, e debutta al Festival dei Due Mondi, distribuito in tournée fino al 2011. Shakespeare scriveva per un pubblico popolare. Spesso, i traduttori non si preoccupano di trovarne l'equivalente contemporaneo, ma tendono ad imitare una lingua antica, facendone così qualcosa di improbabile e macchi-

noso. Invece, Shakespeare va riportato a una lingua viva. Viva, insomma, come lo era la sua per il pubblico elisabettiano. Per questo, tradurlo è una fatica spaventosa: bisogna attraversare l'inferno dell'artificio per acquistare l'apparenza della naturalezza. Fondamentale è il suono, che concorre alla definizione dei significati drammatici. Shakespeare, infatti, scrive alternando i due diversi registri della prosa e del verso. Traducendolo, occorre sentire il ritmo che le battute assumono quando vengono dette dalla voce dell'attore, un muoversi degli accenti che rende il verso diretto e necessario. Shakespeare è sempre pieno di riferimenti e sottotesti che vanno compresi per poi trovare una lingua ricca e trasparente. Io sono rimasta più che fedele al testo, ma sempre cercando di cogliere la lingua shakespeariana attraverso le sue sonorità e sfumature.

¹ Dal quarto di copertina in Patrizia Cavalli, *Shakespeare in scena. Quattro traduzioni*, Roma, nottetempo, 2016. Tutte le citazioni scespiriane riportate in *Tradurre Shakespeare* sono tratte da questa edizione alla quale fanno riferimento i numeri di pagina in corpo di testo.

² Sono, nell'ordine, *La tempesta*, *Sogno di una notte d'estate*, *Otello* e *La dodicesima notte*.

**Con lo sguardo della memoria:
recensioni shakespeariane (1972-1992)**
di Giuseppe Liotta

Abstract. *A fascinating digest of Giuseppe Liotta's shakespearean reviews opens the way to reflection on Shakespeare's appearance on the Italian scene, starting from 1972, when A Midsummer Night's Dream by Peter Brook achieved an enormous success at Venice Film Festival. Liotta looks over, among others, Strehler, Scaparro, Carmelo Bene, Gasman, De Berardinis and terminates with Bergman's Hamlet, performed in Florence in 1987, symbol of a director's perspective, unquestionably "extreme and comprehensive", but still "serving" the text.*

Come credo sia capitato a gran parte dei critici teatrali della mia generazione, quella che ha cominciato a scrivere verso la fine degli anni Sessanta, dopo il Convegno di Ivrea (1967) – sostenitori di una *recensione* più attenta agli aspetti formali della rappresentazione piuttosto che a quelli letterari – Shakespeare non rientrava fra gli autori di riferimento di una rivoluzione teatrale che era alle porte. Il grande Bardo lo si conosceva soprattutto per i saggi che venivano scritti su di lui da storici e accademici, non per le sue opere teatrali. Era una conoscenza che partiva prevalentemente dai libri, non dalla scena. Erano gli anni di Brecht, dell'impegno politico e sociale, del lavoro di Paolo Grassi e Giorgio Strehler al Piccolo Teatro di Milano. Finché, nel 1972, al Festival di Venezia apparve il *Sogno di una notte di mezza estate* di Peter Brook, seguito subito dopo dall'edizione presentata dal Gruppo della Rocca per la regia di Egisto Marcucci: due messe in

scena dello stesso testo shakespeariano che mi permisero una recensione in cui parlavo dei due spettacoli: scrivevo, infatti, sul settimanale «Politica» di Firenze:

Dopo Brecht, Shakespeare. Spezzata l'ipotesi brechtiana sul muro della restaurazione e del conformismo trionfanti, è il momento di Shakespeare. [...] Cioè: ad un discorso drammaturgico pieno di contenuti sociali che obbligava ad una indagine politica sui *fatti*, si sostituisce una idea di teatro che mira essenzialmente allo *spettacolo*. [...] Lo spettacolo presentato dal Gruppo della Rocca parte da un'idea politica chiara; anche se non viene svolto in tutte le possibili implicazioni l'assunto iniziale della nota di regia: il gioco fantastico maschera in realtà una precisa posizione critica nei confronti della società elisabettiana: si contrappone così una classe aristocratica annoiata, capricciosa e autoritaria, a personaggi di provenienza popolare, forti della loro vitalità¹.

Insomma una regia di stampo brechtiano con abbondante uso di maschere, con un impianto scenico di Emanuele Luzzati fatto di banchi di scuola ammassati al centro della scena. Lo spettacolo di Peter Brook voleva essere invece «una celebrazione della potenza creativa del teatro»². Una meraviglia visiva che aveva rinunciato ai costumi d'epoca elisabettiana per un netto e smagliante bianco e nero dato da lunghi mantelli, abiti clowneschi (Puck), pantaloni e magliette per la compagnia degli artigiani tutti dentro la grande scatola bianca del palcoscenico – un parallelepipedo accecante a due piani che rimanda alla scena elisabettiana –, con corde che scendevano dall'alto e trapezi che oscillavano come al circo da cui gli attori pendevano e si dondolavano; musicisti che suonavano a vista i loro strumenti (due batterie, un trombone, un clarino), esercizi da giocolieri: il quartetto degli innamorati vestiti con abiti a fiori, mentre Alan Howard e Robert Lloyd erano rispettivamente Oberon e Puck, ma anche Teseo e Filostrato, mentre Gemma Jones è Ippolita e Titania: insomma, Teseo e Ippolita, interpretati dalla stessa coppia di attori, vengono identificati con Oberon e Titania per una rappresentazione assolutamente inimmaginabile e sorprendente con tutti gli attori che alla fine scendono in sala a stringere la mano agli spettatori. Uno spettacolo «di raro equilibrio scenico: fantasioso e improvvisato, geniale e acrobatico. Più da vedere, che discuterne o parlarne»³. Così concludevo la mia cronaca teatrale dalla Fenice di Venezia. Ma quello spettacolo fu per me anche la copertina del mensile di teatro «Sipario» che dedicò allo spettacolo una ampia recensione di Luigi Squarzina (Ah! I bei giorni! quando i registi scrivevano e riflettevano sugli spettacoli di altri registi) dove rileva:

La commedia di Piramo e Tisbe è il punto di massima novità dello spettacolo *Sogno di una notte di mezza estate* di Peter Brook. C'è un momento di autentica *cruauté* nel *raptus* dell'artigiano, che nel fare il leone rompe in un brivido libertario l'innocuità della recita⁴.

Segui immediatamente dopo il *Re Lear* del Piccolo Teatro di Milano per la regia di Giorgio Strehler, e l'*Amleto* proposto dal Teatro Stabile di Bolzano con la regia di Maurizio Scaparro. Tre spettacoli che sono entrati nella storia del teatro italiano della seconda metà del Novecento e che hanno proiettato Shakespeare sulla scena nazionale affermandone l'anima popolare e l'indiscussa, tangibile e straordinaria contemporaneità. Peter Brook ne mostrò l'universalità, Strehler l'umanità dei personaggi, la loro forza, la loro debolezza sotto la corona e i manti regali, Scaparro evidenziò come la semplice parola detta con naturalezza in uno spazio vuoto prestabilito può essere più devastante di quella teatralmente esibita. Il *Re Lear* strehleriano, più vicino alla nostra tradizione di spettacolo «all'italiana», mi insegnò a guardare allo spettacolo attraverso la potenza delle immagini che produceva oltre la recitazione degli attori e che bastava veramente poco a cambiare il *sensu* complessivo di un testo: in questo caso avere affidato alla stessa attrice Ottavia Piccolo sia la parte di Cordelia che quella del Fool. Una idea geniale di regia che, identificando Cordelia col Matto, fa dei due personaggi un unico, disperato oggetto di struggimento paterno e di desiderio, che porterà il vecchio re alla follia. Indimenticabili le luci e gli effetti di lampi sul palco, avvolto da un bianco fondale come un tendone da circo. Ciò che invece mi colpì di più nell'*Amleto* di Scaparro fu proprio l'esatto contrario di quello che mi aveva affascinato nello spettacolo di Strehler: la sua essenzialità, la povertà dei costumi, quel «vuoto» scenico che circondava i personaggi, l'assenza totale di effetti teatrali, una «oggettività» da teatro-documento, un'idea interpretativa che si confrontava prima d'ogni cosa col suo «presente scenico»; una regia analitica della tragedia shakespeariana, dove bastava poco per cambiare totalmente il significato di una scena: come accadde dopo la rappresentazione dell'*Assassinio di Gonzaga* da parte dei «comici» che non scompaiono dalla scena:

[...] al contrario – sottolinea Agostino Lombardo – li vediamo incoraggiare Amleto che si appresta all'azione (e non è un caso che egli con in capo la finta corona e addosso il finto manto reale, uccida Polonio con la finta spada che il capo dei comici gli ha consegnato); li troviamo accanto a lui mentre parte per l'Inghilterra, nonché diventati i becchini, nella scena del cimitero e durante il funerale di Ofelia, e li rivediamo infine quando non solo assistono alla strage conclusiva ma impediscono la fuga del Re perché giustizia possa essere fatta. [...] È il ruolo di uomini che agiscono come cittadini e che attivamente partecipano ad una vicenda politica che riguarda loro non meno che il Principe di Danimarca⁵.

In una intervista che feci a Maurizio Scaparro per «Il Resto del Carlino», il quotidiano di Bologna con cui collaboravo, il regista dichiarò:

Amleto può costituire una autentica provocazione nei con-

fronti di un certo tipo di teatro tradizionale che recita i classici come se si trattasse di melodramma, dove il pubblico attende con trepidazione la romanza dell'«Essere o non essere». Occorre invece scoprire che *Amleto* si può fare in due o tre modi diversi, e in mille altri ancora [...]; un'ipotesi di lavoro teatrale collettivo che esclude l'attore-mattatore, e rivendica la primarietà dei ruoli⁶.

Insomma, grazie a Shakespeare e a queste per me indimenticabili rappresentazioni ho cominciato ad imparare a leggere, da critico, uno spettacolo *dal suo interno*, scoprirne gli interventi di regia, capire che il rispetto per un testo è legato al suo *tradimento*, e che è esattamente questo a renderlo sempre moderno, attuale. Insomma il 1972 segna l'affermazione e il grande successo popolare di Shakespeare in Italia; anzi, il drammaturgo inglese viene considerato sempre di più un autore di casa nostra, anche per via di quei magnifici interpreti/traduttori – Agostino Lombardo, Angelo Dall'Agia, Luigi Lunari – molto poco “filologici”, particolarmente attenti invece alla *lingua sonora* dell'italiano di allora. Ma anche i gruppi dell'avanguardia teatrale di quegli anni trovano interesse nei testi shakespeariani: nel 1974 si sono avuti ben quattro spettacoli tratti dall'*Otello*; l'edizione più intrigante fu quella proposta da Luigi Gozzi presentata nell'aprile del 1975 al teatro La Ribalta di Bologna a cui feci una intervista pubblicata il 26 aprile di quell'anno su «Il nuovo Quotidiano» diretto sotto le Due Torri da Enzo Tortora. Queste, in sintesi, le sue risposte:

Il dramma è stato letto riducendolo ad un nucleo fondamentale: la rivalità fra Otello e Jago (il tema della gelosia) diventa per noi un rapporto di potere. È stata tagliata via la vicenda (o trama) per arrivare ad un unico motivo di confronto, ad una sola scena dell'atto III. Un trattamento del testo che lascia assenti tante cose collaterali che non ci interessano. [...] *Otello* è un tipico esempio di testo psicologico: quasi una fortezza inespugnabile per questa sua pesante tara; non è quindi un caso che la sperimentazione teatrale l'abbia evitato⁷.

In scena è situato un palchetto/camerino/cabina di regia occupato solo da Otello, lo stesso Luigi Gozzi; lo affiancano due attori: Marinella Manicardi (Jago) e Franco Mescolini (Desdemona, Cassio, Roderigo, un Presentatore, e altri). Nel corso dell'azione scenica si fa largo uso di maschere, gigantesche carte da gioco, un ombrello; i costumi vanno dalla calzamaglia nera, a vesti grottesche, caricaturali, musiche da juke-box, e brani dall'*Otello* di Verdi. Una linea d'avanguardia che mette in scena “Shakespeare senza Shakespeare” e che trova il suo apice nel *Romeo e Giulietta* (storia di Shakespeare secondo Carmelo Bene) del dicembre 1976, su testo di Franco Cuomo e Roberto Lerici, stroncato dalla maggior parte dei critici teatrali:

Accanto a Carmelo che gioca al triplo concerto con se stes-

so, Franco Branciaroli conferma l'assoluta padronanza stilistica di chi sa trasporre il linguaggio naturalistico in *scat* da jazzman di classe: ma su tutti pesa l'ambiguità di fondo di una operazione dubbia cui presta le sue note il basso continuo della recente capriola dell'ex enfant terrible: l'abiura avanguardistica e l'annunciata *rentrée* nell'alveo rassicurante del teatro di convenzione⁸.

Un anno dopo Carmelo Bene debutta al Teatro Bonci di Cesena con la sua versione di *Riccardo III*. Scrivevo nella mia recensione su «Sipario»:

Se *Romeo e Giulietta* è la più “brutta” delle commedie di Shakespeare, *Riccardo III* rimane senz'altro la sua tragedia più scombinata ed improbabile. E se la prima ridiventa, in questo dittico shakespeariano secondo Bene la magnificenza di un sogno (o illusione) inseparabile dalla realtà, l'altra si è trasformata in un lugubre intermezzo surreale: tranches di humour nero e appendici dell'orrore⁹.

Questa idea di regia di mettere in scena Shakespeare ma non il suo testo originale raggiunge il suo massimo “estranamento” nel *Macbeth* di Giancarlo Sepe con parti del testo che vengono recitate fuori scena come in un dramma radiofonico mentre gli attori avvolti da lunghi mantelli neri si muovono come se fossero in un film “*hard boiled*” americano degli anni Quaranta: a sinistra della scena una larga scalinata conduce su un ballatoio collocato in alto; in basso una camera con un letto appoggiato alla parete della scala; sul lato destro buie ante a specchio; sul fondo un buco nero da dove entrano all'improvviso gli attori; due cabine telefoniche, porte a ventola che lasciano intravedere antri oscuri e minacciosi, uno studio di registrazione: in definitiva, la reinvenzione scenica di nuovi spazi e altre sonorità; i rumori della sotterranea metropolitana o di un treno in corsa, o un immaginario tunnel da dove spuntano, alla fine della rappresentazione, le luci accese di una locomotiva assassina.

Ma dopo i tanti “Otello” che l'avanguardia teatrale propose nel 1974, Gabriele Lavia l'anno dopo ne propose una versione completa per la sua prima regia teatrale al Teatro Metastasio di Prato: l'opera di Shakespeare qui cambia titolo e diventa *La tragedia di Otello, il negro di Venezia*; il personaggio di Otello viene visto come un mandingo *ante litteram*, molto ingenuo; Jago viene interpretato alla luce di Freud, Desdemona è una Giulietta veneziana, tutta entusiasmi, giovinezza e sospiri; Otello un automa incapace di opporsi ad eventi che lo sovrastano, mentre l'intera vicenda alla fine non risulta altro che una commedia degli equivoci e degli errori ben congegnata. Jago è interpretato da Roberto Herlitzka, lucido nell'orchestrare una strategia della tensione in chiave domestica; Massimo Foschi che fa Otello mostra tutte le contraddizioni del suo stesso personaggio con varie sfaccettature; Elisabetta Carta è una Desdemona attraente e sincera. Comincia il periodo di rappresentazioni che partendo da un testo shakespeariano, in qualche modo vi si sovrappo-

pongono facendolo diventare un'altra cosa, modificandone lo statuto drammatico e il “genere” di appartenenza, come accadde al *Troilo e Cressida* presentato all'Olimpico di Vicenza dalla Compagnia del Teatro Insieme l'11 settembre del 1975 per la regia di Roberto Guicciardini. A proposito di questo spettacolo scrivevo nella mia recensione per «Il Nuovo Quotidiano» di Bologna:

Già la struttura e l'asprezza del testo ci presentano uno Shakespeare abbastanza insolito alle prese con gli eroi omerici, tanto da riservare dubbi sulla reale attribuzione del testo [...]: una tragicommedia rinascimentale molto più vicina ai modi della Commedia dell'Arte che a quelli della tragedia classica. [...] In questo universo rinnovato si muovono personaggi riconoscibili segni dell'epoca: Ulisse come il Principe di Machiavelli, Pandaro, critico corrosivo della società elisabettiana [...]. Un mirabile squilibrio in cui dominano immagini di “malattia e di cibo” che potevano essere per l'immediato richiamo arcaudiano una interessante chiave di lettura scenica del testo¹⁰.

Un'analogia sovrapposizione figura nel *Sogno di una notte d'estate* che Gabriele Salvatore presentò nel 1980 al Teatro Ducale di Parma e di cui, nel settembre del 1983, curò una versione cinematografica per la Mostra del Cinema di Venezia. *Ballando e cantando a suon di Shakespeare* intitolò «Il Giornale di Sicilia» la mia recensione dello spettacolo. In quel titolo era condensata l'idea di uno spettacolo liberamente tratto dall'originale shakespeariano e preso a pretesto per farne un musical, anche se in realtà lo spettacolo più che Broadway ricordava I Legnanesi e il nostro teatro di rivista. L'idea di regia alla base di questa edizione teatrale è molto particolare: vedere il *Sogno di una notte di mezza estate* shakespeariano come un incubo notturno, con i suoi mostri, i vampiri, le misteriose creature della notte che accecano la fantasia, dove si convive con ombre e paurose visioni. Perché tutto deve apparire «spietato, spettrale, crudele» (come si legge nelle note di regia), e venga fuori il doppio maligno, il demone incontrollato che è dentro di noi. Per ottenere questo, Salvatore altera i perfetti equilibri della commedia, mescola i molti piani su cui si svolge la vicenda, separa il giorno dalla notte, gioca con la luna, situa la vicenda in un unico ambiente (una stanza del Palazzo di Teseo) dove di notte si affacciano i rami/tentacoli di un bosco: un bestiario orrorifico che ricordava i disegni di Topor. E se visivamente l'allestimento da opera-rock funziona, quello che non teneva era proprio Shakespeare usato come pretesto per una rielaborazione assolutamente “fuori contesto” esuberante ma incongrua.

Nel settembre del 1978 Maurizio Scaparro debutta al Teatro Olimpico di Vicenza col *Giulio Cesare* preceduto da un Seminario di Studi su “Giulio Cesare e il delitto politico”: pochi mesi prima c'era stato il sequestro e l'assassinio di Aldo Moro (16 marzo-9 maggio) e Shakespeare diventava sempre più leggibile come un dramma-turgo dei nostri tempi. Ma lo spettacolo era interessante



A *Midsummer Night's Dream*, regia di P. Brook (foto di Morris Newcombe/Arena PAL)

non soltanto da un punto di vista “politico” ma anche da quello strettamente “registico”, interpretativo. Nel numero di ottobre di «Sipario» dello stesso anno scrivevo:

Bruto appare il personaggio centrale della vicenda; a lui Shakespeare assegna i motivi più ambigui, inquietanti e poetici della tragedia, lo segue con attenzione, gli riserva pure dei dialoghi di intimità col suo servo Lucio, lo coglie infine in una dimensione domestica in un bellissimo dialogo con la moglie Porzia, così come farà subito dopo con Giulio Cesare e sua moglie Calpurnia in uno straordinario “*doublement*” che può avviare nuove ipotesi di lettura sul tema del “doppio” in Shakespeare¹¹.

Nel suo *Giulio Cesare* Scaparro individua un esempio fortemente anticipatore di quella strategia del consenso che regola i mezzi di comunicazione di massa: c'è un emittente preciso, Marc'Antonio, e un destinatario, il popolo di Roma; ebbene, il regista, in questa famosa scena abolisce il popolo e fa recitare ad Antonio il celebre monologo come se fosse una sua “prova” allo specchio mentre prepara anche i suoi gesti alla prossima orazione pubblica: ripete le parole, anche quelle della folla, ai fini di una strategia comunicativa solo apparentemente “sincera”. Al termine del suo incarico di Direttore Artistico del Teatro di Roma (1983), a cui succede proprio Maurizio Scaparro, Luigi Squarzina si congeda dallo “Stabile” capitolino col suo spettacolo più sofferto (lo aveva in mente da quindici anni) e ambizioso, lo shakespeariano *Timone d'Atene*, una solida e intellettualistica rappresentazione che dietro l'apparente eleganza ed effervescenza dei costumi ne scopre un mondo greve e frammentato, lacerato da fratture interne profonde, che dà l'effetto di una composizione crudele, problematica, sviluppata in più direzioni, come se si andasse alla ricerca di qualcosa di inafferrabile. Una realizzazione deliberatamente difforme, spezzata che ostenta la luminescenza dell'oro per nascondere la sua natura intricata, inquieta, misteriosa. Ed è nel finale, nelle devastanti invettive che Timone

lancia contro la sua città, che scopriamo la vera tragedia di questo personaggio sopraffatto da un mutamento improvviso, segnato da una solitudine arrabbiata che lo estranea sempre più definitivamente da una società dentro la quale non si riconosce più, né si ritrova. Shakespeare in questo strano e bellissimo testo sembra privilegiare la stagione della malinconia; non a caso *Timone d'Atene* è vicino a *Re Lear*, anche soltanto fosse per il tema della vecchiaia, della solitudine e della follia: «Come va il mondo? Si logora, signore, mentre invecchia»¹².

Sempre nel 1983 Gabriele Lavia debutta al Teatro Eliseo di Roma con la regia del *Tito Andronico* con Turi Ferro nel ruolo del titolo, Massimo Foschi che fa il moro Aaron come un Faust perverso e ilare, Lydia Mancinelli (artisticamente orfana di Carmelo Bene) nei panni della cattiva Regina Tamora, un po' Gertrude, un po' Lady Macbeth, mentre un giovanissimo Sergio Rubini ha il ruolo di Demetrio. Anche in questo caso non tutti gli studiosi sono d'accordo nell'attribuire a Shakespeare questa sua prima tragedia. Jan Kott sostiene, ad esempio, che «*Tito Andronico* è già il teatro shakespeariano ma non è ancora il testo shakespeariano»¹³, cioè contiene solo *in nuce*, sparsi, alcuni temi e i grandi personaggi futuri. A questa idea sembra corrispondere la regia di Gabriele Lavia che, non riuscendo a trovare un centro tematico al dramma pare avesse voluto moltiplicare ancora di più le sue possibili interpretazioni offrendone diversi piani di lettura, ampliandone le prospettive critiche e storiche, individuando in quella teatralizzazione esasperata del terrore i modelli del romanzo gotico inglese, e i finti orrori scenici del *Grand-Guignol* francese di fine Ottocento. Lavia ci vuole forse mostrare una tragedia rivoltata come un guanto, nel suo rovescio formale e sintattico da apparire *impossibile*, attraverso un gioco di effetti teatrali che mirano a smitizzare l'opera, il suo contenuto apparente, a suscitare perfino il sorriso. Se il '72 fu l'anno della scoperta di Shakespeare sulle scene in Italia, l'83 è stato quello della definitiva consacrazione con la messa in scena quasi contemporanea del *Macbeth* da parte dei nostri più acclamati e straordinari attori-mattatori: Carmelo Bene e Vittorio Gassman. Il 4 gennaio del 1983 Carmelo debutta al Teatro Lirico di Milano con questa rappresentazione che segna una nuova svolta nella sua idea di fare teatro: «*Macbeth* segna la fine della *scrittura scenica* e spalanca l'avvento della *macchina attoriale*». *Il rosso del sangue, il nero dell'ombra*: così «Il Giornale di Sicilia» sintetizzava nel titolo la mia corrispondenza da Milano in cui scrivevo:

[...] più beniano di altri suoi più recenti spettacoli, il più struggente ed antico resterà probabilmente fra i suoi spettacoli da ricordare. [...] Mai credo Carmelo Bene si sia sottratto al suo gioco d'attore e di interprete come in questo ultimo spettacolo dove tragedia e poesia, enfasi ed abbandono, umorismo ed ironia vero e falso si mischiano in un caos naturale fatto di malinconia e disperazione, irriverente e beffardo verso il mondo, ma anche verso se stesso. È lo spettacolo in cui Carmelo Bene più si concede

e si martirizza. Una recita cinica e gioiosa, una parodia stracciata, sgangherata e crudele, disadorna ed armoniosa, lancinante e nostalgica come può esserlo un "ultimo spettacolo" definitivo, riassuntivo, doloroso che nel momento in cui chiude alle possibilità del teatro ne afferma altre più inquietanti e più nuove, più affascinanti e terribili. [...] Presenta un personaggio che muta, si cancella e rinasce attraverso lo spettacolo della sua ininterrotta trasformazione¹⁴.

Il 15 settembre di quello stesso anno debutta a Verona l'attesissimo *Macbeth* di Vittorio Gassman, che ne firma pure la traduzione e la regia, che sembra denunciare il fallimento di un disegno dove la tragedia della vita (la Storia e il suo infernale meccanismo) e la metafora del teatro coincidono. In una recensione pubblicata sulla rivista «Stilb» sottolineavo come in questo spettacolo

si procede per folgoranti antitesi, per doppie verità che rimangono inalterate sino alla fine, incontrovertibili, immutate per tutta la tragedia: non si tratta più di scegliere, ma di prendere atto dell'ambiguità devastante e mortale del reale. [...] L'intera rappresentazione appare il risultato di un "doppio spettacolo": la tragedia vissuta all'interno della scena lineare a due piani con due alte scalinate ai lati da quei personaggi che si muovono in un unico spazio come fra pareti domestiche, dove l'intrigo cova ed esplose in una *allure* naturalistica, e la cornice spettacolare che gli sta intorno ed invade anche la platea con soluzioni sonore intervallate dalle voci strigliate degli attori che rimbalzano come la eco esterna di una recitazione in verità molto introspettiva [...]. Quello che Gassman vuole anche mostrare è il grande gioco del teatro, del teatro nel teatro, dei trucchi a vista, delle finzioni scoperte: dare il senso di una faticosa messa in scena del testo e intanto spezzarne l'illusione teatrale: attori che mutano di personaggio a scena aperta, come Duncan portato a spalla che diventa il Portiere, trasformato in un attimo da re cadavere a clown¹⁵.

Dall'83 Leo de Berardinis, in collaborazione con la Cooperativa Nuova Scena di Bologna lavora ad una trilogia shakespeariana, *Amleto, King Lear (studi e variazioni)* e *La tempesta*. Nel primo è come se ci fossimo trovati di fronte ad un "doppio spettacolo":

[...] uno molto formale, legato all'esperienza di un teatro soprattutto di immagine, elegante, levigata, piena di riverberi interni, l'altro invece tormentato schizoide, di un teatro di parola che si rifiuta però di proporsi come tale e gioca allora la carta della non-interpretazione. Un simbolico albero della vita da un lato, un mucchio di polvere dall'altro sembrano fare da argine, o ne sono solo i confini, ad un universo shakespeariano molto immaginario, immerso in uno spazio notturno quasi siderale, attraversato da conici di luce, illuminato da colonnine al neon e da una superficie di fondo che varia continuamente i suoi colori; uno specchio al centro riflette le figure e i movimenti dei

personaggi come a restituire un'illusione teatrale in più, quasi ci trovassimo in un teatro neo-barocco. In questo spazio compatto, gelido e formalmente preciso, ricco di belle suggestioni, Amleto sembra muoversi a disagio¹⁶.

In *King Lear* lo spazio del palcoscenico del Teatro Testoni di Bologna invade la platea dalla quale sono state tolte le sedie. Il pubblico è situato su due gradinate laterali; il centro della scena è occupato da oggetti-luogo: un grande albero abbattuto, un cubo, strumenti che paiono di tortura e che verranno sonorizzati nella scena della tempesta; quattro grandi pietre che rendono accidentata questa eliottiana "terra desolata", mentre dall'alto scendono ad inframmettersi fra il vuoto spazio del cielo grigie palle di meteoriti che spostano la scena in uno spazio dell'universo, fuori dal mondo terreno, per cavarne fuori un luogo soprattutto del pensiero, immaginario in un percorso teatrale popolato per lo più di simboli e simulacri. Anche per questo spettacolo un grande schermo trasparente permette colorati e raffinati effetti visivi. Ricordo musiche da Bach, Purcell e Coltrane, ed eleganti richiami figurativi a De Pisis e Kandinsky. *La tempesta*, che chiude la trilogia, diventa la perfetta metafora di un lavoro registico e attoriale che fa fatica a conciliare rispetto del testo con le modalità di ricerca ed espressive dell'avanguardia teatrale di quegli anni. Nel 1984 Glauco Mauri è *Re Lear* nello spettacolo omonimo che debutta al Teatro Comunale di Ferrara, con Massimo De Rossi (Edgar), Vittorio Franceschi (Conte di Gloster), Orietta Notari (Cordelia), Nunzia Greco (Regana), Roberto Sturno (Il Matto) che ha in mano un pupazzo che fa parlare come un abilissimo ventriloquo. Lo spettacolo è imponente, importante: restituisce a Shakespeare la sua "classicità" elisabettiana. Dall'«Avanti!» riprendo un mio commento:

[...] il grandioso e complesso testo shakespeariano acquista una chiarezza e una vitalità sorprendenti, una evidenza scenica sottratta agli insondabili misteri e alle molteplici ambiguità che sono la caratteristica di questa tragedia, ma caricata tuttavia di una profonda e segreta angoscia esistenziale niente affatto intimidatoria ma secca, essenziale, contagiosa, esplicativa fino a ricordare certi drammi didattici di Brecht, ma soprattutto allusiva, come in sogno, sospesa sulla tempesta delle vicende umane, legata ad una poetica dell'assurdo, in una parola beckettiana, che certamente aumenta e rende attuale il fascino originario e sconvolgente dell'opera e dei suoi innumerevoli personaggi¹⁷.

Nel 1991 Roberto Sturno è protagonista nel *Riccardo II* per la regia di Glauco Mauri e la traduzione di Mario Luzi che riesce a trovare la giusta parola teatrale e poetica al verso shakespeariano reinventandone la varietà del ritmo drammatico e la forza delle immagini, un dramma storico di sorprendente contemporaneità data «da uno spaesamento spirituale per molti versi inedito: uno spossarsi del potere attraverso il riconoscimento di sé come persona umana prigioniera delle proprie de-

bolezze, di una incolpevole follia»¹⁸, come scrivevo nella recensione pubblicata su «la Rivista del Cinematografo». Richiamandomi alla parole di Goethe secondo cui «in tutti gli uomini si annida un *Re Lear*» cominciavo la mia recensione al *Re Lear*, visto al Teatro Lirico di Milano nel 1985, per «Il Giornale di Sicilia» con queste parole:

[...] certamente un po' di Lear c'è in Bergman che è riuscito a trarre da questa lontana tragedia elisabettiana uno spettacolo di forte segno "bergmaniano"; cioè, non è andato incontro al testo per esplorarlo e interpretarlo ma lo ha avvicinato il più possibile al suo universo rappresentativo, al suo riconoscibile mondo poetico, al suo stile inimitabile. [...] così la tragedia shakespeariana si trasforma nell'altera, dignitosa, mai vinta opposizione alle forze del Male che governano la natura e la vita degli uomini. [...] Gli attori, più di cinquanta persone, cortigiani, armigeri, popolo sono sempre in scena ma non la soffocano [...] si fanno sgabelli per sedersi, tavola, strumenti di tortura, catafalco, e fungono anche da sipari interni, fondale, muro pronti a mostrare all'improvviso altri nuovi luoghi di azione, [...] aspettano le loro entrate in scena come straordinari esecutori di geometrie complesse calibratissime, artefici primi di un'armonia già prestabilita¹⁹.

L'*Amleto* secondo Bergman debuttò a Firenze il 9 gennaio del 1987 preceduto da insospettate stroncature svedesi. Io credo di avere visto uno degli spettacoli più luminosi e intriganti della mia carriera di critico teatrale che ha ampliato le mie possibilità di lettura di uno spettacolo proprio per le tante modifiche alla struttura del testo senza mutare il percorso della tragedia. Ad esempio il monologo dell'«Essere o non essere» è spostato all'interno delle istruzioni che Amleto darà ai comici alla stregua di un pensiero pedagogico, non di stampo filosofico; pieno di tracce interpretative che ci portano in tante direzioni, scavando dentro al testo situazioni latenti, come quando ci fa vedere Amleto ed Orazio che si baciano in bocca, o il Principe di Danimarca colto nell'atto di stuprare Ofelia; spesso Claudio e Gertrude si accoppiano in maniera goffa, grottesca; in tutte le varie scene che si susseguono a ritmo incalzante sorprende l'adozione da parte del regista svedese di una forte linea metateatrale che mette a nudo tutti i possibili strumenti del buon operare scenico, che culmina nel lungo, estenuante e bellissimo duello finale fra Amleto e Laerte in cui sembra riassumersi il senso di una rappresentazione che trova nell'*energia* dei corpi di tutti gli attori, nei movimenti di scena incessanti, nella forza delle battute che si lanciano reciprocamente, la sua formidabile misura e dismisura teatrale.

Ho concluso questo mio viaggio sui miei Shakespeare ritrovati con due spettacoli di Ingmar Bergman perché rappresentano, a mio avviso, il punto simbolicamente più significativo di un'idea di Regia che, pur nella sua istanza più estrema e *totalizzante* si metteva "a servizio" del testo prima che si imponessero sulle scene italiane, intorno alla metà degli anni Novanta e fino ai nostri

giorni, registi con un forte *imprinting* autoriale, fino a trasformare il dramma in qualcosa d'altro dal punto di vista storico, geografico, concettuale: il testo non sembra appartenere più a Shakespeare, ma sarà il *Macbeth* di Nekrosius, *La Tempesta* di De Rosa, l'*Amleto* di Latella, modificando, così, non poco l'approccio allo spettacolo (*visione ed ascolto* uniti inscindibilmente, come in un *film*), e almeno per quanto mi riguarda, rinnovando ulteriormente una diversa modalità di *scrittura critica*.

¹ «Politica», Firenze, 5 novembre 1972, p. 25.

² Ivi, p. 26.

³ *Ibidem*.

⁴ «Sipario», n. 318, novembre 1972, pp. 6-85; «Sipario», n. 384, maggio 1978, pp. 7-10

⁶ «Il Resto del Carlino», Bologna, 16 dicembre 1972

⁷ «Il nuovo Quotidiano», Bologna, 26 aprile 1975. Ora in Giuseppe Liotta, *Lo stupore e lo sguardo, vent'anni di critica teatrale 1968-1991*, Bologna, Trame perdute edizioni, 2014, p. 75.

⁸ Enrico Groppali, «Sipario», n. 369, febbraio 1977, pp. 22-23.

⁹ «Sipario», n. 381-382, febbraio-marzo 1978, p. 22.

¹⁰ «Il nuovo Quotidiano», Bologna, 13 settembre 1975. Ora in G. Liotta, *Lo stupore e lo sguardo, vent'anni di critica teatrale 1968-1991*, Bologna, Trame perdute edizioni, 2014, p. 112.

¹¹ «Sipario», n. 389, ottobre 1978, p. 22.

¹² W. Shakespeare, *Timone d'Atene*, Torino, Einaudi, 1994. (Atto Primo – Scena Prima).

¹³ J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 238.

¹⁴ «Il Giornale di Sicilia», 6 gennaio 1983, p. 9.

¹⁵ «Stilb», luglio-dicembre 1983, pp. 39-40.

¹⁶ «Avanti!», 10 febbraio 1984, p. 6.

¹⁷ «Avanti!», (28/29 ottobre 1984), p. 6.

¹⁸ «Rivista del Cinematografo», marzo 1992.

¹⁹ «Il Giornale di Sicilia», 5 giugno 1985, p. 17.

ARTIGIANI DI PAROLE E CORPI

“Siamo corpi che incarnano un linguaggio”*

di Giuliano Scabia

Abstract. *An idea of theatrical practice as a revolutionary action comes out from Giuliano Scabia's reflection. This idea brings into play the body's and language's physicalness, coming face to face with its time, and the frequent need to stand the test of it.*



Teatrino Giullare,
Romeo e Giulietta

Misurarsi con un testo è rivelazione. Nel *Romeo e Giulietta* che il Teatrino Giullare affronta, lì, su quella collina vicino a Bologna, dove provano e vivono, c'è un certo eroismo. Il teatro è un atto eroico, oggi. Forse, lo è stato sempre. Certo dai tempi delle compagnie vaganti. Se non era eroica Isabella Andreini che girava col carro sotto la neve, e attraversava le Alpi... Quando non c'era la TAV si andava a Parigi piano piano, con ogni tipo di problema. Ecco, questo atto eroico, cos'è oggi, mi domando. Perché si fa? Non lo so. Misurarsi con un testo è rivelazione. Teatrino Giullare ha affrontato anche Euripide e i drammaturghi del Novecento, adesso si misura con un testo di Shakespeare non canonizzato, quindi con una novità. Ognuno avrà il suo modo di fare teatro. Sono sicuro, per quello che so, che si tratta di atti di resistenza: resistenza del corpo nel momento in cui tutto diventa virtuale, tutto diventa senza terza dimensione. E questo è un insegnamento al presente, credo,

perché rischiamo, nella velocità della comunicazione di azzerare ogni significato, di trasferire tutto il comunicare, tutte le relazioni in una zona d'ombra, in un luogo etereo. Rischiamo di dimenticare che noi siamo corpo e siamo corpo che incarna linguaggio e che, per fortuna, cade per terra e si fa male e ritrova la sua verità, magari, nel dolore o nella gioia di ballare insieme, ma è questo che significa fare teatro oggi, e, forse, è per questo, che un amico, Renato Palazzi, un pomeriggio che eravamo a vedere uno spettacolo del Teatrino Giullare, mi fa: “Sai, secondo me, la cosa più bella che c'è in Italia, oggi, è il teatro”. Credo che sia ancora così, perché non è che si guadagni poi tanto a fare teatro, lo si fa proprio, a volte, per amore e per diletto, e questo lo rende la cosa più bella che ci sia, oggi. E questo mi sembra anche il messaggio che viene dal lavoro del Teatrino Giullare. Per cui, in bocca al lupo per il vostro avvenimento assieme a Shakespeare, davvero, con affetto. E poi che bellezza avete qui, nei vostri figli: Duccio e Dora.

* Giuliano Scabia ha letto e commentato il suo *Per sentieri e per foreste* durante l'inaugurazione dell'installazione *In Romeo and Juliet* realizzata dal Teatrino Giullare (Bologna, MAMbo, dicembre 2016). Al termine della lettura, Scabia ha consegnato al pubblico una riflessione sulla natura del teatro. Le sue parole – riviste dall'autore – sono diventate il breve e illuminante testo poetico che qui presentiamo.

“Un cavallo che galoppa continuamente”
di Spiro Scimone

Nota introduttiva

La relazione fra autore, attore e pubblico, fra parola scritta, parlata, agita e ascoltata è alla base del teatro di Scimone e Sframeli. Si tratta, qui, di una parola che nasce dalla realtà, dai corpi, dall'ascolto, e che, appena trascritta, è già scrittura scenica, pronta a incontrare sul palco la vita dell'attore. Il corpo, con la sua gravità, le sue urgenze e le patologie che beckettianamente porta con sé, è il perno d'un processo creativo e performativo che comunica, con le parole del testo, la vita che lo dice. Il riferimento a Beckett è presente fin dalle prime prove del duo – *Gli emigranti* ('90) e *Il buco* ('92) dove per la prima volta compare il dialetto – e diventa poi esplicito nella traduzione in messinese di *Aspettando Godot* ('94). Le radici d'una testualità che rapprende in parole l'energia e il movimento, la vita e l'ascolto, affondano indubbiamente Shakespeare, che Scimone e Sframeli affrontano anche come attori portando in scena, con la regia di Carlo Cecchi, *Amleto* ('96), *Sogno di una notte di mezza estate* ('97) e *Misura per misura* ('98). Lo stretto legame fra testo e realtà scandagliata a fondo, senza sconti, percorre le drammaturgie di Scimone: *Nunzio* ('94), *Bar* ('97), *La festa* ('99), e poi *Il cortile* (2003), *La busta* (2006), *Pali* (2009), *Giù* (2012) e il più recente *Amore* (2015) – Premio UBU 2016. Mostrando una spiazzante attitudine a mantenersi in equilibrio fra “tragico” e “comico”, intimità e durezza, Scimone indaga i rapporti umani, i mali della società e, in fondo a tutto, la nudità del vivere, che esprime in testi pervasi dal sentimento dell'assurdo, in parole che si affacciano sul vuoto. I dialoghi montano frammenti verbali, spesso ripetuti uguali o appena variati, a battenti pause che ne scandiscono il ritmo. Il senso va ricercato nell'intarsio di parole e silenzi, nello spessore del non detto, nelle fratture e fessure che si aprono fra testualità e corpi teatrali.

Sara Torrenzieri

Abstract. *A dialogue with Spiro Scimone, offering the key to its theatrical dimension. The theatre he describes lives in the form of a relationship among bodies, based on the practice of listening and similar, in this respect, to Pinter, Beckett, Eduardo and Shakespeare's experience, to whom he openly refers. In Shakespeare in particular Scimone finds sharp textualities, made of energy and words that become corporeal.*

È difficile parlare dei drammaturghi che hanno influenzato il mio lavoro. Altri l'hanno fatto per me. Ettore Capriolo, nella presentazione che accompagna *Nunzio*, *Bar* e *La festa* (Milano, Ubilibri), cita il teatro di Pinter. Franco Quadri, introducendo *La Busta*, dice che, a proposito del lavoro di Francesco Sframeli e mio, si sono fatti i nomi di Pinter e di Beckett e che, però, sarebbe il caso di parlare semplicemente di Scimone, tutt'al più di Scimone-Sframeli. Anche lui, però, riconosce nel nostro teatro tracce di altri autori. E fa il nome, grandissimo, di Kafka. Poi, nella postfazione a *Nunzio*, Carlo Cecchi, che

ne aveva fatto la regia, dedica lo spettacolo a Eduardo de Filippo. Un altro riferimento molto impegnativo. Pinter, Beckett, Kafka, Eduardo... tutti questi nomi ci appartengono come punti di riferimento, ma altri ve ne sono come Shakespeare, o in certe cose, in maniera diversa, Pirandello.

Nella scrittura c'è qualcosa di inspiegabile e che, probabilmente, non si può neanche insegnare; è un qualcosa che però si può concretizzare, e che io faccio il possibile perché si concretizzi sempre. Affinché questo accada, chi si trova da questa parte del palco (registi, drammaturghi, attori), deve agire assieme a chi si trova dall'altra parte (il pubblico); ma questa e quella parte, per rendere concreta la scrittura, hanno bisogno di corpi. Corpi diversamente presenti, e tutti necessari.

Nelle pagine che sfogliano gli attori, quelle dei copioni o dei testi drammatici, non c'è carta, c'è carne, energia, sangue, respiro, silenzio, movimento, c'è un corpo, ed è il corpo teatrale.

Il corpo teatrale appartiene ai personaggi, ma nasce dall'unione e dalla trasformazione del corpo dell'autore e dell'attore.

Il corpo teatrale vive solo durante la rappresentazione con la presenza del corpo dello spettatore.

La relazione tra il corpo dell'autore, dell'attore e dello spettatore è il teatro.

Nelle pagine che sfogliano gli attori, quelle dei copioni o dei testi drammatici, non c'è carta, c'è carne, energia, sangue, respiro, silenzio, movimento, c'è un corpo, ed è il corpo di chi quelle pagine è riuscito a scriverle, mettendoci dentro non solo parole pensate, battute, ma anche il corpo di chi le dice, che è il corpo dell'attore, ma anche il suo.

Per concretare questo elemento inspiegabile: il corpo teatrale che c'è nella scrittura, bisogna ci sia una necessità reale, vera, un vissuto, una cultura, un qualcosa che l'autore ha dentro, che appartiene a ognuno di noi, che si cerca di esprimere in molti modi e che, nel nostro caso, diventa teatro: il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli e di tutta la compagnia Scimone Sframeli, perché il nostro teatro non è fatto soltanto da Spiro e Francesco, bensì da tutti quelli che fanno parte della compagnia.

Durante le prove, ci sono momenti di grande apertura, c'è un grande ascolto. Non solo in fase di scrittura ma anche in fase di “distillazione”, come la chiama Francesco, il rapporto fra le parole e i corpi è costante, in continua trasformazione. “Ascolto” è una parola fondamentale, indispensabile nel teatro come nella vita, ma siccome ormai nella vita si ascolta sempre di meno, noi ci rifugiamo nel teatro.

Il teatro educa all'ascolto.

Pinter, Beckett, Eduardo sono maestri di ascolto: ascolto degli attori e dello spettatore. Per questo sono importanti e necessari.

Quando mi riferivo a Shakespeare non pensavo alle tante tematiche della sua opera: il teatro è una continua ricerca di ascolto e di rapporti tra attori e spettatori, rapporti

veri, che nascono in un preciso momento e che però, una volta nati, lasciano tracce.

La scrittura di Shakespeare è un cavallo che galoppa continuamente. Nelle frasi e nei dialoghi delle sue opere ci sono impressionanti movimenti di corpi e d'immagini che creano ritmo, musica, energia. I personaggi shakespeariani hanno tutti un corpo vivo già nella scrittura e con la loro intensità, quando agiscono sul palco, ci prendono per mano e ci accompagnano a scoprire le atmosfere magiche del teatro.

Tutti dicono che il teatro è morto e invece, credetemi, nel teatro è tutto vivo, tutto dev'essere vivo: le parole, i corpi, gli attori, anche il silenzio.

Nelle frasi e nei dialoghi di Shakespeare ci sono impressionanti movimenti di energia. La sua scrittura è un cavallo che galoppa continuamente. Questa vita, questi movimenti, questa inspiegabile necessità del corpo debbono essere già presenti mentre l'autore scrive; solo a questa condizione si potranno riportare e far rivivere sul palco. Quindi, l'autore deve pensare a mettere in quello che sta facendo – e che non è solo scrittura – vita, movimento, corpo. Tutti dicono che il teatro è morto e invece, credetemi, nel teatro è tutto vivo, tutto dev'essere vivo: le parole, i corpi, gli attori, anche il silenzio.

Cercare di comunicare attraverso il non detto è un elemento presente nel nostro e in tanto altro teatro. Non per niente si dice che è importante il sottotesto: questo

è vero, ma bisogna considerare che, per lavorare sul sottotesto, ci vuole un testo. Non esiste un sottotesto senza un testo, ma per arrivare al testo, a quel qualcosa che viene scritto e poi detto, si passa attraverso un pensiero: quando si scrive, si pensa a quello che si sta per scrivere. Allora, mi chiedo, che cos'è, in questo pensare che precede la scrittura, il sottotesto?

Probabilmente, quando si scrive una frase o un dialogo e c'è di mezzo una pausa o un silenzio, quella pausa comunica qualcosa all'attore e allo spettatore, perché in essa, oltre al pensiero, ci possono essere i movimenti dei nostri occhi o di qualsiasi parte del nostro corpo, che, anch'esso, comunica a suo modo. C'è, nel sottotesto, il parlare del corpo. L'autore deve tenere presenti tutti questi aspetti, deve abituarsi a sentirli istintivamente. Per esprimerli attraverso l'esercizio della testualità senza dover troppo ragionare, l'autore deve ascoltare il parlare del corpo nel pensiero come se fosse la cosa più naturale di questo mondo.

In qualsiasi tipo di comunicazione prima di tutto bisogna ascoltare: quindi, dobbiamo imparare ad ascoltare ciò che ci parla nelle pause e nei silenzi, per poterlo poi comunicare attraverso essi.

Ascoltare il silenzio non è facile, ma quando si riesce a farlo è come aver ascoltato un numero infinito di parole e di pensieri.

Con la lente del Bardo, un'inchiesta fra linguaggi e metalinguaggi

di Stefano Massini

Nota introduttiva

Stefano Massini è drammaturgo e consulente artistico del Piccolo Teatro di Milano.

I testi scritti nel corso della sua carriera costituiscono un corpus eclettico che riflette lo svolgersi d'un rapporto forte e variabile con il teatro. *Processo a Dio* (uscito per Ubilibri, nel 2005, in *Una quadrilogia* che comprende *L'odore assordante del bianco*, *Memorie del boia* e *La fine di Shavvuth*), ad esempio, cala la vicenda drammatica all'interno di un luogo e di un tempo determinati: il magazzino di un lager durante gli anni della Shoah. *Donna non rieducabile* (pubblicato nel 2007, ancora da Ubilibri, e ripubblicato nel 2009 da Promomusic con DVD del film tratto dal testo, *Il sangue e la neve* per la regia Felice Cappa) ha invece alle spalle alcuni scritti di Anna Politkovskaja e si presenta come una drammaturgia essenziale, che richiama la modalità del teatro di narrazione e che, incardinando testi con forte effetto di suspense, fa sì che il *j'accuse* implicito nelle pagine del memorandum venga formulato dallo spettatore che ricomponi gli indizi disseminati dallo spettacolo. In altri lavori, il luogo esiste ma si fa metafora di percezioni e poetiche che transitano fra personaggio e autore, come ne *L'odore assordante del bianco* (Premio “Pier Vittorio Tondelli” nel 2005) che ritrae Vincent Van Gogh durante la detenzione nella *Maison de Santé* di Saint-Paul-de-Mauso-



Illustrazione dell'*Enrico IV*, parte I (IV, 1), William Blake (penna e acquerello su carta), Londra, The British Museum

le. Infine, *Lehmann Trilogy* (uscita nel 2014 per Einaudi) si apre a linguaggi molteplici: è una drammaturgia allusiva e barocca; è un testo informativo, ma anche illusorio e visionario che si legge come un romanzo. *Lehmann Trilogy* ha una struttura di matrice teatrale, poiché prevede successioni di voci, ma molte parti non sono assegnate a specifici personaggi e lasciano ampi margini di attribuzione. Non a caso, Luca Ronconi ha dedicato la sua ultima regia a quest'opera rispondente alla sua idea d'un teatro in cui lo spettatore ha il diritto di vedere quello che più desidera. Il teatro immaginato, alluso e implicato dalle drammaturgie di Massini cambia quindi al mutare delle urgenze, dei contenuti, delle forme. I testi, qui, non corrispondono a un modello unitario, ma, di volta in volta, cercano il linguaggio dalla soluzione dei problemi che si pongono. C'è il linguaggio della narrazione, quello dell'informazione, quello del *pamphlet* storico, quello del teatro epico, ma anche il linguaggio del teatro di poesia, di un teatro fortemente immedesimato, di un teatro che partecipa all'interiorità e, in certi casi, alla follia dei personaggi che mette in scena.

Nella trascrizione, rivista dall'autore, di una lezione universitaria, tenutasi il 27 novembre 2015, nell'ambito del corso Drammaturgia del DAMS di Bologna, risaltano alcune delle problematiche che si sono qui anticipate. Per Massini, la drammaturgia testuale è chiamata a contribuire alla formazione del teatro con il quale collabora e al quale si rivolge, e, d'altra parte, è anche tenuta a far fronte all'evolversi degli svariati linguaggi della contemporaneità, assorbendoli e precipitandoli nella forma stessa del testo. Nelle pagine che seguono, il drammaturgo affronta le possibilità e gli strumenti del suo scrivere in rapporto di collaborazione con la scena, muovendo anche da un imponderabile principio emozionale.

Fra gli altri suoi scritti, ricordiamo: *Trittico delle gabbie* (Titivillus, 2009); *Io non taccio: prediche di Girolamo Savonarola*, con testi dello stesso Massini e di Don Andrea Gallo (Promo Music, 2011); *Lo schifo: omicidio non casuale di Ilaria Alpi nella nostra ventunesima regione* (2012); *Quattro storie: Balkan Burger, Credoinunsolodio, Processo a Dio, La fine di Shavuoth* (Titivillus, 2014); *Madama Pozzale: un'esperienza di scrittura della memoria* (Titivillus, 2014). Nel 2015 viene pubblicato per Einaudi *7 minuti: consiglio di fabbrica* che, nel 2016, diventerà la sceneggiatura dell'omonimo film con la regia di Michele Placido e un cast tutto al femminile, composto da Cristiana Capotondi, Violante Placido, Ambra Angiolini, Ottavia Piccolo, Fiorella Mannoia, Maria Nazionale, Clémence Poésy, Sabine Timoteo, Anne Consigny. Di recentissima pubblicazione è, infine, il saggio *Lavoro* uscito per Il mulino nel 2016.

Nicoletta Lupia

Abstract. *Theatre is inextricably related to the three dimensions in which we are involved: the empirical, imaginary and, nowadays, media reality. When speaking to the human oneiric dimension, Shakespeare was perfectly aware of this. Massini refers to theatre as a device showing a constant osmotic rela-*

tionship with the world and the languages, with a continuous exchange of fluids with the audience, like a membrane that lets emotions pass through. The emotion is expressed through an active theatre-audience relationship. The spectator is called upon, like in Shakespeare, to contribute to the building of the narrative process and to take part in a community dimension.

TEATRO E REALTÀ / La Tempesta

Ho sempre condiviso ciò che diceva Stendhal: nessun occhio può mai vedere se stesso. Quindi, parlare di quello che faccio è sempre molto complicato perché mi porta ad assumere una terzietà che non mi viene istantanea. Comunque, proviamo.

Tutte le volte che vediamo uno spettacolo teatrale, tutte le volte che leggiamo un libro, tutte le volte che abbiamo a che fare con operazioni che riguardano la comunicazione o l'espressione, noi, in qualche modo, attiviamo quella nostra parte interna che Orazio Costa – che ho avuto la fortuna di frequentare nei miei giovani anni e che Ronconi, non a caso, considerava il suo unico maestro – definiva come “istinto poetico presente in ciascuno” e considerava elemento di un grande mistero perché ancora nessuno è stato in grado di mostrarne il meccanismo. Attenzione, il sostantivo “poesia” deriva dal greco *poieo* che non significa “creo qualcosa di aulico”, ma “faccio” ed è indiscutibile che la poesia sia il più alto momento creativo dell'essere umano. Che cosa intendeva Costa quando parlava di istinto poetico? Intendeva una cosa molto semplice nei fatti e molto complicata da spiegare. Nessuno è in grado di spiegare razionalmente il proprio istinto poetico, lo percepisce, gli arriva, lo sente, tanto che noi utilizziamo espressioni come “Uno spettacolo, un libro *toccanti*”, con un'espressione che ha a che fare con il *tangere cordem*, toccare il cuore, giungere al cuore. Ma nessuno sa dire perché una cosa ci emoziona, può cercare di spiegarlo, di argomentarlo, ma quel qualcosa che emoziona, perché ha a che fare con l'istinto poetico, è, di per sé, inspiegabile. L'essere umano possiede due soli linguaggi: il primo è quello cosiddetto mimico-descrittivo, il secondo è quello poetico. Gli etno-antropologi, i cui studi ho molto letto nel corso degli anni, arrivano a una conclusione uguale a quella di Costa: c'è una parte di noi, quella che noi non spieghiamo, che è quella che ci fa dire che quella cosa è toccante, che vibra, anche se nessuno di noi è in grado di dire perché.

Nel XIX secolo un gruppo leggendario di etno-antropologi cerca di studiare quali siano i riti sociali di un gruppo non civilizzato che non aveva mai avuto contatti con l'Occidente. È un racconto bellissimo che si trova in un libro di metà del secolo scorso, scritto dall'antropologo Eric R. Dodds e intitolato *I greci e l'irrazionale*. Il gruppo inizia a studiare questo gruppo e, dopo un tempo di non comprensione, riesce a stabilire un contatto attraverso i gesti. C'era qualcosa nel rapporto tra il gruppo civilizzato occidentale e questi indigeni che non riuscivano a sciogliere. Dopo molti mesi di studio e di lavoro è emerso che cosa ci fosse di così drasticamente diverso tra loro. Era il fatto che gli indigeni sostenevano, per esempio, di

aver visto degli animali con tre teste, grandi elefanti con tre gambe anziché quattro, mentre tutto questo non era avvenuto. Poi, emerse che la cosa era molto semplice: per noi occidentali è acclarato, è acquisito, da Platone in poi, che esistono due realtà, la realtà empirica e la realtà delle immagini pensate, che, per noi, non è reale, tanto che noi mandiamo all'ospedale coloro che dicono che l'asino ha due teste. Perché lo riteniamo patologico? Perché non è *vero* che l'asino ha due teste. Per questo gruppo di indigeni, invece, tutto ciò che aveva a che fare con la realtà immaginata era reale, perché loro lo avevano sognato, pensato. Questo rendeva la comunicazione tra i due gruppi improponibile.

Ma non è stato sempre così. Perfino per noi, non è stato sempre così. Se leggiamo Omero, da cui derivano la nostra letteratura e la nostra epica, ci rendiamo conto che c'è qualcosa di molto inquietante, perché tutte le volte – e sono tante – in cui Odisseo sogna, nel testo, non c'è scritto che sogna, *noi* traduciamo in questo modo, ma non esiste un verbo che indichi questo. Io sono, di formazione, un egittologo, sono un decriptatore di geroglifici, anche se l'ho fatto per poco tempo, per cui la cultura classica è nel mio dna, quella greca in particolare. Prendendo il più famoso dei canti dell'*Odissea*, quello di Nausicaa, proprio all'inizio, c'è Odisseo, stanco, che – viene tradotto, di solito – sogna la dea Atena che va al paese dei Feaci che sono grandi artigiani. Nel testo in greco non c'è scritto “sogna”, c'è scritta un'altra cosa che è identica a quella degli indigeni di cui sopra, cioè: mentre Odisseo era stanco e distrutto dalla fatica, la dea Atena *andò* dai Feaci. La dea, quindi, realmente andò, non fu lui a sognare che lei andava. Oggi per noi non è più così. Noi sogniamo o viviamo. Tutto l'edificio dell'educazione dei nostri figli si basa sul “Sii concreto, smetti di sognare, metti la testa a posto, sii razionale”, utilizzando un'espressione diventata ormai d'uso comune. Il bambino gioca, crea immagini, l'adulto no. Per tantissimi anni, nel nostro modo di costruire le cose ci sono state due realtà: quella reale e quella immaginaria a cui attendono il sogno e la poesia. Ed è di quest'ultima che parla William Shakespeare quando ne *La Tempesta* dice: questi sono spiriti, ma non ti fidare di loro perché, d'altra parte, loro non esistono. C'è poi quella pagina che si conclude con la famosa battuta “Noi siamo fatti della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni, la nostra vita è cinta di sonno”: Shakespeare, così, ci dice che galleggiamo su una realtà onirica. Il problema è che, oggi, la percezione della realtà è molto cambiata perché noi, cittadini di questo terzo millennio, di fatto, non abitiamo più una bidimensionalità platonica che compenetra la realtà vera e la realtà dell'immaginazione, dei sogni, dei segni che vediamo in uno spettacolo. Noi oggi viviamo – anche e, forse, soprattutto – in una terza realtà mediata dalla tecnologia: una realtà che frequentiamo attraverso vettori come i social network, internet, il web e la televisione, e dove non esistono rapporti concreti, da persona presente a persona presente.

Un grande autore come Emilio Salgari scriveva dei romanzi d'avventura ambientati nelle Indie, in Malesia, ma non era mai uscito dall'Emilia Romagna. Conosceva ciò di cui scriveva attraverso l'immaginazione febbrile che aveva elaborato a partire dalle stampe, dai disegni. Infatti, ha fatto dei grandi errori nella ricostruzione della Malesia, perché parlava di cose che non aveva visto. Oggi, un ragazzino di sei anni ha addosso a sé una straordinaria quantità di esperienze che crede di aver vissuto, ma che ha visto attraverso la televisione, i documentari, internet, il web. Ognuno di noi è stato nel deserto del Gobi, nell'Artico, forse, è stato perfino su Marte e cerca di parlarne perché sente di conoscere quelle cose. La domanda è: come si relaziona con tutto questo il teatro, genere nato come palestra dell'umanità, luogo in cui si conosce se stessi e l'essere umano in generale attraverso l'azione di persone immaginari?

C'è un rapporto strettissimo tra il teatro e quell'altissimo momento creativo che, nella storia dell'uomo, è l'invenzione della poesia. Declinata a misura della ritualità sociale del teatro, la poesia non viene solo declamata, ma diventa corpo in azione. Il teatro è il momento in cui i versi diventano un corpo che agisce.

Come ci si relaziona, oggi, al teatro, facendo contemporaneamente i conti col fatto che noi siamo sopraffatti dai continui rapporti tra queste tre realtà (empirica, immaginaria, mediatica)? È capitato a tutti, credo, di dire: “Quel mio amico mi ha detto che...”, e poi, di accorgersi improvvisamente, che, no, quella cosa l'amico non ce l'aveva detta, ma l'aveva scritta su Facebook. Come si colloca, dunque, il teatro dentro questa confusione, che, come sempre, non è soltanto una confusione, ma è anche, potenzialmente, uno stimolo in più?

William Shakespeare diceva ne *La Tempesta* che esistono due realtà: gli spiriti abitano una realtà altra, mentre noi viviamo nel mondo reale. Oggi, siamo in un punto preciso dello spazio, siamo sui social e siamo nel regno dell'immaginazione creativa quando qualcuno ci evoca qualcosa. Il problema è che la nostra conoscenza – e questo, secondo me, è bellissimo – non è *la* Conoscenza, è ciò che *noi* oggi definiamo conoscenza, dopo che per secoli i nostri filosofi, i nostri esperti di epistemologia hanno definito il concetto. Non si tratta della conoscenza pura. Tutto, per noi, oggi, si basa sulla supposizione che esista un pensiero positivo e, contrapposto dialetticamente a questo, un pensiero negativo, mentre non è vero. Per l'uomo esiste anche la conoscenza alla quale si perviene attraverso l'immaginazione e questa conoscenza è sempre positiva. Sia che io dica: “Pensa a un a un elefante con la corona” oppure “Non pensare a un elefante con la corona”, il mio interlocutore immaginerà un pachiderma incoronato senza curarsi del “no” a inizio frase. La nostra immaginazione è sempre creativa. Cioè è poetica e costruttiva. Ecco perché la parola “poetica” deriva da *poieo*, “faccio”. Allora, in che rapporto sta il teatro con tutto questo?

Io sono profondamente convinto che il teatro sia uno dei

più alti momenti informativi che esistono nella contemporaneità. Credo che questa sua natura informativa sia alla base del modo in cui io scrivo che non è, scansiono subito ogni equivoco, il modo giusto, perché il teatro è sempre plurale e un altro drammaturgo può sostenere legittimamente l'opposto, giungendo a una conclusione ugualmente costruttiva circa la definizione d'un metodo di scrittura. Quando parlo di momento informativo intendo utilizzare il sostantivo "informazione", nel suo senso etimologico, cioè di immettere nella mente altrui delle nuove *formae*. Il teatro è informativo, cioè trasmette all'immaginazione dello spettatore forme che sono sempre Forme Ulteriori. Quando si entra in un teatro, si è sempre più poveri di come si sarà quando se ne uscirà. E questo non accade perché ci si sia commossi, si abbia riso o pianto, ma perché, quando si esce da un teatro, ci si augura, si hanno in mente Forme Ulteriori che consentono di capire. Uso il verbo "capire" nel senso etimologico di "far prigioniera la realtà". Sono perfettamente allineato con Aristotele quando dice che il teatro è il più alto momento politico. E, si badi bene, non lo è perché faccia catechesi o perché sviluppi messaggi più o meno ideologici, ma perché è, di per sé, in concreto, un momento di polis. Colui che frequenta il teatro, potremmo dire paradossalmente (ma non lo troppo), è un cittadino migliore rispetto a chi non lo frequenta perché il teatro è il luogo in cui si ricevono nuove forme e nuove griglie per guardare e per capire la realtà.

Io ho scritto un testo sulla banca americana *Lehman Brothers*. Perché? La risposta ha una premessa nella domanda che molto spesso mi è stata fatta ad ogni allestimento del testo: "Scusi, Massini, ma perché lei ha fatto la storia della banca *Lehman Brothers* e non ha raccontato, in questo momento in cui c'è la crisi, l'economia come luogo di squali, di persone che spesso si arricchiscono ai danni dei più deboli?". È vero, non l'ho fatto, perché non c'era bisogno che lo facessi. Questa cosa già si sa e mostrare a teatro qualcosa che già si conosce ripete l'equivoco su cui scivola il novanta per cento della drammaturgia televisiva che rovina, ammuffisce e logora i nostri televisori. La fiction, infatti, è consolatoria, mira a suonare la nota che lo spettatore si aspetta di ascoltare, mentre il teatro deve essere pedagogico e fare il contrario, suonando la nota polemica, la nota contraddittoria con il sentire comune. Per esempio, in un momento di crisi economica e profonda disillusione, si può raccontare la storia di una grande banca. Una storia che coinvolge più generazioni, che presenta aspetti di grande umanità e che, paradossalmente, nasce da un progetto religioso – perché i *Lehman* erano una famiglia ebraica ortodossa, di un ebraismo ashkenazita profondissimo e radicalizzato. Spesso il mio modo di raccontare ha dato fastidio. Perché, oggi, mentre la finanza domina individui e nazioni, dobbiamo sentirci raccontare la storia di una banca come una storia edificante? Risposta: perché c'è bisogno proprio di questo. Il teatro riesce ad essere pedagogico proprio se racconta che la realtà non è come ce la si immagina, ma

apre prospettive diverse. Ecco perché Luca Ronconi, al quale sono stato legato per molto tempo e che poi ha portato in scena *Lehman Trilogy*, amava definire il teatro come un percorso di conoscenza. È esattamente questo: un percorso di conoscenza, cioè un luogo dove si conosce la realtà diversamente e ulteriormente. Ed ecco perché la drammaturgia non può riproporre, quasi fosse un sismografo, ciò che sta fuori dal teatro, ma deve cercare la nota contrastante, dev'essere sempre un passo più in là, deve attivare quel meccanismo che porta a conoscere attraverso Forme Ulteriori dell'immaginazione.

Non mi piaceva per nulla quando dicevano che il mio era un teatro di impegno civile. È un'espressione che non ha senso. Dire una cosa del genere implica che c'è qualcuno che fa un teatro incivile. E, poi, "impegno civile" che cosa significa? Che un teatro è impegnato civicamente se tratta certi temi, mentre, se ne tratta altri, non lo è?

Prendiamo due testi lontani dalla nostra contemporaneità. *Oblomov* di Gončarov parla di un uomo di mezza età che non riesce ad alzarsi dal divano. I suoi amici, soprattutto uno, gli dicono che dovrebbe occuparsi delle sue tenute perché stanno andando in malora e lui risponde: "Io dovrei alzarmi e andare fin laggiù e occuparmi di contadini che magari fanno polemiche? No, no, occupatene tu, io ti do mandato". E così per mille cose diverse. Viene sfrattato, ma resta sul divano. Gli dicono di cercare un altro appartamento, ma risponde di no. Quando riesce, finalmente, ad alzarsi dal divano conosce una ragazza, Olga, che si innamora di lui e Oblomov, a sua volta innamorato di lei, fa di tutto per convincerla che la loro relazione non può funzionare perché ha il terrore micidiale di dover davvero abbandonare il divano. Alla fine, riesce a farsi lasciare da Olga. A quel punto, sfrattato dall'appartamento, va a stare in una piccola stanza data a pigione da una vedova. I polli svolazzano per la casa, e Oblomov, accettato un livello di vita molto più basso di quello a cui avrebbe potuto ambire, si sforza di convincersi di essere innamorato della vedova. Questa storia portata oggi in teatro è di una utilità immensa, perché racconta lo stato di oblomovismo che – non a caso – attanaglia gran parte di noi, continuamente bombardati da una tale quantità di stimoli, di opportunità e di occasioni, da venire portati, paradossalmente, a una totale inattività. Siamo talmente pieni di possibilità che non le sappiamo scegliere e facciamo armistizi stando sul divano. Portare in scena, oggi, *Oblomov* è un atto di impegno civile, ma, per le categorie ammuffite del teatro, non lo è, perché non c'è niente che abbia a che fare con le guerre o con le vicende politiche in corso.

Faccio un altro esempio. *Onegin* di Aleksandr Sergeevič Puškin, opera meravigliosa. Tatiana si innamora di Eugenij, gli scrive una lettera magnifica di notte, dove dice che non sa cosa sia questo suo sentimento – lo ha visto una volta sola –, ma che è innamorata di lui; ha capito che lei e lui sarebbero felici se si mettessero insieme. Eugenij riceve questa lettera splendida, lui stesso sente qualcosa per Tatiana, ma si presenta a lei e le dice – la battuta è tremenda –: "La vostra lettera è certo ben scritta". Poi prose-

gue facendole un discorso mostruoso che io trovo di una – userò un termine orrendo, Italo Calvino mi massacrerebbe – "attualità" sconcertante. Le risponde dicendo che anche lui prova qualcosa per lei e la ringrazia della lettera, ma non è in grado di prendere nessun impegno perché non sa cosa vorrà l'indomani e non sa cosa succederebbe se accettasse di stare con lei e poi la vita gli riservasse qualcosa'altro. Forse, conclude, preferisce stare solo. Io trovo che il testo di Puškin fotografi come pochi altri l'età del consumismo sentimentale in cui ci troviamo – sottolineo la parola "consumismo", che significa, etimologicamente, distruzione. Luca Ronconi disse che il miglior modo per celebrare l'anniversario della rivoluzione francese sarebbe stato rappresentare un testo conservatore come *Il dialogo delle carmelitane* di Georges Bernanos. Non è impegno civile portare queste opere oggi a teatro? Non rende lo spettatore un cittadino migliore, emozionalmente consapevole della sua parte razionale e della sua parte emotiva? Non è questo fare qualcosa di civile?

TEATRO E LINGUAGGI / Macbeth

Per tantissimo tempo i linguaggi sono stati separati in tanti compartimenti stagni. Nelle case editrici, esisteva, ed esiste ancora, un settore Poesia, un settore Narrativa, un settore Drammaturgia, un settore Saggistica e questa differenza, molto spesso, rispecchiava forme di committenza linguistica. Se si commissiona un saggio, si commissiona un certo stile, un certo approccio, una certa *weltanschauung*, se vogliamo. Se si commissiona una poesia, se ne chiede un'altra. Il problema è che noi viviamo in un'epoca nella quale sono saltate tutte le differenze di genere in ogni forma di narrazione del reale – modalità alla quale faccio qui riferimento. Pochi anni fa, la giuria della Mostra del Cinema di Venezia, presieduta da Bernardo Bertolucci ha dato il premio come Miglior Film a un documentario che si chiama *Sacro GRA* ed è girato sul Grande Raccordo Anulare: la giuria di un festival di fiction, di narrazione cinematografica, ha dato un premio a un documentario. Restiamo nel cinema. Michael Moore, che noi troviamo sui nostri schermi, fa dei documentari. *Bowling a columbine* è un meraviglioso film che parla del commercio di armi con le forme del documentario. Quello non è cinema perché è documentario? No, è cinema. E la scelta di premiare documentari – o docufiction – nei contesti della narrazione cinematografica, prosegue con *Fuocoammare* di Gianfranco Rosi che si è aggiudicato il massimo riconoscimento del 66° Festival di Berlino. Ricordiamo anche che, per il teatro italiano e la televisione, *Il racconto del Vajont* è stato una vera e propria bomba. Utilizzando il linguaggio teatrale per comunicare dati – c'era proprio una lavagna su cui scrivere –, Paolini faceva un documentario teatrale, lo portava in tv e l'operazione creava un cortocircuito che faceva saltare il dogma per cui il teatro in televisione, come linguaggio, non funziona. *Il racconto del Vajont* ha creato un meccanismo per cui in teatro è entrato il suffisso docu-, con tutto ciò che significa. Ma perché è avvenuto questo?

Non è che noi non sopportiamo i generi nel teatro o nel cinema, semplicemente non li abbiamo più addirittura dal punto di vista estetico. La storia dell'arte c'era arrivata molto prima di noi. Fondamentalmente, nell'arte contemporanea "non esiste più lo stile, esiste l'opera", ed è l'opera che comanda. Quindi, ogni volta che realizzo un'opera, il mio stile, il mio linguaggio saranno modificati da ciò di cui voglio parlare. È l'opera che attrae e chiede approcci e modi di realizzazione che le corrispondano. Questo modi diversi che cosa saranno? Saranno – e qui parlo per me – un percepire l'insieme multiforme, oserei dire, proteiforme, di linguaggi che ci modificano fuori dai teatri. Occorre percepire come i linguaggi si contaminano e ci modificano, e poi riattivare queste dinamiche all'interno della scrittura, sapendo che il teatro è sempre, sempre una forma che vive in osmosi con ciò che sta fuori.

È l'opera che crea la forma poetica migliore. Ci sono statue che vengono meglio in pietra arenaria, altre che vengono meglio in marmo, altre in porfido: la storia della scultura ce lo insegna. Sicuramente – e questo, credo, sia sempre valido – il teatro vive in rapporto simbiotico con la parola extra-teatrale. Ci sarebbe da parlare a lungo del rapporto fra il discorso del potere e il discorso del teatro: se il potere ha un tipo di linguaggio ricco, logorroico, allora il teatro, generalmente, tende alla sottrazione; viceversa, se il linguaggio del potere è asciutto, spartano, laconico, il teatro tende ad un linguaggio antitetico. Si tratta di capire cosa c'è intorno a noi. In un'altra occasione, ho parlato del rapporto molto stretto che c'è tra drammaturgia e marketing, qualcuno inorridì, ma se si legge il manifesto scritto da John Coltrane, uno dei guru del marketing moderno, si capisce che parla del rapporto con il pubblico: nel momento in cui io vado in un bar, vedo che le slot machine o il contenitore delle gomme americane cercano di attirare la mia attenzione con una specifica grafica dilinee segmentate, colori accesi, caratteri grossi, un tipo di tridimensionalità che sembra uscire dal campo visivo. In altre parole il linguaggio della pubblicità mira alla rottura, da un certo punto di vista, allo scandalo: l'interazione col prodotto nasce dalla sua voglia di rompere le convenzioni e venire contro di me. Ma, se questo è il destino del distributore delle gomme americane, non c'è bisogno che sia anche quello del teatro.

Oggi è molto comune vedere maniere artistiche che pretenderebbero di essere di rottura, mentre, in realtà, sono soltanto l'esecuzione asfittica e triste di un prontuario creato nel tempo dai veri maestri dell'iconoclastia. Si è creato una specie di manualetto che spiega che, se si fanno determinate cose, lo spettacolo è di rottura, altrimenti è convenzionale. Ma, anche a questo proposito, occorre intendersi sui termini. Le convenzioni possono formulare critiche acutissime e le rotture essere conformiste. Farò un esempio riferito al Vocabolario della Crusca. Nel parlare colloquiale italiano, negli ultimi dieci anni, moltissimi termini afferenti al turpiloquio sono entrati nel parlare normale, lecito. È chiaro che, nel momento in

cui le parole “turpi” entrano nei colloqui al punto che le usa perfino il potere, non sono più veicoli di rottura o di scandalo. Pretendere di fare rottura utilizzando quel tipo di registro, non solo non è di rottura, ma diventa conformismo.

Il concetto di rottura, come la forma del linguaggio, si modifica continuamente e così è sempre stato. Il problema è che, adesso, questo avviene con una rapidità esponenzialmente maggiore rispetto a prima. Se prima il fenomeno era più graduale e consentiva zone franche di autonomia individuale, oggi, ci troviamo dentro un meccanismo che, continuamente, ci raggiunge, dal cellulare al computer, e modifica in tempo reale il nostro immaginario e il nostro linguaggio. Questo il teatro lo deve tenere presente, indubbiamente.

Faccio un esempio sul rapporto di osmosi linguistica fra teatro e mondo esterno. Negli anni del regime di Stalin, viene fatta una messa in scena del *Macbeth*. Una compagnia prova molto a lungo, in tipico stile russo, e, dopo mesi, dà alla luce questa creazione: un *Macbeth* fatto tutto con scenografie bianche di stoffa. Si arriva al momento del famoso regicidio e Lady Macbeth, dopo aver parlato con il marito che ha commesso l'omicidio, prende un drappo con le mani sporche di sangue. In questa messa in scena tutta bianca, l'attrice prende un telo, vi mette le mani sopra e mostra al pubblico il telo con le due impronte rosse di sangue. Allora, al debutto, gli spettatori scattano in piedi e si mettono ad applaudire. La compagnia non capisce perché. Alla seconda replica avviene la stessa cosa. Allora, la terza sera il regista va a sedersi in platea, si mette accanto a uno spettatore che, sempre in quel preciso momento, si alza e applaude. Rimessosi a sedere, il regista chiede al suo vicino perché ha battuto le

mani. Lui lo guarda e gli dice che Lady Macbeth è Stalin. Il regista non capisce perché. Quella sera, uscendo dal teatro assieme ai membri della compagnia, passa in un vicolo secondario dove si trovano appesi i resti di una campagna di propaganda fatta dal regime nei mesi in cui erano stati segregati a provare. Nei manifesti Stalin, ribattendo all'accusa di aver sterminato i contadini dell'Unione Sovietica, mostra grandi mani enfaticamente dalla grafica del regime e dice non sono sporche di sangue. Per tutto il pubblico, la scena alludeva indiscutibilmente a quello, mentre il regista non vi aveva affatto pensato.

Da sempre, non da adesso, il teatro è prima di tutto un potentissimo luogo di segni, che nemmeno chi lo fa controlla, o, perlomeno, controlla fino a un certo punto perché la realtà è veloce, mobile e cambia in un attimo i sistemi di decodificazione preposti alla lettura delle immagini. Mettiamo il caso che io metta in scena una donna che porta per mano una bambina vestita di giallo e che lo spettacolo faccia novanta repliche. All'ottantunesima replica, avviene un attentato e, guarda caso, quella terza realtà che è il cyberspazio trasmette l'immagine d'una donna che si fa saltare in aria tenendo per mano una bambina vestita di giallo. All'ultima replica dello spettacolo, quella bambina vestita di giallo diventerà un riferimento all'attentato.

Il problema è che se il mio essere cittadino informato di ciò che avviene nel mondo avviene attraverso una forma di informazione continua che mi raggiunge in ogni momento attraverso immagini e video dal mio smartphone e dal mio computer, succede che, inevitabilmente, io venga in ogni momento bombardato da creazioni, si direbbe in gergo, mitopoietiche. Cioè succede che mi si creino attorno nuovi miti – in greco *mythos* vuol dire “racconto”. Quando c'è stato l'attentato di Parigi, Valeria Solestin, la ragazza italiana morta al Bataclan, è diventata un mito entro un'ora e non lo è diventata solo per i suoi conoscenti, ma per una nazione intera come l'Italia. Le esistenze individuali si intrecciano all'immaginario collettivo, ricevendone un senso simbolico da tutti riconosciuto. Questo ha delle conseguenze gigantesche sull'uso dei linguaggi. Se non altro, chi li manovra deve essere consapevole che, oggi, essi si modificano in ogni momento e che, quindi, anche il linguaggio teatrale si ridefinisce continuamente. Proprio per questo, secondo me, è ormai quasi impossibile parlare di stile, di poetica, di un “mio discorso”, di un “mio metodo”. Ronconi, partito da un determinato tipo di impianto, se vogliamo “barocco”, è arrivato, negli ultimi anni, a modificare in modo radicale il suo tipo di linguaggio poetico. Io ricordo di averlo sentito parlare di due regie di *Falstaff* fatte a distanza di dieci anni: diceva che la regia che aveva fatto dieci anni prima, ripresa oggi, non avrebbe avuto più senso. Sto parlando di un uomo che aveva ottant'anni, ma che continuava a camminare assieme al mondo.

Leo de Berardinis, un altro maestro sapiente, sosteneva che nel fare teatro la difficoltà stava “nel richiamo e nel dovere categorico dell'azzeramento”. Ogni volta che

faceva uno spettacolo sapeva di dover poi azzerare tutto e ripartire da un terreno vergine perché, altrimenti, avrebbe creato una maniera di se stesso. Il problema è che tutto questo si scontra continuamente col fatto che i nostri spettacoli teatrali, i nostri libri vengono promossi per l'ottanta per cento via social network: dentro questa piazza virtuale, questa agorà del terzo millennio, tutti gridano la loro merce e urlano contemporaneamente, cercando di prevalere l'uno sull'altro e di alzare il livello dello scandalo che consente di essere visti. Al proposito, non posso fornire soluzioni ma soltanto la mia percezione del problema. Molto spesso, avvertiamo che la riconoscibilità del nostro piccolo discorso costituisce una forma di protezione, ragione per cui, dentro questo gran bailamme, proviamo a fare ragionamenti con punti fermi che non vengano travolti dalla bora sollevata da chi grida di più. Quindi, da un lato, nella promozione, avvertiamo il bisogno di punti fermi da valutare, dall'altro, quei punti fermi rischiano di essere continuamente messi in discussione dal fatto che il linguaggio che usiamo fuori dal teatro si modifica senza sosta.

L'Accademia della Crusca monitora giornalmente la lingua italiana, censendo le parole che vengono pubblicate sui giornali oppure usate dai media e nei social. Ebbene, solo nell'ultimo anno, i nuovi ingressi nel dizionario italiano sono aumentati di una proporzione spaventosa rispetto a quelli dell'anno precedente. Cos'è questo, se non la riprova di come il nostro parlare quotidiano si modifichi continuamente? Ecco perché chiudersi dentro la nicchia del linguaggio teatrale comporta il rischio di allentare il legame tra il teatro e il mondo in cui viviamo. Il nostro immaginario è altamente influenzato dalla velocità con cui le tendenze mitopoietiche creano nuovi personaggi e nuovi miti. Ciò che sta cambiando in modo irreversibile è il rapporto tra la dimensione del “micro” e la dimensione del “macro”. Cosa è microscopico e cosa è macroscopico, oggi? Definiamo microscopico una realtà controllabile, delimitabile, mentre macroscopico è ciò che è grande e ingestibile. Ma, se i veicoli della narrazione collettiva (i social e non solo) possono prendere, nel tempo di un secondo, qualcosa di piccolo e renderlo immediatamente universale, che cosa è *micro*s e che cosa è *macro*s? Stare insieme è *micro*s, è piccolo, o, almeno, lo era fino a quando gli strumenti della tecnologia non hanno reso possibile condividere istantaneamente il *micro*s – il verbo fondamentale è *to share* – rendendolo *macro*s. Che cosa è *micro*s e che cosa *macro*s, allora? Io reputo sostanziale fare i conti col fatto che il nostro linguaggio si modifica continuamente all'interno del rapporto impazzito tra la dimensione del piccolo e quella del grande. Oggi la parola ritmo è diventata sinonimo di velocità. Si sentono registi dire ai loro attori che lo spettacolo manca di ritmo, cioè manca di velocità. La cosa è micidiale perché dire che manca ritmo sarebbe come dire a un artista che nei suoi quadri manca colore: ma quale colore manca? C'è una tavolozza di colori, come c'è una tavolozza di ritmi: il largo, il maestoso e l'andante sono ritmi come

l'allegretto con brio. Il fatto che noi oggi decliniamo tutti i ritmi come sinonimi di velocità è un ulteriore prova di quanto la velocità dei social e della tecnologia abbia cambiato profondamente i nostri linguaggi.

TEATRO ED EMOZIONE / Amleto

La parola emozione può essere imbarazzante perché ci svela: nella parola stessa, che deriva da *ex moveo*, “muovo fuori”, c'è un alveo dal quale veniamo spinti fuori. Questa parola mi interessa perché riguarda il meccanismo profondo, il dna, di ciò che facciamo. Nel nostro parlare comune ci sono espressioni che, in qualche modo, accendono una luce negativa sull'emozione. Perché? Da dove vengono queste espressioni? “Mi viene da piangere”, implica una comunicazione di questo tenore “Io non piangerei, ma c'è qualcosa che non controllo che fa sì che io pianga”. Generalmente, nel nostro vivere sociale, respingiamo ogni forma di manifestazione emotiva: non vogliamo arrossire, non vogliamo piangere, non vogliamo ridere. Cosa succede se mi viene da ridere? Cosa succede se mi viene da piangere? Cosa succede se arrossisco?

Ray Bradbury, negli anni Cinquanta, diceva che stavamo andando verso una società nella quale, a un certo punto, saremmo stati talmente terrorizzati dalle emozioni da chiamarle patologie. Quel momento è arrivato. Se oggi un bambino va a scuola e piange in classe, chiamano lo psicologo. Ogni forma di manifestazione emotiva è percepita come potenzialmente patologica. L'emozione è una cosa che temiamo, tanto che il consumo di benzodiazepine e psicofarmaci è in aumento esponenziale, ma, mentre noi temiamo le emozioni, costruiamo qualcosa che ci faccia con-muovere, che, cioè, tutti insieme, “con”, ci faccia “muovere”, ci faccia uscire. E questa la riteniamo una cosa positiva.

Inevitabilmente, il discorso sull'emozione tocca i meccanismi del linguaggio. Alla base di ogni letteratura c'è quella specie di equilibrio tra protoni, elettroni e neutroni che è la metafora. La metafora è l'energia del tessuto verbale. Ma la metafora che cos'è? La metafora è un cortocircuito fra due realtà vere, concrete, che, messe assieme, fanno nascere un terzo elemento emozionale: un effetto. Se io dico che il cielo piange faccio scattare un cortocircuito tra la pioggia, il cielo e le lacrime. Ma il fatto che io apprezzi la metafora, per cui ritengo sia bello dire che il cielo piange invece che sta piovendo, nasce dal fatto che, emotivamente, so cos'è il cielo, cos'è il pianto e cos'è la pioggia e che, dalla conoscenza concreta di queste tre cose, nasce un cortocircuito che mi coinvolge e tocca. Alla base della metafora c'è un rapporto diretto tra la realtà, cioè il cielo, e la propria conoscenza della realtà: io e il cielo. Se si mette un elemento altro, che inserisce la possibilità d'una seconda relazione (io-il cielo/le lacrime), la conoscenza della realtà varia. Se si vede qualcuno che, per strada, grida da una macchina che lo hanno rapito, cosa si fa? Si chiama aiuto. Conosciamo la realtà, abbiamo modo di decodificarla e, quindi, agiamo. Se però si vede



Lady Macbeth hands

la stessa persona che grida e sulla macchina c'è scritto "Dipartimento Salute e Igiene mentale Adulti", si chiama sempre aiuto o si pensa che, tanto, quello è pazzo?

Se, poi, non si può escludere che la dicitura sulla macchina sia stata scritta da qualcuno per fare una provocazione o inserire un elemento falsante, depistante, strano, succede che la capacità di decodificare la realtà salti completamente. E questa è la fase che stiamo attualmente attraversando. Ognuno di noi conosce per esperienza questi salti nella decodificazione. Ad esempio, nessuno si preoccupa quando, per strada, vede uno parlare solo, perché pensa che potrebbe avere il *bluetooth*. La complessità in cui viviamo inserisce fra la cosa osservata e il suo possibile senso degli elementi ulteriori che ne modificano la percezione. La creazione della metafora ha a che fare con questo tanto che, molto spesso, oggi, il modo più poetico di raccontare la realtà non è più quello metaforico, infrazionato dalla realtà stessa, ma quello diretto. E questo succede perché il linguaggio si orienta verso le sorgenti dell'emozione.

In che cosa sta l'emozione quando parliamo di teatro? Sgombriamo il campo da qualsiasi equivoco: non sta nell'attore emozionato, anzi, molto spesso, l'attore emozionato racconta la retorica di emozioni presunte e risulta perciò irritante. Ciò che emoziona, a teatro, è quel qualcosa di straordinario, cioè di *extra ordinem*, che avviene ogni volta che qualcuno, visibilmente, sulla scena, sta, altruisticamente, facendo qualcosa per qualcun altro, cioè per quella comunità – quella *ecclesia* – che ha davanti. Questo è il momento più alto ed emozionante: sentire che c'è un gioco che ci coinvolge e ci attira. Quell'attore non lo attiva perché voglia emozionarci, ma perché costruisce un sistema di segni che, paradossalmente, non è completo, non è risolto, ma lascia allo spettatore il compito e la possibilità di entrarci dentro e completarlo dall'interno.

Mi ha sempre colpito il fatto che in termini di critica letteraria, Amleto non sia affatto considerabile come un capolavoro: ci sono salti nella narrazione dei fatti, e i personaggi – messi su carta millimetrata – mostrano delle possibili debolezze nella costruzione (pensiamo a Ofelia, che viene introdotta al pubblico nel corso di una scena in cui la cosa più importante sembra essere il manuale di condotta che Polonio impartisce a Laerte prossimo a partire...). La cosa straordinaria è che proprio questa incompiutezza fa dell'Amleto un testo importante, di effetto teatrale potentissimo: il fatto che Ofelia e Amleto non vengano mai mostrati "in idillio amoroso", obbliga il pubblico a supplire con la propria immaginazione, colmando l'apparente lacuna. Ovvero, Shakespeare chiede soccorso allo spettatore, gli chiede di assumere un ruolo attivo, integrando gli spazi vuoti della sua narrazione.

Anni fa ebbi un'esperienza che mi toccò profondamente, e che, come tutte le cose che toccano profondamente, fu assolutamente semplice. Mi avevano commissionato un lavoro molto bello. Dovevo intervistare anziani che mi avrebbero raccontato cos'era successo durante la seconda

guerra mondiale nella piccola frazione alle porte di Firenze dove abito, e poi ricavare un testo dalle loro dichiarazioni. Andai a fare queste piacevolissime chiacchierate. Un giorno, una signora mi disse che avrei dovuto parlare col Nardini, un signore analfabeta che non veniva agli incontri perché aveva paura di me, e che, però, era stato testimone oculare di una rappresaglia dei tedeschi in una casa colonica avvenuta a seguito dello spostamento della Linea Gotica. Questo Nardini aveva visto tutto e la signora mi consigliava di andare a parlarci. Io, che fino a quel momento non avevo raccolto nessun evento memorabile su cui scrivere, immaginavo di trovare nei ricordi del testimone d'una rappresaglia in cui erano morte dieci persone facenti parte dello stesso gruppo familiare, una grande narrazione epica, qualcosa come *Roma città aperta*. Fisso un appuntamento, vado e mi trovo davanti a una lezione di alta drammaturgia fatta da un analfabeta ultranovantenne.

Questo signore mi mette a sedere e mi dice che un giorno la mamma gli aveva detto: "È una settimana che non mangiamo. La zia di San Piero, ha due galline, vai a vedere se hanno un uovo perché con un uovo ci mangiamo almeno pranzo e cena". Mi fa: "Sa, eravamo in cinque, con un uovo solo in cinque... ma, almeno, non si moriva di fame. Quindi, io presi la bicicletta e andai dagli zii di San Piero". Cito testualmente perché il suo racconto mi si è ficcato in testa: "Io arrivai dagli zii, la zia mi disse di andare a vedere nel pollaio, di cercare tra la paglia e, forse, un uovo l'avrei trovato. Io andai a cercare quest'uovo e non lo trovavo, non lo trovavo. Poi, a un certo punto, ne trovai uno piccolino, piccolino. Lo presi in mano per guardarlo, com'era bello che ci si mangiava in cinque, e, in quel momento, sentii un gran *tarapetio* – trovo sia un'onomatopea straordinaria – e arrivarono i tedeschi. Fecero uscire tutti e li misero contro il muro. Io avevo quest'uovo in mano e lo strinsi, lo strinsi talmente forte che, quando finì tutto, ce l'avevo tutto rotto colato sul braccio. Presi la bicicletta e scappai via".

Nardini non mi ha raccontato niente di tutto ciò che qualsiasi drammaturgo, me compreso, avrebbe messo nel racconto, non c'è stato nessun grido, nessuna persona che cadeva a terra, neanche una goccia di sangue, niente, solo un uovo che era il pranzo e la cena di cinque persone, che veniva stretto e che macchiava il braccio e l'avambraccio di questo ragazzino.

Perché è toccante? Perché ciò che lui non mi ha detto chiedeva a me di colmare gli spazi mancanti. C'era una narrazione irrisolta che faceva scattare un'interazione, un co-involgimento profondo con l'ascoltatore: io ero tirato dentro quello che lui faceva, diventava un tutt'uno con la narrazione, che quindi non era conclusa, ma aperta. Io trovo che, a teatro, l'emozione stia in questo: nel sentire che qualcuno ti invita a giocare e che tu sei necessario al gioco.

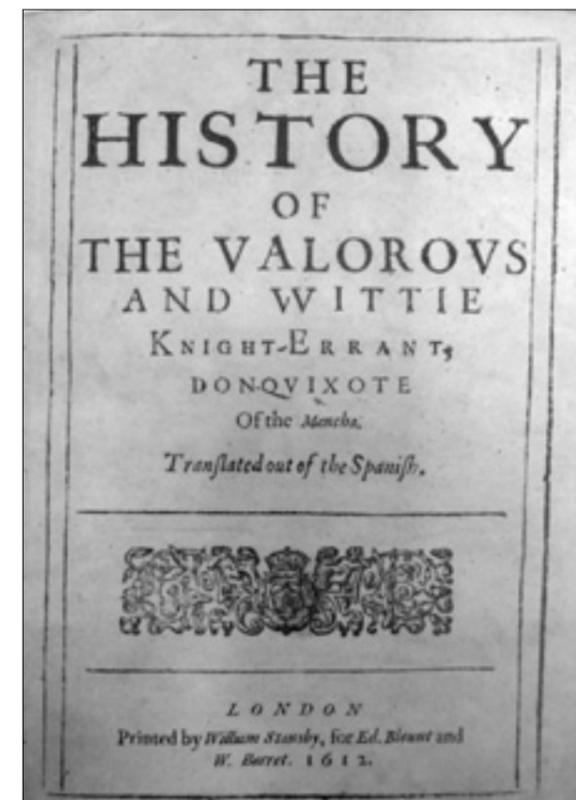
IL FALSO O IL VERO SHAKESPEARE

Cardenio, o il resto del teatro
di Raimondo Guarino

Abstract. *The intricate story of Shakespeare's lost play Cardenio and its relationship with Double Falsehood has been fascinating scholars for many years and is related to the settling of Shakespeare's mythical image. Raimondo Guarino tackles its key points and reflects on the story of the dramatic text and on the relationship of theatre with novels, with writing subject to mutations, stratifications, eclipses.*

Il falso enigma

Nel 1612 esce a Londra la traduzione inglese del *Don Quixote*, curata da Thomas Shelton e già compiuta da qualche anno. Nel 1613 viene rappresentato due volte dai King's Men alla corte di Giacomo I, la prima probabilmente in febbraio e la seconda certamente in giugno, un dramma intitolato *Cardenio* o *Cardenna*, secondo le difforme grafie dei libri di conti. Il titolo adotta il nome del protagonista della lunga vicenda dell'amicizia tradita e delle passioni rubate, compresa e disseminata nel corpo (parte prima, 23-36 dell'originale; nelle parti terza e quarta della versione di Shelton) del romanzo cervantino, e innescata dall'incontro del cavaliere della Triste Figura con un giovane in preda alla follia amorosa vagante per la Sierra Morena. Nel settembre del 1653, l'editore Humphrey Moseley, che nel 1647 ha pubblicato il volume



The history of the valorous & witty knight-errant Don Quixote of the Mancha, 1612, traduzione di Thomas Shelton.

in folio delle opere di John Fletcher e Francis Beaumont, iscrive nel registro dei librai l'acquisizione del diritto di pubblicazione per numerosi testi tratti dal repertorio dei teatri londinesi nei decenni precedenti. Nell'elenco figura «*The History of Cardenio* by mr. Fletcher & Shakespeare». Il dramma non viene stampato, come non era stato compreso nell'*in folio* del 1647. Nel dicembre del 1727 viene messo in scena al Drury Lane *Double Falsehood, or The distressed Lovers*, presentata come opera di Shakespeare. Il dramma si pubblica nel 1728 con una prefazione di Lewis Theobald, revisore di testi shakespeariani, autore di pantomime per John Rich, recente protagonista di una polemica (espressa in *Shakespeare restored*, 1726) con Alexander Pope sull'edizione delle opere di Shakespeare (con particolare riguardo al testo di *Hamlet*) pubblicata a cura di Pope nel 1723-25. Theobald, che si dichiara *editor* del testo, ne argomenta l'autenticità dell'attribuzione a Shakespeare e il riferimento a Cervantes. Non cita tuttavia il titolo originario, perché i nomi dei protagonisti sono cambiati rispetto alla fonte: Cardenio è diventato Julio, il rivale Ferdinando Henriquez, le protagoniste femminili Lucinda e Dorotea si chiamano adesso in teatro Leonora e Violante. Ma l'*editor* Theobald non vuole sostenere la continuità ragionando sui mutamenti della forma e della sostanza del *cuento*. Si occupa piuttosto, nelle prefazioni al testo, della continuità materiale dei manoscritti, affermando di averne consultati tre (o quattro) esemplari. Di questi uno sarebbe stato di proprietà di Betterton e di mano di John Downes, il noto suggeritore, attore e copista, attivo nei teatri londinesi fino al 1706.

L'accidentata sequenza di fatti e documenti eterogenei che abbiamo qui sintetizzato ha suscitato in anni recenti un'impennata d'interesse, tradotta in dibattiti, spettacoli, saggi e ricostruzioni scientifiche o volutamente romanzesche su "la ricerca di *Cardenio*". L'argomento, sottratto alla questione schematica che aveva ossessionato l'erudizione fin dalle polemiche settecentesche ("si tratta di un falso o di un vero Shakespeare?"), ha sollevato questioni più sostanziali. Il testo di Theobald, a parte le polemiche sull'autenticità, ha qualcosa a che vedere con il testo di età giacomiana rappresentato nel 1613? Possiamo riconoscere in *Double Falsehood* la fisionomia di un dramma perduto e ritrovato tratto dall'episodio del *Don Chisciotte*? Ma che cosa vuol dire perduto? In che termini si può ipotizzare una continuità relativa tra il 1613 e il testo usato e stampato nel 1727-28?¹

Nel frontespizio della stampa del 1728 c'è scritto che *Double Falsehood* era «written originally by William Shakespeare and now revised and adapted to the Stage by Mr. Theobald, Author of *Shakespeare Restor'd*». La risposta preponderante nei dibattiti e negli studi la possiamo sintetizzare in un'affermazione cauta ma positiva di Gary Taylor, che si basa sulle prove interne al testo e sulle tracce del manoscritto nel registro degli stampatori: «C'è una forte e provata evidenza che Theobald possedeva almeno un manoscritto contenente almeno una parte del testo del dramma giacomiano»².

Che Theobald conoscesse la richiesta dell'editore Moseley è un'ipotesi incerta. I suoi argomenti forti, espressi nella *Preface of the Editor* al dramma, sono la contiguità cronologica con la traduzione di Shelton e la persistenza materiale dei copioni manoscritti. Che ci lasciano ipotizzare la sovrapposizioni di varianti e cambiamenti rispetto alla fonte e al testo di età giacomiana già al tempo di Betterton. Si tratterebbe insomma di un palinsesto prodotto da una complessa stratificazione, che racchiude un movimento effettivo nel tempo delle generazioni teatrali. L'aspetto obiettivamente rilevante dei fattori che accreditano l'autenticità parziale, o almeno residuale del *Cardenio* giacomiano, è la presenza di tracce (quelle che si chiamano in gergo *internal evidences*) consistenti e cospicue di fattori stilistici, metrici e lessicali del *corpus* di Fletcher. Il palinsesto di Theobald rimanda a Shakespeare perché conserva l'impronta del drammaturgo che ha collaborato con lui all'epoca delle rappresentazioni dei King's Men. La vicenda della latenza di *Cardenio* nei repertori teatrali e del mancato concretizzarsi del privilegio di stampa in pubblicazione, rimanda a una contaminazione originaria e germinale: il cantiere dei King's Men negli ultimi anni di William. Nel testo di Theobald c'è un fondo autentico che è riconoscibile (anche, ma nel dibattito recente soprattutto) in quanto rimanda alla mano (allo stile e al lessico) di Fletcher. Fletcher è il protagonista dell'attenzione a Cervantes (originale e tradotto) nel teatro giacomiano³. In quanto fautore di soluzioni testuali orientate al romanzo viene cooptato come collaboratore dei King's Men e poi come co-autore con William, nel 1612-13, di tre operazioni drammaturgiche impegnative: il *romance* cavalleresco di *The Two Noble Kinsmen*; la riproposta del dramma storico nella versione a grande spettacolo di *All is True* ovvero *Henry VIII*; e il romanzo sentimentale di amicizie ingannate e destini incrociati che fu *Cardenio*. *Double Falsehood* è l'adattamento di una stratificazione preesistente, che Theobald vuole esibire come Shakespeare autentico, in una particolare congiuntura di usi teatrali e tradizione testuale.

Le dispute contemporanee a Theobald ebbero un esito ambiguo per la discussione su *Cardenio*. L'editore Tonson e i suoi associati affidarono a Theobald, dopo le polemiche con Pope, l'edizione dei *Works* shakespeariani del 1733, ma quella edizione non estese il canone al testo adattato come *Double Falsehood*. L'entrata in gioco della collaborazione con Fletcher, o forse ancor più la consapevolezza delle revisioni subite prima del suo intervento, dissuasero Theobald dal tradurre la rivendicazione dell'autenticità nell'ammissione al canone.

L'idea del testo mancante è il fantasma speculare della questione del testo originario e della ricerca dell'autore. Il rapporto tra *Double Falsehood* e *Cardenio* racchiude e comprime le molteplici realtà di una drammaturgia. Il fatto che il testo di Theobald non ci consenta di vedere chiaramente oltre impedisce di capire quanto sia importante guardarci dentro. Non sapremo mai a quale fase di elaborazione appartiene la decisione di omettere l'invo-

lucro della "cornice", delle figure di Don Chisciotte e del suo scudiero, del barbiere e del curato. O le scelte sugli episodi soggetti a dilatazione nella ricreazione lineare dei fatti necessaria alla struttura drammatica. La stratigrafia è impossibile. Ma si materializza la vita dei drammi nel tempo, la visibilità dei due archivi cartacei che riflettono la memoria dei teatri. Quello delle compagnie, nei loro rapporti con autori e copisti. E quello delle tipografie e delle gestioni editoriali, dei loro atti e dei loro repertori. *Double Falsehood* (il testo che c'è) coglie il momento in cui queste due traiettorie s'incrociano dopo lunghe fasi di divaricazione, nel nome del testo che non c'è. Il falso enigma di *Doppia falsità* ricopre la combinazione delle tradizioni e il concorso di diverse mani e menti, celandole sotto lo strato che sovrappone l'unità del testo alla frammentarietà e alla varietà delle sue parti⁴.

L'opera e i suoi testi

Qual è l'opera che si smembra e si reintegra nella materialità dei testi? Il *cuento* cervantino che ne è l'origine certa o il fantasma che è stato *Cardenio* nel 1613 nel teatro dei King's Men e alla corte di Giacomo I? Roger Chartier ha dedicato al caso di *Cardenio* un'agguerrita monografia imperniata sulle sue riflessioni intorno al rapporto tra metamorfosi delle opere e molteplicità dei testi⁵. Nel libro di Chartier, nel cambiamento di scala proposto all'insediamento di *Cardenio*, la questione della febbre e della ricerca del testo mancante viene riferita al suo collocarsi come termine medio e centrale nelle due traiettorie, quella tra il *Cardenio* del *Quijote* cervantino e i suoi derivati teatrali; e quella del *Cardenio* shakespeariano perduto (in quanto non stampato) e restituito alla stampa e all'uso scenico con *Double Falsehood*. L'inchiesta, accostando e distinguendo i due movimenti, accende l'attenzione su tre distinti processi: l'impetuosa influenza del repertorio narrativo condensato nelle peripezie del mancego; i processi di rifusione che uno dei racconti interpolati nel romanzo subiva in diverse culture teatrali. E, terzo ma non ultimo (e sullo sfondo determinante degli altri è questo che più c'interessa), come il trattamento giacomiano sopravvisse soggetto alle specifiche modalità di trasmissione dei testi del teatro londinese in un secolo e più.

In ogni caso, oltre le contorsioni attributive, il processo parzialmente leggibile, oltre lo sfizio celebrativo e fantasmagorico dell'"incontro tra Shakespeare e Cervantes", è un caso di studio e di scuola di trasposizione e *reshaping* del racconto scritto per la lettura, e incluso nel cosmo romanzenso, nella narrazione teatrale costruita dal testo drammatico.

La questione dominante non è quindi il testo mancante, la *pièce perdue* di Chartier, *the lost Shakespeare* nella catena delle deduzioni teatrali da Cervantes. Nell'iter di Chartier la conclusione rimanda alla "plasticità delle opere" nella varietà delle condizioni e delle composizioni testuali, rispetto a cui diventano determinanti le destinazioni e convenzioni degli usi teatrali e delle pratiche di lettura. Ma risulta dal percorso una dimostrazione più specifica.

La fortuna scenica dell'episodio di *Cardenio*, romanzo smembrato nell'epopea grottesca, è precoce, autonoma e diffusa. Il valenciano Guillén de Castro, che ha adattato per le scene anche l'altra novella incastrata nel *Chisciotte*, *Il curioso impertinente*, scrive nel 1606-7, a ridosso della prima edizione del romanzo (1605), la *comedia* intitolata *Don Quijote de la Mancha*, stampata nel 1618, che è in realtà una storia di figli scambiati che sfocia nei destini incrociati di *Cardenio* e Ferdinando. Dopo la versione svanita di Shakespeare-Fletcher c'è l'elaborazione della «tragi-comédie» di Pichou, che si focalizza direttamente nel titolo su *Les Folies de Cardenio*, pubblicata nel 1630 e rappresentata due anni prima all'Hôtel de Bourgogne. Si tratta del precedente francese della più nota e ampia trilogia di Guérin de Bouscal – sorvoliamo qui sulla discussa identificazione dell'autore –, *Dom Quichot de la Manche*, stampata tra il 1638 e il 1642, la cui seconda parte e terza parte riemergono nel repertorio della troupe di Molière, secondo il registro di La Grange, tra il 1658 e il 1662. E il cui primo pannello contiene l'ennesimo trattamento dell'incrocio amoroso.

Cardenio nel teatro può fare a meno d'incontrare Don Chisciotte. La rielaborazione di Gary Taylor, rappresentata a Wellington (Nuova Zelanda) nel 2009 si proponeva di reintegrare la cornice cavalleresca come *subplot*, recuperando personaggi e circostanze della vicenda di Don Chisciotte, e considerandone l'assenza nella versione di Theobald come un effetto delle revisioni intercorse. Ma la ricognizione di Chartier rivela che per i primi adattatori, Guillén de Castro e Pichou, pur con soluzioni diverse, l'intreccio di *Cardenio* funzionava sulle scene come una vicenda autonoma. Autonomia che ritroviamo in *Double Falsehood*, oggetto delle mutazioni adottate per riordinarla in episodi consecutivi, e in spazi e tempi congrui con il presente della rappresentazione. Si tratta dell'indizio di un fenomeno imponente: le immediate e molteplici relazioni tra la conformazione del romanzo e le sue metamorfosi drammatiche. Tralasciando qui altri ascendenti, tra cui la fortuna britannica del *Furioso*, già noto alle platee londinesi per la drammatizzazione di Greene, il caso *Cardenio* illustra quanto fosse frequente l'accesso al romanzo come deposito di narrazioni e novelle interpolate. Potenzialità confermata dalle versioni teatrali dell'altra novella incastonata nel primo libro del *Chisciotte*, *Il curioso impertinente*. La visione diretta dell'imitazione teatrale assecondava, e materializzava, la visione attivata nell'immaginazione del lettore dalle mediazioni letterarie, enucleando la vicenda dal contesto cavalleresco. Il testo di età giacomiana che riemerge in *Double Falsehood* aveva probabilmente già attuato e sviluppato questo principio di focalizzazione.

Ibridazioni originarie

Tra la storia del dramma *Cardenio* e le storie di altri testi del canone c'è una differenza di grado, non di natura e di cultura. Nel decennio scorso *Macbeth* è stato incluso nell'edizione oxfordiana dei *Works* di Middleton, gesto

di provocazione che traduce nella logica dell'autore, rovesciandola sulla figura minore, le collaborazioni tra William e Thomas. Il *Macbeth* è depositato nel canone dal primo in folio. Il *Pericles*, composto con Wilkins, non fu stampato in quella sede. *Timon*, riferito anch'esso a una cooperazione con Middleton, come ci spiegano le ricognizioni sulla raccolta postuma, si trova nel primo *in folio* per un ripensamento, dovuto alle difficoltà, poi superate, di acquisizione del del testo di *Troilus*. Tornando ai testi composti con Fletcher, Moseley ottenne il manoscritto, come dimostra la sua iscrizione nel registro della gilda degli editori, dopo aver pubblicato la raccolta delle opere di Fletcher e Beaumont, ma non lo diede alle stampe. Ogni testo racconta la storia singolare della sua sopravvivenza, in forma manoscritta o stampata. E non c'è una motivazione uniforme delle inclusioni e delle omissioni nella stampa del First Folio che è alla base della definizione del canone⁶. *The Two Noble Kinsmen* uscì in un *in quarto* separato, nel 1634. *Henry VIII* fu invece compreso nel monumento della raccolta postuma. La parabola del racconto di *Cardenio* nei repertori londinesi esemplifica un caso di eclissi che significa latenza del manoscritto, fenomeno che chiama in causa radicalmente la nostra difficoltà a scomporre i drammi e la materialità della scrittura nella nozione della mente collettiva del teatro, delle sue fratture e dei suoi compromessi. Bisogna osservare nei testi preservati un coacervo di casi e volontà in cui non vige un'indeterminata ed effimera polifonia e fluidità ma il concorso obiettivo dell'invenzione drammatica, dell'impresa teatrale e delle strategie editoriali, molteplicità carica di movimenti asincroni. Brean Hammond, editore di *Double Falsehood* per la Arden Shakespeare, suppone «lesioni testuali» o tagli strutturali intervenuti nella durata del silenzio di *Cardenio*, ma la tradizione non è in questo caso più nitida e ricostruibile che nella questione plurisecolare del passaggio dei copioni di Shakespeare e dei suoi colleghi alle stampe. All'origine c'è la questione rimossa con fastidio da Theobald nella seconda versione della prefazione al testo, cioè la *co-authorship* Shakespeare-Fletcher che rende verosimile sia il ricorso della fonte (per i dimostrati ascendenti di Cervantes su Fletcher), sia la sua convergenza nell'ultima fase shakespeariana, o meglio nella programmazione dei King's Men nel 1609-13. Riflessi che nel 1728 minano la retorica dell'autenticità, e nel 2010, in un'altra consapevolezza delle pratiche collaborative, orientano *Double Falsehood* verso l'antecedente giacomiano.

Quello che si legge nel testo, nelle sue oscillazioni morfologiche, lessicali e metriche, lo rende plausibile derivazione da uno stato anteriore riferibile a quell'impresa collaborativa. Un testo "mancante" nella fortuna editoriale degli autori poteva conservarsi nella trafila di revisioni consuete, fino a riproporsi in una riabilitazione scenica che convergeva con ipotesi di reintegrazione del corpus shakespeariano.

Tradizioni e pratiche

Ciò che abbiamo perduto, e che resta implicito nel residuo testuale, è il processo che il dramma ha subito nel corso della sua latenza.

L'attenzione del ventunesimo secolo sul testo perduto è uno dei riflessi remoti dell'enfasi della nascente mitografia del Bardo sul testo riemerso. *Cardenio* ritornava alla vita teatrale sotto altro nome nel 1727, secondo i crismi della creazione d'autore fissata da un manoscritto, mentre si occultava la genesi collaborativa, che avrebbe minacciato la nascente mitologia del poeta di teatro invece di alimentarla con la riapparizione. La *forgery*, la manipolazione sta in questa retorica della ricomparsa, non nella falsificazione del testo, di cui si denuncia l'adattamento e si rivela la natura frammentaria e composita.

Double Falsehood diventa così indispensabile per suffragare le proporzioni e le modalità delle collaborazioni e per tracciare la scia dei *romances* fino alla restaurazione e alle sue mutate convenzioni sceniche. *Cardenio* sta in un altro testo, traccia di un movimento di consapevole relazione con un passato del teatro. In ogni testo, se inteso come esito, c'è una famiglia di ombre che sollecitiamo, per capirne altri stati. La storia di *Cardenio*, immersa nell'ulteriore modulazione di Theobald, aggiunge una motivazione ulteriore per rivolgerci verso moventi, fonti e modalità di collaborazione del tardo Shakespeare col nuovo astro della narrazione drammatica che era Fletcher. Subentra qui la vera questione compositiva, cioè la consapevole mistura delle asprezze e degli incanti e disincanti di William e del patetismo prestato all'arte dei casi di Fletcher. Confluenza leggibile in controluce, nel confronto con gli altri esiti. Ne scriveremo altrove a proposito dei *Two Noble Kinsmen*.

Ma c'è molto di più ad attrarci verso la vicenda del testo sospeso. Oltre la riabilitazione della mente collettiva della drammaturgia, oltre la retorica dello Shakespeare redivivo, e la verifica della pervasiva potenzialità teatrale dei dispositivi di racconto aggregati nel *Chisciotte*, si profila il senso della pratica nell'andamento della tradizione.

Ce ne parla direttamente Theobald, dalla sponda dell'edizione e dell'adattamento. Nel *Preface of the Editor* alla stampa del 1728, con una digressione conclusiva Theobald richiama il rispetto comunque dovuto ai criteri e alle intenzioni che guidano gli attori e i manager dei teatri nella selezione del repertorio.

Sono giudici troppo consapevoli dei loro interessi per non capire che un teatro non può sopravvivere sempre sul vecchio repertorio, ma che la città richiede novità. D'altra parte sono altrettanto buoni giudici della loro professione da sapere che tutte le composizioni che vengono loro offerte potrebbero non convenire a un gusto delicato come quello degli attuali frequentatori dei teatri.

Sembra un discorso generico, ma è un argomento che allude al ritmo profondo di silenzi e ricorsi della scrittura nel teatro.

Gregory Doran, il regista della Royal Shakespeare Company che ha inaugurato con *Double Falsehood* lo Swan Theatre di Stratford nel 2011, ha spiegato il senso della sua proposta citando e riconoscendo in quelle righe della prefazione di Theobald la responsabilità delle compagnie su ciò che scompare e riemerge della memoria della drammaturgia scritta nella vita dei teatri⁷. Quel brano, apparentemente estraneo alle dispute sull'autenticità, contiene la risposta ai quesiti su oblio e riscatto. La proposta di *Cardenio* esce dall'ombra quando il silenzio ritorna a parlare la lingua del mestiere, cioè la scelta di un testo-dramma spendibile nell'offerta del Drury Lane, nel momento in cui gli eruditi incrociano le lame sul campo conteso dell'edizione di Shakespeare. Il frangente delle polemiche intorno a *Double Falsehood* del 1728 appare a noi, contemporanei dell'ultima scienza del libro, intenti alla nuova ricerca del testo perduto del 1613, il sintomo di un decisivo e duplice assestamento del continente Shakespeare: nella memoria attiva dei repertori e nel sacrario della storia letteraria.

¹ Le ricostruzioni più esaurienti del caso, dei suoi dati storici e testuali e dello sviluppo del dibattito, si leggono nell'apparato di B. Hammond (a cura di), *Double Falsehood, or The Distressed Lovers*, The Arden Shakespeare, London, Methuen, 2010; e nei saggi raccolti in D. Carnegie e G. Taylor, *The Quest for Cardenio. Shakespeare, Fletcher, Cervantes and the Lost Play*, Oxford University Press, 2012.

² G. Taylor, *A History of «The History of Cardenio»*, in *The Quest for Cardenio*, cit., pp. 11-61, p. 48.

³ V. Wayne, *Don Quixote and Shakespeare's Collaborative Turn to Romance*, in *The Quest for Cardenio*, cit., pp. 217-238. Il testo più comprensivo per l'impatto di Cervantes sulla cultura inglese è J.A.G. Ardila (a cura di), *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

⁴ Su dimensioni e conseguenze della collaborazione drammaturgica, oltre i dilemmi della *authorship*, G. Egan, *What is not collaborative about early modern drama?*, in «Shakespeare Survey», 67, 2014, pp. 18-28. La migliore trattazione complessiva delle collaborazioni shakespeariane resta B. Vickers, *Shakespeare, Co-author: A Historical Study of Five Collaborative Plays*, Oxford, Oxford University Press, 2002, che può essere aggiornata su metodi e prospettive con W. Shakespeare and Others, *Collaborative Plays*, a c. di J. Bate e E. Rasmussen, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.

⁵ R. Chartier, *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue*, Paris, Gallimard, 2011 Chartier aveva già trattato il valore paradigmatico del caso *Cardenio* in altri saggi; per esempio in una parte sostanziosa della lezione inaugurale del corso al Collège de France del 2007, *Ecouter les morts avec les yeux*, Paris, Fayard, 2008.

⁶ Si veda, per un compendio aggiornato, E. Smith, *The Making of Shakespeare's First Folio*, Oxford, Bodleian Library, 2015.

⁷ G. Doran, *Restoring Double Falsehood to the Perpendicular for the RSC*, in *The Quest for Cardenio*, cit., pp. 360-367.