

MACBETH

MACBETH

MACBETH



MACBETH

WILLIAM SHAKESPEARE

adattamento e regia ANDREA DE ROSA
traduzione NADIA FUSINI

GIUSEPPE BATTISTON macbeth
FRÉDÉRIQUE LOLIÉE lady macbeth
PAOLO MAZZARELLI banquo
MARCO VERGANI ross
RICCARDO LOMBARDO macduff
STEFANO SCANDALETTI malcolm
VALENTINA DIANA ecate/lady macduff
GENNARO DI COLANDREA seyton

spazio scenico NICOLAS BOVEY e ANDREA DE ROSA
costumi FABIO SONNINO
luci PASQUALE MARI
suono HUBERT WESTKEMPER
assistente alla regia GIOVANNI DEL PRETE

direttore degli allestimenti scenici CLAUDIO CANTELE responsabile ufficio allestimenti GIANNI MURRU responsabile reparto direzione di scena MARCO ALBERTANO
responsabile reparto macchinisti/capomacchinista VINCENZO CUTRUPI responsabile reparto elettricisti-fonici/capo elettricista FRANCO GAYDOU
responsabile del laboratorio di costruzione ROBERTO LEANTI responsabile settore produzione e programmazione BARBARA FERRATO ufficio produzione SALVO CALDARELLA
direttore di scena ERMES PANCALDI elettricista DANIELE COLOMBATTO fonico ANGELO LONGO aiuto fonico ADRIANO CAPORASO attrezzista CLAUDIA TRAPANÀ
sarta CARLA CARUCCI costruzione scene LABORATORIO DELLA FONDAZIONE DEL TEATRO STABILE DI TORINO sartoria LOW COSTUME ROMA
teatro stabile del veneto direzione organizzativa MASSIMO TAMALIO delegati alla produzione SILVIA ZAMPIERON/ALESSANDRO VADILONGA
foto di scena BEPI CAROLI grafica ALFREDO FAVI-ARKÈ

TEATRO
STABILE
TORINO

diretto da
mario martone



teatro stabile
del veneto
carlo goldoni

IL VIAGGIO NELL'OSCURITÀ di Mario Martone | 6
ECCE HOMO di Nadia Fusini | 10
IL MALE INDIFESO di Maurizio Ferraris | 18
CONVERSAZIONE CON ANDREA DE ROSA di Katia Ippaso | 30

IL VIAGGIO NELL'OSCURITÀ
di Mario Martone

Con *Macbeth* Andrea De Rosa prosegue il viaggio nel teatro di Shakespeare, rielaborando molti elementi che hanno caratterizzato il suo lavoro in questi anni: dal suono vissuto come dimensione concreta, allo spazio che si fa cavità dell'inconscio dei personaggi, alla definizione di personaggi che fanno i conti col male, personaggi in cammino nell'oscurità. Dall'*Elettra*, che proprio qui a Torino ebbe il suo debutto, al *Manfred* di Byron/Schumann realizzato al Carignano in collaborazione col Teatro Regio, De Rosa accompagna attori e spettatori in un rito di attraversamento del buio (a volte realmente nel buio, come in *Molly Sweeney*) grazie al quale le parole si trasfigurano per rivelare verità inaspettate. Nello spettacolo dominano le presenze di Giuseppe Battiston e Frédérique Loliée, un attore e un'attrice luminosi, ai quali va la nostra gratitudine; e insieme a loro ringraziamo la compagnia tutta, gli artisti e i collaboratori che hanno lavorato a questa creazione.

SPEAK, IF YOU CAN:

WHAT ARE YOU?

ECCE HOMO di Nadia Fusini



CHE COS' È UNA COSA CHE PENSA?

Nella seconda delle sue *Meditazioni* Cartesio si chiede che cosa implichi l'atto del pensare, quale il suo setting. Prima di tutto, chi ne è il protagonista? «Io», si risponde; ma che cosa sono «io»? Se chiudo gli occhi e mi turo le orecchie, se distolgo tutti i sensi, se cancello dal mio pensiero tutte le immagini corporee, intrattenendomi solamente con me stesso, considerando solo il mio interno, che cosa sono? Una *res cogitans*, appunto: una cosa che pensa. E che cos'è una cosa che pensa? È una cosa che dubita, che concepisce, che afferma, che nega, che vuole, non vuole, che conosce poche cose, ne ignora molte, che ama, che odia, che crede e non crede, immagina, sente...

Esattamente come Macbeth, viene da dire, e prima di lui come Amleto, e ancora prima come Bruto nel *Giulio Cesare*. I quali scoprono che oltre alla potenza dell'azione esiste la potenza dell'immaginazione, e la mente è un teatro complesso di moti dell'anima, sensazioni, emozioni, ricordi, memorie, e dubbi. Dubbi, soprattutto. Ed è per questo che il pensiero prende in loro un andamento circospetto, un passo esitante, perplesso. Perché proprio quando dubito o immagino o sogno e voglio e non voglio, proprio lì c'è del pensiero da pensare. Tutto si gioca intorno al rischio che si addensa in ogni proposizione di certezza, in una proporzione tale che può a volte togliere perfino a me che la enuncio ogni vittoria. Perché se la conoscenza non può che transitare attraverso la coscienza, non sarà più un esercizio neutro, ma un atto intriso di umori e malumori.

Nello stesso secolo di Cartesio, Shakespeare crea tre icone della conoscenza che ci mostrano in azione il pensiero: Bruto, Amleto e Macbeth. Non che altri personaggi shakespeariani non pensino: Coriolano pensa. Pensa anche Ulisse. Pensa Iago. Pensano molti tra gli eroi shakespeariani, e non solo nei drammi eroici, anche nelle commedie. Ma è nell'immagine di Bruto, di Amleto e di Macbeth che Shakespeare ha pensato il pensiero nel modo più chiaro, lampante. E straordinariamente moderno.

In tutti e tre i casi colpisce come il pensiero venga incontro al soggetto del pensiero attraverso una mediazione essenziale, fantasmatica: nel caso di Macbeth, servono le streghe, nel caso di Amleto, lo spettro. Nel caso di Bruto, il fantasma. Già Aristotele, del resto, nel *De anima* chiariva come tale relazione fosse inevitabile scrivendo: l'anima non pensa mai senza «la materia sensibile dell'immagine».

Tornando a Shakespeare e in particolare a Macbeth si impone con lui la domanda cruciale, moderna: «quando penso, chi pensa?»

Chi pensa il pensiero di Macbeth? Lui? La sua lady? Le streghe?

Con Macbeth entra in scena il criminale, ovvero l'uomo ferito dal proprio atto. Non l'eroe in quanto uomo nobile, che sbaglia e viene punito, ma l'eroe del male, il *villain*, il cattivo, il malvagio. Che non agisce affatto d'impulso, ma pensa e ripensa e considera e delibera e sceglie il crimine. Il quale, già quando pensa, prima che acceda all'atto, scopre un'interferenza tra pensiero e desiderio.

Glielo fa notare la sua lady, implacabile. È una sapienza tutta femminile, che si confonde con la stregoneria, quella della lady, quella delle tre sorelle, che svela come nel *cogito, ergo sum*, si nasconde un *desidero, ergo sum*. Non se penso sono; ma se sono desidero. E cioè: sono vivo, in quanto preso in una relazione drammatica e fatale con l'altro del pensiero, che è in me. Cioè, col desiderio.

Ecco perché nel passaggio all'atto la macchina del pensiero esplose in Macbeth. Quasi che l'atto sollevasse un'emozione e una conoscenza di sé insopportabili. E con essa l'esperienza ineluttabile di un che di inconscio, che giace dentro, in fondo all'anima, alla mente. Quel deposito fangoso sollevandosi appanna il pensiero, e lo costringe al contatto quasi fisico, inquietante, con cose che non sapeva di desiderare. E gli rivela come dentro di lui si muova qualcosa di oscuro, che affatica la sua mente. «Dull» definisce Macbeth il suo cervello: lo accusa dello stesso torpore di cui si accusa Amleto. La verità è che lento, tardo, il cervello di Macbeth si apre al desiderio inconscio. E ne è travolto.

Macbeth è la grande tragedia del desiderio. È "tragedia" che per congiungersi al proprio desiderio l'eroe debba passare prima per le streghe - sono loro nella predizione a far esistere l'oggetto del desiderio inconscio; e poi per la sua lady - che pensa per lui come fare perché quel medesimo oggetto, la corona, possa afferrarlo. «Sarai re» profetizzano le tre sorelle. Da queste parole appena sussurrate Macbeth è rapito. È letteralmente trasportato in un altro mondo da una sollecitazione che lo ingravida di pensieri che non riesce a pensare, che falsano la prospettiva di quel che era abituato a credere. Un'inquietudine lo prende, che lo espone a immagini tremende, che lo spaventano. Gli batte forte il cuore. Tutto un turbamento l'afferra, che non conosceva. Un'agitazione interna, senza sfogo, invadente e cieca scuote la sua integrità di uomo, così come si era finora pensato: una macchina che sapeva collegare la testa e il braccio all'istante, senza pause.

Per l'atleta della guerra, che ha finora impiegato la propria muscolatura per affrontare la morte e la vita in battaglia, si tratta di fronteggiare un altro movimento, che rincula nella piega dell'immaginazione, e si intasa nella contraddittoria altalena di spinte e contospinte, che si annullano tra loro, finché non esiste altro, se non ciò che non è.





Grazie all'audacia della sua lady, Macbeth si arrischia in questo nuovo moto e qui conosce una inedita passione; che è alla lettera un movimento di ascesa sul calvario in direzione dell'inferno. Nelle differenti stazioni del calvario si disegna nella maschera di Macbeth il volto di un novello uomo di dolore, con sul capo invece della corona di spine, una corona di chiodi che gli si configge nelle tempie. Mentre dentro il cranio falangi di scorpioni gli iniettano il veleno dei loro pungiglioni nella materia grigia del cervello. Cervello che lui vorrebbe smettesse di funzionare. Perché, da un certo punto in poi Macbeth vuole una cosa sola: non pensare. Smettere di pensare. È qui il cuore pulsante della sua tragedia.

Si tratta soprattutto di eliminare la pausa del pensiero. Macbeth si prende all'inizio il tempo per pensare, poi in fretta agisce, e per tutto il resto del dramma si tormenta per un tempo che non è suo. Tra il primo moto, o impulso che si muove nella coscienza e l'azione che armerà le mani si spalanca un intervallo d'incubo, in cui la sua mente è esposta e analizzata alla luce abbagliante di un riflettore. Per il tempo che dura la tragedia di Macbeth, in effetti, assistiamo a una vera e propria anatomia della sua mente, che viene dissezionata come un corpo su un tavolo chirurgico. Finora la mente umana s'era specchiata in Dio, nel cui volto si rifletteva ad immagine e somiglianza. Ora, invece, la mente viene osservata con la lente chirurgica come fosse pura materia; se ne registrano le sconessioni, i patimenti, la confusione. Si rileva come oscilli disorientata tra eventi che non sa interpretare, segni in cui si perde come in un labirinto, desideri che non sa neppure da dove vengano... Stretto in un presente senza futuro, ossessionato dalla colpa, incapace di godere di quello che ha conquistato, sempre più invaso dai fantasmi, è questo un uomo? Questo pagliaccio, questo povero idiota che recita la propria vita come fosse a teatro, e urla e si infuria e poi non se ne sa più nulla. È QUESTO UN UOMO?

Torna incalzante la grande domanda shakespeariana, prima di tutto amletica: che cos'è, l'uomo? Chi è alla fine Macbeth? È il grande criminale? L'empio usurpatore? O piuttosto un povero cristo che non riesce a essere né re, né padre di re? O un figlio che uccide il padre? un maschio che cede alla sua donna e la delude? un credulone che si lascia gabbare dalle streghe?

CHI È MACBETH? Povero, grande Macbeth...





IL MALE INDIFESO

di Maurizio Ferraris



«Sul mio capo collocarono una corona infeconda | e mi misero in pugno uno scettro sterile | Perché, non avendo io un figlio che mi succeda, | Mi venga strappato da mano non consanguinea» (III.1). Le opere di Shakespeare sono popolate da figli, a cominciare da Amleto, il figlio per eccellenza; da figliastri con affetti filiali contrastanti, come Bruto e Ottaviano; da figlie troppo buone, come Ofelia, o cattivissime, come Goneril e Regan. Macbeth, però, di figli non ne ha, o ne ha di abominevoli, come in questo allestimento, in cui la parte dei figli è impersonata dalle streghe che gli annunciano «Sarai re». Questa è la sua tragedia e la sua rovina: non saprà a chi lasciare in eredità il potere conquistato con l'omicidio, e finirà per morire ucciso da uno dei tanti figli venuti a vendicare un padre. La contraddizione è posta sin dall'inizio: Macbeth che sarà re ma che non ha figli, Banquo che non sarà re, ma padre di re. Da questo momento si mette in moto la forza del destino per cui Macbeth, per difendersi, si trasforma in un Erode, che fa strage di padri e soprattutto di figli, di potenziali vendicatori. Se nell'*Amleto* vediamo il male con gli occhi del bene, mettendoci dal punto di vista del figlio vendicatore, in *Macbeth* vediamo il bene con gli occhi del male: il buon re Duncan, i suoi baroni fedeli, li guardiamo dal punto di vista dell'usurpatore assassino. È un po' come trovarsi nel Bunker della Cancelleria a Berlino nell'aprile del '45, e in effetti Macbeth, l'eroe negativo per eccellenza, ne ricorda un altro a cui, possiamo esserne certi, uno Shakespeare redivivo avrebbe dedicato un dramma storico: Hitler, che non ebbe figli, ma che pare abbia detto a Léon Degrelle, un belga pazzo arruolatosi nelle SS, che se avesse avuto un figlio avrebbe voluto che fosse come lui.

Il potere qui è feudale e paternalistico, e i figli sono obbedienti. Sembra una situazione agli antipodi di quella descritta da Dylan che in *The Times They Are A-Changin* canta: «Come mothers and fathers | Throughout the land | And don't criticize | What you can't understand | Your sons and your daughters | Are beyond your command | Your old road is | Rapidly aging | Please get out of the new one | If you can't lend your hand | For the times they are a-changin». Erano i tempi in cui i Beatles cantavano *All you need is love*, mentre nel mondo di Shakespeare vale la legge che enuncia la moglie di Macduff: «All is the fear and nothing is the love», «da paura è tutto, l'amore nulla». Perché la paura è un sentimento che non inganna e che, come scriveva Hobbes, contemporaneo



di Shakespeare, «L'interesse e la paura sono i principi della società». È proprio il terrore che spinge gli uomini a rinunciare alla guerra di tutti contro tutti, allo stato di natura, per sottomettersi al sovrano, come figli di un unico padre e parti di un unico corpo mostruoso, il Leviatano. In questo mondo, dunque, i figli sono carne da cannone, il loro destino è sacrificarsi. Così Ross a Seyward, che ha perso il figlio mentre veniva espugnato il castello di Macbeth: «Vostro figlio, mio signore, ha pagato | Il suo debito di soldato; visse soltanto | Fino a diventare uomo, e appena | il suo valore lo confermò tale, nel luogo in cui | Combatté senza indietreggiare, morì da uomo» (V.7). E Seyward: «Se avessi tanti figli quanti capelli | ho in testa, ad essi non augurerei morte | Migliore. E così la sua campana è suonata».

Però l'ordine patriarcale è costantemente minacciato, e la prova ne è che un barone, Macbeth, uccide il re di Scozia, proprio come Claudio uccide il re di Danimarca. «Il mondo è fuor di squadra: che maledetta noia, | esser nato per rimetterlo in sesto!» (I.5), dice Amleto. «The time is out of joint», è il verso su cui si è concentrato Derrida in *Spettri di Marx*, facendo notare che una delle traduzioni francesi, quella di Gide, rendeva l'espressione con «la nostra epoca è disonorata». Anche in questo mondo di ferro e fuoco, che prende a prestito molte maschere storiche, dalle antichità preromane della Britannia, come *Re Lear*, alla storia romana, alla storia inglese e italiana, ma sempre con l'intento plutarchiano di stabilire dei paralleli tra il passato e il presente domina il disordine. Perciò anche nel mondo di Shakespeare, come in quello di Dylan, «the times they are a-changin'». «The time is out of joint» e per esempio i figli e le figlie si ribellano ai padri («Your sons and your daughters | Are beyond your command»).

Ma non è sempre stato così? Bruto ha ucciso Cesare, Goneril e Regan scacciano il vecchio Lear, e Jago, per insospettire Otello, suggerisce con semplicità che Desdemona «ha tradito suo padre e quindi può tradire te». In questa lotta di tutti contro tutti, in questo tradimento dei figli contro i padri, ci sono dei motivi che hanno a che fare con la psicologia di Shakespeare, che aveva perduto l'unico figlio maschio e che era riluttante al matrimonio della figlia. Come ha scritto Leslie Fiedler nella sua ultima opera, *The Tyranny of the Normal*, «Come i padri delle sue opere, Shakespeare è stato a lungo incapace di capire i motivi della sua riluttanza a concedere la figlia a un coetaneo che avrebbe potuto amare più di lui e che in ogni modo gli sarebbe sopravvissuto».

Sarebbe però sbagliato ridurre il tutto alla psicologia. Abbiamo anzitutto a che fare con una visione apocalittica del potere, di un potere che è sempre sull'orlo di una catastrofe nibelungica. Di un potere che rende pazzi, d'accordo con l'assunto di Svetonio nelle *Vite dei Cesari* che fa da sottofondo ai drammi di Shakespeare. Un cerchio magico, una

specie di cecità cognitiva, come se uno fosse spinto da qualcosa che è «più forte di lui». È la debolezza intrinseca del potere, che vuole accrescersi anche a costo di rovinarsi, Napoleone in Russia nel 1812, e Hitler - questo Macbeth redivivo, dicevano - che lo imita nel 1941. Così Macbeth si avvia al delitto come assecondando una fatalità, in fondo avrebbe preferito restare un vassallo benvenuto, prevale la forza del destino, si tratta di realizzare la profezia della strega, «Sarai re». Macbeth è soggetto alla legge cosmica che Nietzsche presenta nell'ultimo pseudoaforisma della *Volontà di potenza*: «E sapete voi che cosa è per me 'il mondo'? Devo mostrarvelo nel mio specchio? Questo mondo è un mostro di forza, senza principio, senza fine, una quantità di energia fissa e bronzea, che non diventa né più grande né più piccola, che non si consuma, ma solo si trasforma (...) Questo mio mondo *dionisiaco* che si crea eternamente, che distrugge eternamente se stesso, questo mondo misterioso di voluttà ancipiti, questo mio 'al di là del bene e del male' (...) per questo mondo volete un nome? Una soluzione per tutti i suoi enigmi? E una luce anche per voi, i più nascosti, i più forti, i più impavidi, o uomini della mezzanotte? Questo mondo è la volontà di potenza - e nient'altro! E anche voi siete questa volontà di potenza - e nient'altro!». In questo mondo fuor di sesto, *out of joint*, la giustizia non è mai divina, ma un congiunto di soprannaturale e di naturalissimo: streghe, fantasmi, figli. Figli vivi, o fantasmi di padri uccisi, che chiedono vendetta, come in *Amleto*, o la minacciano, come nel *Giulio Cesare*.

Banquo morente dice al figlio: «Fuggi, buon Fleance | Fuggi, fuggi, fuggi! Tu | Puoi vendicare». «Fly, good Fleance, fly, fly, fly!», le allitterazioni rendono giocosa la tragedia, come nel commiato di Cassio da Bruto: «Forever and forever farewell». Fly, fly, fly, così come lo spettro si congeda da Amleto dicendo: «Adieu, Adieu, Adieu. Remember me». E il figlio giura di non dimenticare. «Ricordarti? Oh sì, povero spirito | finché esisterà la memoria in questo globo demente! | Ricordarti? Ma io cancellerò | dalla tavola della mia mente i ricordi sciocchi e triti, | le parole dei libri, tutte le forme, tutte le impressioni, | tutto ciò che vi fu scritto dalla giovinezza | e dall'esperienza; e il tuo comando | solo vivrà nel libro del mio cervello, | sgombro d'ogni altro intento! Sì, per il Cielo! | Oh sciagurata donna! | Oh furfante, maledetto furfante che sorridi! | Il mio taccuino - Sì devo scriverlo | che uno può sorridere, sorridere, ed essere una canaglia! | Son certo almeno che si può essere così | in Danimarca. - Eccoti servito, zio. | Ed ora la mia parola è 'Addio, ricordami'. | L'ho giurato» (I.5). La macchina della vendetta scatta con la stessa esattezza con cui era scattata la macchina del tradimento.

A questo punto, l'indifeso assoluto è proprio il male assoluto, Macbeth, che non è difeso da nessuno, appunto come Hitler nella Cancelleria. Si può dire di lui quello che Lady Macduff dice del figlio: «Fathered he is, and yet he's fatherless», «Ha un padre, eppure è senza padre», perché Macbeth ha ucciso il suo re.



DANNY - COME AND

PLAY

IS...

WAY

INITIAL

FOREVER

EVER





Come nel *Macbeth* di Testori, peraltro cristianizzato (in Shakespeare, come abbiamo visto, la vendetta non è divina, ma demoniaca o filiale): «Aperisciti, inferna, aperisciti | Ingoisci, su, avanti, ingoisci | la gran merda che è stata creata! | Sul 'sassinio del re consacrato | si dislèghi di colpo la vose | e Dio vurli dal foro celesto: | morerai, desgozzato anca tu, o indigesto! | Morerai, 'sassinato anca tu, o funesto!». Macbeth scompare inghiottito un nulla cosmico, come Don Giovanni, la sua fine è quella di un altro regicida mancato, Robert-François Damiens, il domestico che aveva cercato di uccidere Luigi XV e che era stato condannato a morte per squartamento e per rogo. Racconta Bouton, il sottufficiale di cavalleria la cui cronaca è riportata da Foucault in *Sorvegliare e punire*: «In esecuzione del decreto, il tutto è stato ridotto in cenere. L'ultimo pezzo trovato nella brace non finì di essere consumato che alle dieci e mezzo e più della sera. I pezzi di carne e il tronco hanno messo circa quattro ore a bruciare. Gli ufficiali, nel numero dei quali ero io, insieme a mio figlio, con arcieri in forma di distaccamento, siamo rimasti fin quasi alle undici. Si vuole tirare delle conseguenze dal fatto che un cane si era steso l'indomani sul prato dov'era stato il rogo, ne era stato cacciato a più riprese, tornandovi sempre. Ma non è difficile capire che l'animale trovava questo posto più caldo che altrove».

1 - Stanley Kubrick, *Shining*, frame del film (1980)
2 - Gustave Doré, *Apparizione dello spettro di Banquo*

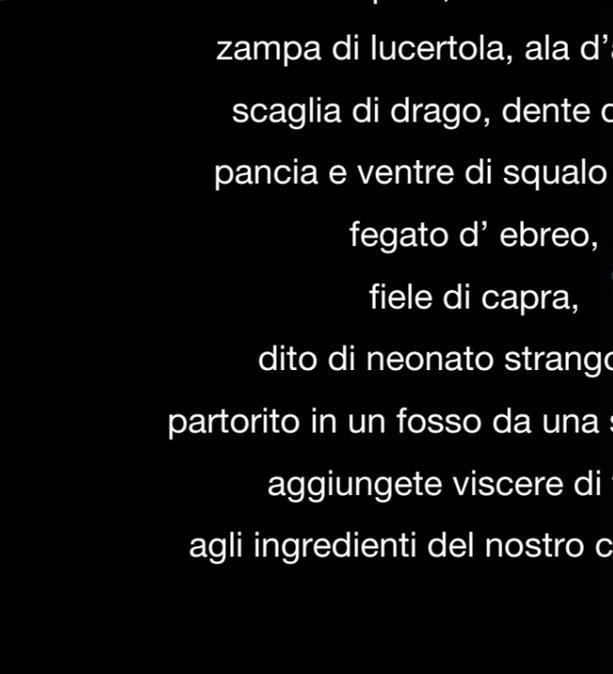
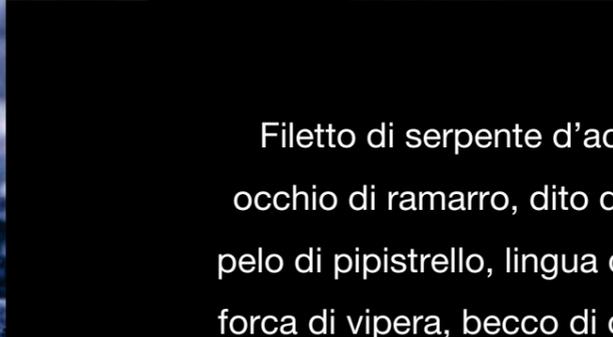


*Filet of a fenny snake, in the cauldron boil and bake;
eye of newt and toe of frog, wool of bat and tongue of dog,
adder's fork and blind-worm's sting, lizard's leg and owl's wing,
for a charm of powerful trouble, like a hell-broth boil and bubble.*

*Double, double toil and trouble;
fire burn and cauldron bubble.*

*Scale of dragon, tooth of wolf, witches' mummy, maw and gulf
of the ravin 'd salt-sea shark, root of hemlock digg 'd i' the dark,
liver of blaspheming Jew, gall of goat, and slips of yew
silver 'd in the moon's eclipse, nose of Turk and Tartar's lips,
inger of birth-strangled babe ditch-deliver 'd by a drab,
make the gruel thick and slab;
add thereto a tiger's chaudron, for the ingredients of our cauldron.*

*Double, double toil and trouble;
fire burn and cauldron bubble.*

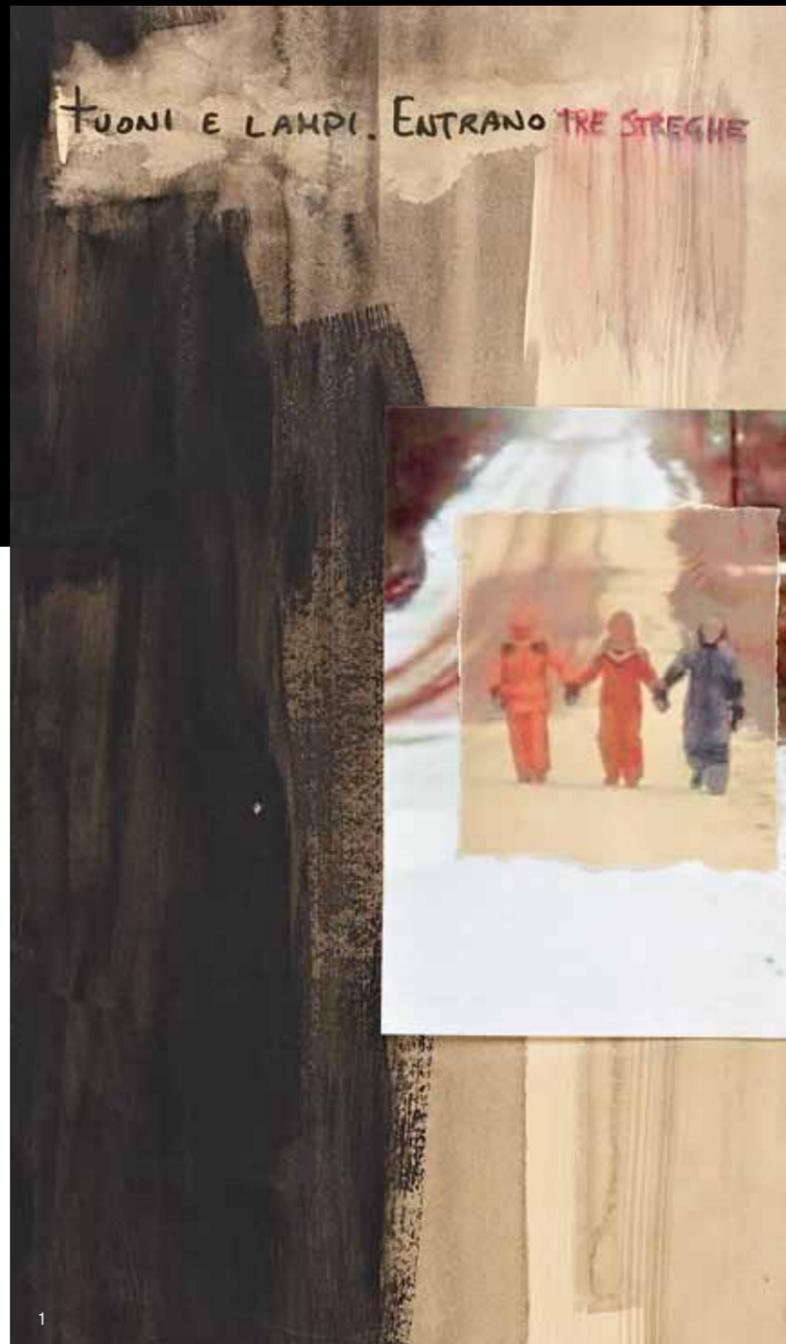


Filetto di serpente d'acqua,
occhio di ramarro, dito di rana,
pelo di pipistrello, lingua di cane,
forca di vipera, becco di orbetto,
zampa di lucertola, ala d'alocco,
scaglia di drago, dente di lupo,
pancia e ventre di squalo marino,
fegato d'ebreo,
fiele di capra,
dito di neonato strangolato,
partorito in un fosso da una squaldrina,
aggiungete viscere di tigre
agli ingredienti del nostro calderone.



CONVERSAZIONE CON ANDREA DE ROSA

di Katia Ippaso



1 - Andrea De Rosa, *Appunti sul Macbeth*, acquarello
2 - Ron Mueck, *Born* (2006)



2

Bambole parlanti con voci umane. Creature mai nate che infestano il sonno. Macbeth e Lady Macbeth che arrivano ad uccidere dolcemente, quasi per gioco. Questo è il regno della violenza connaturata alla condizione umana, all'eccedenza del «desiderio» che ad un certo punto viene fuori, con una risatina *uncanny*.

«I've forgiven you Jesus for all this desire you placed in me when there is nothing I can do with this desire»¹ cantava Morrissey. Le prime fotografie scattate durante le prove del *Macbeth* di Andrea De Rosa trattengono una luce sovrumana e umanissima. Ci sono piccole culle che paiono tombe nella nursery. E un bambino con una corona immerso nel bianco. Le guardo mentre parliamo. Da dove viene quella luce? Sembra che esca fuori dal corpo. E da dove arriva la voce? Noi non sappiamo veramente chi ci abita dentro. Ecco, il punto nodale del discorso: il mistero che siamo. Shakespeare, Cronenberg, Platone, sono gli strumenti attraverso cui tentare di dire l'indicibile. Ma cos'è che non si può dire? *Macbeth* parla di ciò che non si può dire. Bambino/animale/donna partoriente: il perturbante si manifesta ogni volta con sembianze diverse e si piazza là dove non ce l'aspetteremmo. Le immagini si moltiplicano velocemente, come le domande, e le risposte aprono altre domande. Con Andrea De Rosa è sempre così. La sua voce ci rassicura, anche il suo modo di parlare. Ma le sue visioni si spingono là dove pochi viaggiatori si avventurano: «Volevo fare un *Macbeth* che sconvolgesse anche me stesso».

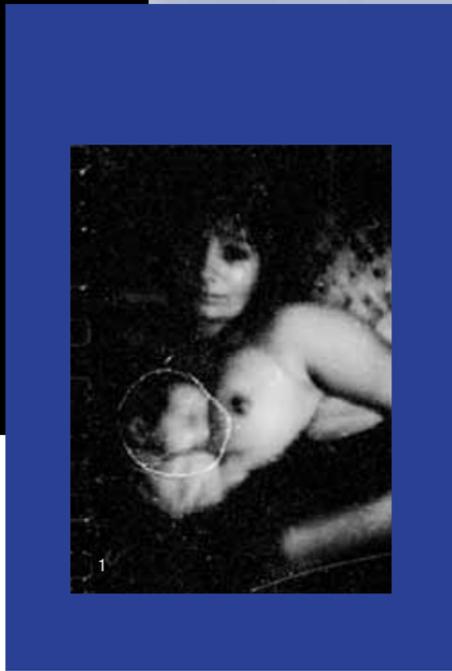
Per arrivare a Shakespeare, è passato attraverso l'orrore psicologico di Cronenberg. Non l'ha trovato terrorizzante?

Quando ho visto *The Brood* la prima volta l'ho trovato terrorizzante, ma poi ho capito che parlava fondamentalmente del rapporto tra il desiderio e la messa in opera del desiderio. Naturalmente tra Shakespeare e Cronenberg c'è di mezzo Freud. Quello che ci racconta la tragedia shakespeariana prefigura il funzionamento di ciò che molto tempo dopo chiameremo inconscio e ci racconta il pericolo mortale che si nasconde dietro l'espressione dei nostri desideri più profondi. Perché i desideri rappresentano la parte più insondabile che la psicoanalisi ha provato a nominare. E di questo parla compiutamente anche il film di Cronenberg: di quel territorio oscuro dove è sepolto qualcosa di terribile.

¹ «Ti ho perdonato, Gesù, per tutto questo desiderio che hai messo dentro di me quando non c'è niente che io possa fare con tutto questo desiderio» da *I have forgiven Jesus*, Morrissey (2004)



1 - Medical Childbirth, Francia (1800)



E questo “qualcosa di terribile” ha a che fare con l’infanzia?

Macbeth e Lady Macbeth non hanno figli. Una notizia apparentemente secondaria che però mi è servita da chiave d’accesso al testo. Lady Macbeth dice: «Io ho allattato e so com’è tenero amare il bambino che succhia». Questo ci fa pensare che lei abbia avuto almeno un bambino, forse di più, che però sono tutti morti. Partendo da queste due informazioni, mi sono accorto che ci sono diversi luoghi del testo in cui s’insiste sul generare, l’allattare, il nutrire. Macbeth e Lady Macbeth sono ossessionati dal fatto di non poter avere bambini. Nello spettacolo abbiamo molto lavorato sull’atto drammatico della nascita, sul disequilibrio, la fragilità. Tornando al film di Cronenberg, la cosa più interessante non è il lato mostruoso, ma l’aspetto misterioso. Ecco, il venire al mondo è un mistero totalmente inafferrabile.

I suoi figli lo sanno che ha paura di loro?

Non ne ho paura... Beh sì, un po’ ne ho paura. Perché ho assistito alla loro nascita. Non potrò mai dimenticare la scena del parto. È quel mistero che ho voluto indagare.

Nel Macbeth ci sono i non nati, e ci sono anche i nati ma «non nati da donna» che ritornano nascondendosi nella foresta. Un’immagine che contiene altro mistero. Ti chiedi se Macduff (che «è stato strappato prima del tempo dal ventre di sua madre») e Malcolm instaureranno un regime migliore?

Ti chiedi che uomini diventeranno. La questione dell’identità è fondamentale in tutto il testo: chi siamo noi veramente? chi sono quelli che vengono dopo? La domanda a questo punto diventa politica. C’è una scena molto bella che di solito viene tagliata e che nel mio adattamento ho invece voluto tenere per intero. Malcolm chiede a Macduff: come fai a sapere chi sei tu? Come facciamo a sapere che saremo meglio di Macbeth che si è appena rivelato essere un tiranno?



Questo discorso sul potere ci porta molto più in là e ci dice anche che, al di là dell'efferatezza a cui si può arrivare, c'è una tentazione di sopraffazione e usurpazione che si annida nel nostro stesso sottosuolo.

Se li avessi mostrati come sanguinari fin dall'inizio, li avrei allontanati da noi. Invece Macbeth e Lady Macbeth sono un uomo e una donna che, quasi per gioco, arrivano a confessarsi un desiderio terribile. Mi è venuto in mente il caso di quelle ragazze che qualche anno fa uccisero una suora a Chiavenna. Una di loro, una volta uscita dal carcere, ha tentato di dire cosa era successo nel 2000. Sebbene il racconto sia un po' oscuro, mi ha colpito il fatto che lei dipingesse se stessa e le sue compagne non come streghe, ma come ragazze normali che, prese dalla noia della vita di provincia, decidono a un certo punto di spararla grossa: e se ammazzassimo una suora? All'inizio non era che una battuta, poi col tempo è diventata una realtà.

Quindi c'è un lato ludico in questa sua coppia di regnanti che non hanno avuto figli e che arrivano a mettere in opera l'orrore in maniera quasi infantile...

Penso a *L'assassinio come una delle belle arti* di Thomas de Quincey che affronta il tema del crimine come atto estetico. «Chi di noi, pur indignandosi, non prova uno strano piacere nel veder bruciare la casa del vicino?». Quindi, sì, ho cercato di approfondire questo aspetto ludico del delitto, anche se dal godere di un crimine al commetterlo ce ne passa! Ma è proprio lo scavalcare quel limite che per noi è invalicabile che fa di Macbeth un personaggio a cui non smetteremo mai di guardare. Poi Nadia Fusini mi ha fatto ragionare anche su un'altra parola inglese che non conoscevo, *uncanny*, che si associa in maniera specifica ad una risatina piena di tensione e di imbarazzo rispetto a qualcosa di tremendo che sta per arrivare. Questi miei personaggi sono uncanny.

Battiston nel ruolo di Macbeth introduce una declinazione originale del personaggio.

Non volevo fare di Macbeth un *Natural Born Killer*. E Giuseppe Battiston, oltre ad essere un bravissimo attore, non si presenta in scena con le fattezze dell'assassino. La stessa cosa possiamo dire della Lady Macbeth di Frédérique Lollée. Si entra lentamente nel tragico. Per questo lo spettacolo inizia con una festa. Macbeth ha appena vinto contro i ribelli e tutto va a gonfie vele. Macbeth e Lady Macbeth sono felici, anche un po' ubriachi. Questo è un altro luogo del testo un po' trascurato: l'alcool che circola nelle vene di tutti i personaggi. Si beve tantissimo la notte prima dell'assassinio di Duncan.

Come spesso accade nelle sue regie, ci sono molti riferimenti all'arte visiva e al linguaggio del cinema.

Oltre alle citazioni anche puntuali del film di Cronenberg, nello spettacolo ci sono sotterranei riferimenti alle sculture di Ron Mueck che usano, deformandola, la realtà. Un'opera che amo molto è *The Boy*, un ragazzino piegato su se stesso raffigurato su grande scala, circa dieci volte lo spettatore. Mentre *Papà morto* raffigura un uomo morto per terra leggermente più piccolo di un essere umano, quasi un bambino. *La donna che partorisce* fotografa proprio quello di cui parlavamo prima: quel momento di terrore e di mistero di fronte al feto sdraiato sulla pancia. Ma non ci sono precisi richiami a queste opere, solo suggestioni.

Prima di affrontarlo in teatro, aveva diretto il *Macbeth* di Verdi all'opera. In generale, cosa trova nei cassetti della lirica che non trova rovistando tra gli attrezzi della prosa?

Il *Macbeth* di Verdi mi ha suggerito una nota d'infinita dolcezza tra Macbeth e sua moglie. In genere sono entusiasta di fare l'opera lirica proprio perché, a differenza della prosa, non posso fare tagli o interpretazioni particolari. Non mi piace andare contro il testo nel teatro lirico. Non trasformerò mai una spada in una pistola, insomma. Ambisco a diventare come il direttore d'orchestra che lavora accanto a me e che rivela la sua bravura nel leggere, non nello scrivere. Un po' come i grandi filosofi medioevali che non facevano altro che rileggere Aristotele o Platone, rivelando la loro grandezza di pensiero nel rapporto con il testo. Mentre come regista di prosa, anche se non compongo testi, devo scrivere continuamente.

La sua "vocazione" d'artista di teatro con uno sguardo particolarmente acceso sui dispositivi del guardare (da fuori e da dentro) si manifesta con un curioso debutto: non uno spettacolo teatrale ma un cortometraggio sulla "fenomenologia della visione".

Pensai di intervistare un cieco per chiedergli che cosa vedeva, perché ero certo che vedeva qualcosa e volevo che me lo raccontasse. Negli ultimi anni, è diventato dominante l'orientamento scienziista. Invece la grande domanda della filosofia fino alla fenomenologia novecentesca è stata: «che cos'è un fenomeno nella sua essenza?» La questione che mi ponevo non era «che cosa vediamo» ma «che cos'è la visione». Se un cieco continua a vedere qualcosa, se continua a formarsi delle immagini attraverso gli altri sensi, allora il *fenomeno della visione* non si può ridurre semplicemente al *meccanismo* degli occhi che vedono oppure no. Anche a teatro, il mio modo di approcciare un testo non è mai determinato da una vaga curiosità ma da una domanda specifica, che cerco di condividere con gli attori e gli artisti con cui lavoro (con Pasquale Mari e Hubert Westkemper formiamo una squadra consolidata) e spero anche con gli spettatori che alla fine verranno a vedere l'opera compiuta.

A proposito di domande e di dialoghi sull'esistenza, sta affrontando il *Simposio* di Platone per un cantiere pedagogico.

Una decina di anni fa feci un laboratorio su Platone in un centro sociale di Napoli che però poi non riuscì a diventare spettacolo. Adesso ci voglio tornare, per capire perché esercita questo richiamo su di me.

Quale visione la guida?

La domanda fondamentale sull'eros è anche la domanda su cosa è il sesso.

E c'è una risposta?

Assolutamente no. Ma parto da una riflessione del filosofo Giuseppe Rensi che diceva che il miracolo del sesso sta nella incapacità di distinguere tra chi sono io e chi sei tu, tra chi sta penetrando e chi è penetrato, chi sta baciando e chi è baciato. Ci si trasforma in un essere superiore alla somma delle sue parti. Come la creatura raccontata da Platone che poi viene tagliata in due e da allora cerca sempre la parte mancante...

E la voce invece da dove viene? Esiste un soggetto in grado di produrre un certo tipo di voce?

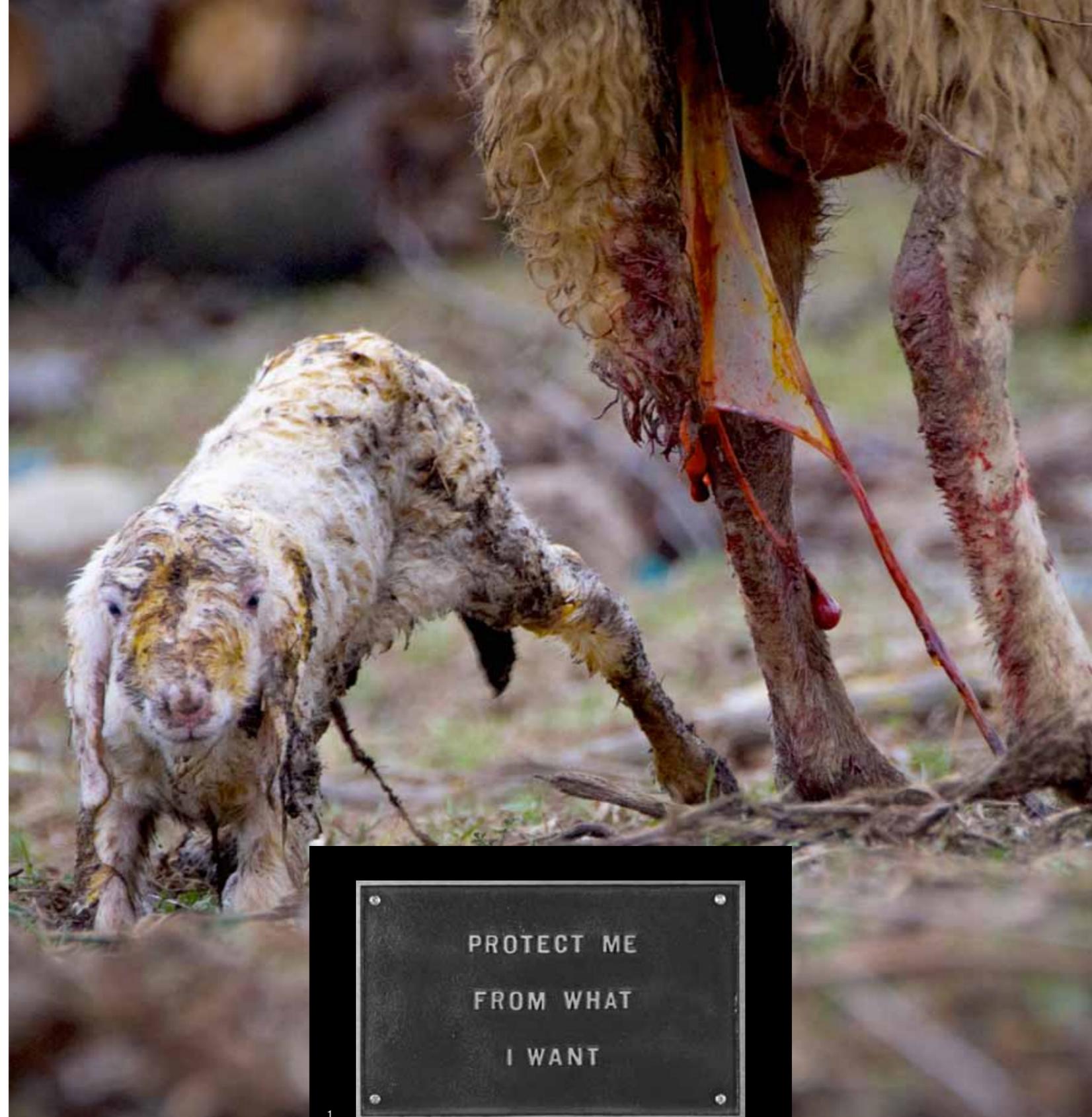
Uno dei miei sogni è fare uno spettacolo su Demetrio Stratos. Di chi era quella voce? Era sua? Neanche lui sapeva dire bene che cosa gli succedesse. Si può dire che entrava quasi in trance. Certo, sono infinite le domande. Anche sugli animali avrei qualcosa da dire. Mi piacerebbe tanto fare uno spettacolo sugli animali.

Fra l'altro, nel *Macbeth* ci sono molti dialoghi sullo s-confinamento tra l'animale e l'umano.

C'è una scena in particolare, quella in cui le streghe preparano il calderone in cui cuociono cose mostruose. L'immagine che mi ha sconvolto di più è stata quella in cui si parla delle «viscere di tigre». Pensiamoci bene alle viscere di tigre. E pensiamo anche al «dito di un neonato strangolato» o alla «lingua di un cane» sanguinante. Non puoi pensarci veramente. Tra la natura feroce (e così verosimile) di Leopardi raccontata con orrore nelle *Operette morali* e la natura di Disney c'è stato un salto radicale. Ma chiunque va in campagna, anche solo per un pomeriggio, ritrova quella natura mostruosa. Il maiale che viene ucciso non è disneyano. Qualche tempo fa mia figlia mi ha mandato questo messaggio dalla montagna: «Papà, ho mangiato del cervo. Quanto ci ho goduto a mangiare Bambi».

Poi non dica che i bambini non fanno paura.

Tutti facciamo paura.





WHAT IS

A MAN?















1 - Stefano Scandaletti / 2 - Giuseppe Battiston, Frédérique Loliée









1 - Frédérique Loliée / 2 - Giuseppe Battiston







Riccardo Lombardo, Frédérique Loliée, Stefano Scandaletti, Giuseppe Battiston, Valentina Diana, Marco Vergani













1 - Giuseppe Battiston, Frédérique Loliée / 2 - Frédérique Loliée





1- Giuseppe Battiston, Frédérique Loliée / 2 - Giuseppe Battiston









Andrea De Rosa



Frédérique Loliée



Giuseppe Battiston



Riccardo Lombardo



Pasquale Mari



Hubert Westkemper



Paolo Mazzarelli

Marco Vergani



Giovanni Del Prete

Gennaro Di Colandrea



Valentina Diana



Stefano Scandaletti



Nicolas Bovey



Fabio Sonnino



FONDAZIONE DEL TEATRO STABILE DI TORINO

Presidente

EVELINA CHRISTILLIN

Direttore

MARIO MARTONE

Consiglio d'Amministrazione

EVELINA CHRISTILLIN (Presidente)

AGOSTINO GATTI (Vicepresidente)

RICCARDO BERTOLLINI

MARIO FATIBENE

RICCARDO GHIDELLA

Collegio dei Revisori dei Conti

CARLA GOBBETTI (Presidente)

Membri

GUIDO GIRARDI

VINCENZO STRANEO

Segretario del CdA e Direttore Organizzativo

FILIPPO FONSATTI

Consiglio degli Aderenti della Fondazione

del Teatro Stabile di Torino

CITTÀ DI TORINO

REGIONE PIEMONTE

PROVINCIA DI TORINO

CITTÀ DI MONCALIERI

COMPAGNIA DI SAN PAOLO

FONDAZIONE CRT

con il sostegno di

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI



TEATRO STABILE DEL VENETO CARLO GOLDONI

Soci

REGIONE DEL VENETO

COMUNE DI PADOVA

COMUNE DI VENEZIA

Soci fondatori

PROVINCIA DI PADOVA

Assemblea

LUCA ZAIA (Presidente della Giunta Regionale del Veneto)

FLAVIO ZANONATO (Sindaco di Padova)

GIORGIO ORSONI (Sindaco di Venezia)

BARBARA DEGANI (Presidente della Provincia di Padova)

Consiglio di Amministrazione

LAURA BARBIANI (Presidente)

Consiglieri

IRENE GEMMO

ROSARIO ACHILLE GRASSO

DANIELE MACCHION

LUCA PROTO

MASSIMO ZUIN

Collegio dei Revisori dei Conti

ESTER ROSSINO (Presidente)

Membri effettivi

STEFANO BERTI GARELLI

FRANCESCO GIORDANO

Direttore

ALESSANDRO GASSMAN

Chiuso il 11 maggio 2012

Immagine di copertina Andrea De Rosa, *Macbeth*

Progetto editoriale a cura dell'Ufficio Attività Editoriali della Fondazione del Teatro Stabile di Torino (Ilaria Godino, Silvia Carbotti)

Fotografie Bepi Caroli

Progetto grafico Arkè (Alfredo Favi, Paola Greco)

Stampa Grafica Metelliana

