

TEATRO
STABILE
TORINO

Stagione 2002/2003

W I L L I A M S H A K E S P E A R E

*tre storie
d'amore*



Progetto internazionale
in collaborazione con
Città di Torino
Regione Piemonte
Provincia di Torino
Compagnia di San Paolo
Fondazione CRT

TEATRO STABILE TORINO

Assemblea dei Soci
Città di Torino
Regione Piemonte
Provincia di Torino
Compagnia di San Paolo
Fondazione CRT

Presidente
Agostino Re Rebaudengo

Vice Presidente
Guido Boursier

Consiglio d'amministrazione
Flavio Dezzani
Manuela Lamberti
Antonella Parigi
Rolando Picchioni
Laura Salvetti Firpo

Collegio dei revisori dei conti
Maria Pia Scoppola
Umberto Bono
Alberto Ferrero

Direttore
Walter Le Moli

Vice direzione artistica
Mauro Avogadro

Direttore organizzativo
Gianbeppe Colombano

tre storie d'amore

W I L L I A M S H A K E S P E A R E

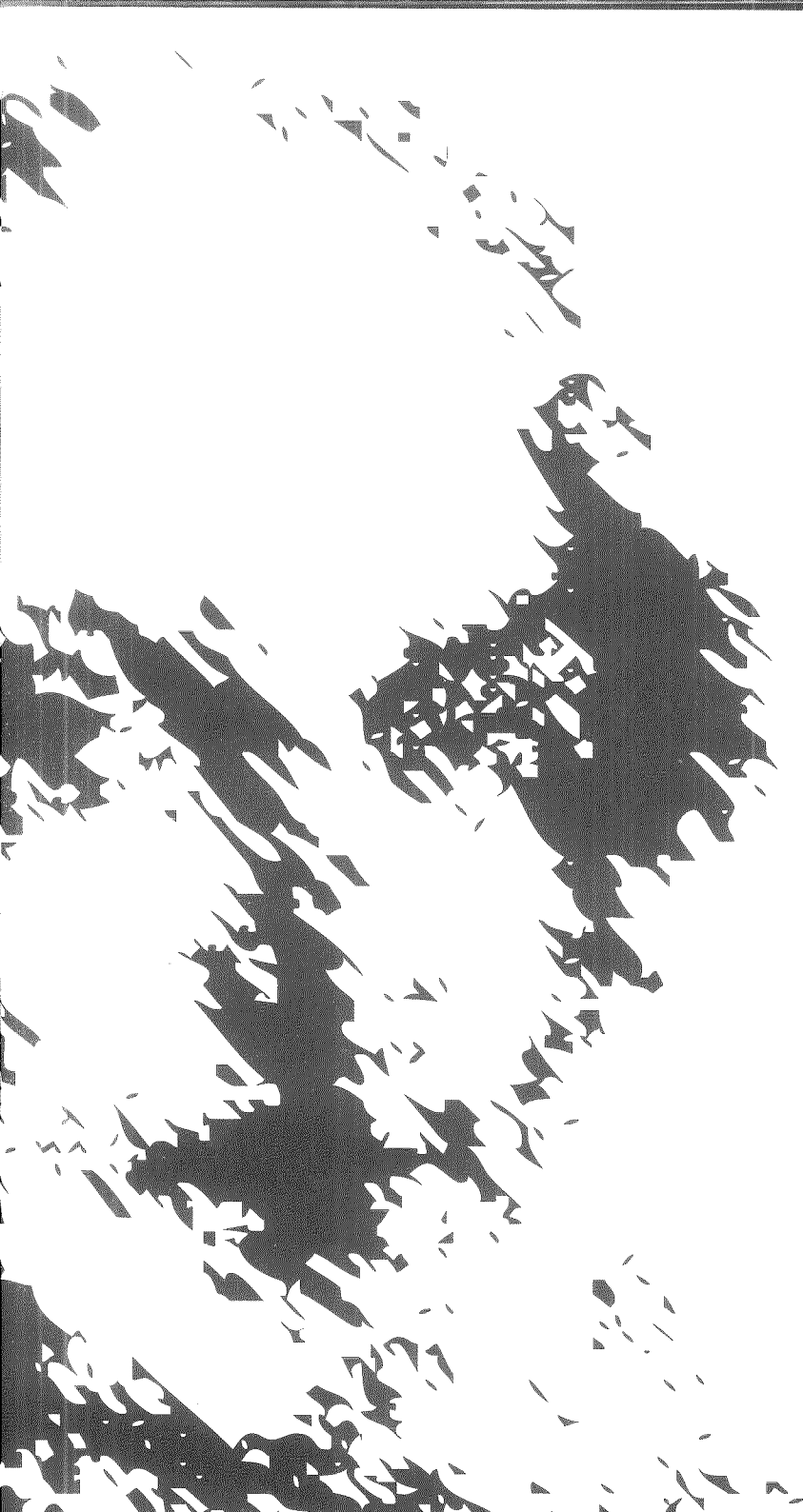
romeo e giulietta

il sogno d'una notte di mezza estate

pene d'amore perdute

W. J. H. H. H.

Shakespeare



Indice

[5] Shakespeare per creare un nuovo teatro...
Agostino Re Rebaudengo

[7] Storie d'attori inseguendo Shakespeare
Andrea Porcheddu

[10] Scuola: una risorsa per il futuro
Colloquio con Mauro Avogadro

Romeo e Giulietta

[17] *Jean-Christophe Saïs - Romeo e Giulietta: l'ossessione della parola*

[19] *Masolino d'Amico - I problemi di un'opera eterna sospesa tra poesia e prosa*

Il sogno d'una notte di mezza estate

[25] *Mamadou Dioume - Il Sogno, per un granello di sabbia di più...*

[28] *Ola Cavagna - Quel magico sogno che trasforma gli uomini*

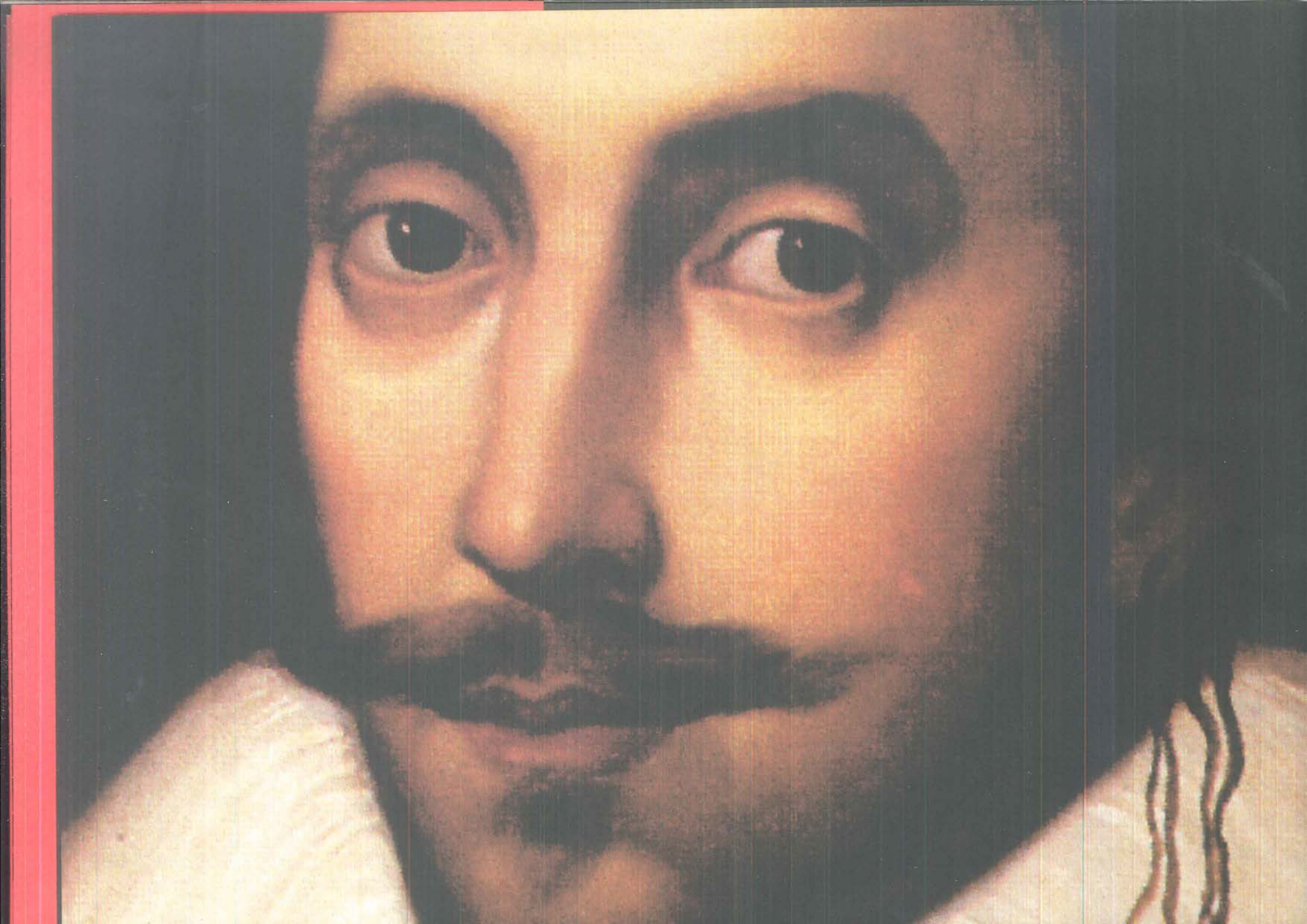
Pene d'amore perdute

[33] *Dominique Pitoiset - Il giardino dell'anti-Utopia*

[35] *Luca Fontana - La musica del verso poetico*

Le Scene

[41] *Ezio Toffolutti - Lo spazio, la scena, la creazione*



Shakespeare per creare un nuovo teatro...

di Agostino Re Rebaudengo

Presidente del Teatro Stabile di Torino

Da tempo il Teatro Stabile di Torino si interroga sulla opportunità di dare vita ad una vera e propria compagnia stabile. È, questa, una riflessione che diventa ancora più urgente, se e quando ci si confronta con l'importanza che ricopre la Scuola per Attori del nostro Teatro: ogni anno, infatti, dei giovani diplomati si affacciano al mondo del lavoro, con il loro carico di speranze e di voglia di fare.

L'attenzione che lo Stabile di Torino ha sempre voluto rivolgere ai giovani, è manifesta: il sostegno alle nuove produzioni, l'offerta di spazi alle giovani compagnie sono stati punti fermi nel nostro percorso.

Ma quest'anno abbiamo voluto tentare qualcosa di più: un approccio articolato, che potesse coniugare l'esigenza di costituire un gruppo di attori – che possano fondare la futura Compagnia del Teatro – e di offrire un'opportunità ad alcuni diplomati della nostra Scuola.

Il nostro progetto dedicato a Shakespeare ha voluto essere proprio questo: un primo passo verso una Compagnia Stabile che possa avvalersi delle forze e delle qualità dei nostri giovani attori.

Shakespeare, Tre storie d'amore è un progetto complesso, e lo si capirà scorrendo le pagine di questo volume di presentazione: abbiamo chiamato tre registi, di scuola, percorso e generazione diversa e affidato loro l'allestimento di altrettante opere di Shakespeare. Opere legate tra loro da un unico tema: l'amore...

I tre registi – Mamadou Dioume, Dominique Pitoiset, e Jean-Christophe Saïs – hanno avuto a disposizione un gruppo di attori. Giovani senza dubbio, alcuni dei quali, però, già da qualche anno attivi nel teatro italiano: selezionati da Mauro Avogadro, un artista raffinato, direttore della nostra Scuola di Teatro, e attento pedagogo, i giovani attori hanno lavorato a ritmi incessanti, passando, con grande versatilità, dal lavoro con un regista all'altro.

Abbiamo pensato di puntare subito ad un'apertura internazionale, cercando fermamente questo confronto serrato tra i nostri attori e dei maestri della regia stranieri: ampliare le prospettive, allargare lo sguardo, tentare un incontro con le scuole e le tradizioni "altrui" è fondamentale. Per questo il Teatro Stabile di Torino persegue la sua politica di incontri e collaborazioni di ambito europeo. Va segnalata inoltre l'altra importante *partnership* del nostro "Progetto Shakespeare": l'aspetto scenografico del progetto, infatti, è curato dallo IUAV, la facoltà di Architettura di Venezia: quattro studenti del corso di specializzazione CLAST, in Scienze e Tecniche del Teatro, coordinati dal professore e scenografo Ezio Toffolutti, hanno lavorato a stretto contatto con gli attori e i registi, realizzando un progetto scenografico unico, ma modulabile, per i tre lavori.

Dunque formazione, produzione e progettazione: su questi tre cardini si colloca il "Progetto Shakespeare" del Teatro Stabile di Torino.

Formazione di alto livello, che apra immediatamente ad un confronto tra scuola e mondo del lavoro; produzione d'eccellenza, con una Compagnia Stabile di grande qualità, con giovani attori accanto a protagonisti consolidati della nostra scena; progettazione come modo di operare, frutto di incontri e collaborazioni internazionali.

Ma quel che conta, poi, è il teatro: la bellezza delle tre opere, la poesia dell'amore, la dolcezza e le contraddizioni dell'uomo raccontate dal genio di Shakespeare...



Storie d'attori inseguendo Shakespeare di Andrea Porcheddu

A che servono le scuole di teatro? La domanda non è peregrina, se si pensa che l'insegnamento dell'arte attorale si è moltiplicato, in Italia, a ritmi esponenziali, travalicando le fragili barricate innalzate dalle scuole di grande tradizione e di riconosciuta qualità. Tutti, troppi, insegnano e tutti imparano... Ora c'è chi insegna il teatro in televisione, con effetti quanto meno curiosi: gli "eletti", i prescelti delle varie operazioni trionfo diventano famosi nella fase dell'apprendistato: il training abituale diventa "prova da superare", in una corsa ad ostacoli che alla fine premierà uno solo, rispedendolo nell'anonimato da cui proveniva, ben prima cioè di aver assaggiato il vero "mestiere". Ma che sia un mestiere ingrato, l'ultimo dei mestieri come scriveva qualcuno, è accertato: l'attore, in Italia, non gode ancora di riconoscimento sociale ed economico. Si è "attori", per il grande pubblico, solo se si appare in tv.

Chi si diploma attore, poi, normalmente non sa come fare il passo successivo: ovvero avviarsi a quel mestiere complesso e contraddittorio, che comportava – fino a non troppo tempo fa – la sepoltura in terra sconosciuta.

Allora pare quanto mai opportuno che un teatro di grande tradizione e importanza, come lo Stabile di Torino, dia vita ad un progetto – piuttosto strutturato nei modi e nei tempi – che, al di là della "dedica" a William Shakespeare, può rappresentare un "modello" possibile per il futuro.

Quattro i punti sostanziali da enucleare.

Il primo è dato proprio dal rapporto formazione-lavoro, ossia scuola-palcoscenico: nel "Progetto Shakespeare" si mette in stretta relazione il giovane diplomato con la realtà della produzione teatrale. Si va in scena, e a ritmi vorticosi: un'opportunità, ma anche un rischio, e un'assunzione di responsabilità, da parte di una struttura pubblica, non indifferente nel panorama italiano.

Proprio questo ci porta al secondo, rilevante aspetto: un Teatro Stabile si vuole dotare di una compagnia stabile. Solo in Italia gli Stabili vanno in tournée: manca completamente, o quasi, l'idea del "repertorio", della stanzialità, come pure manca la possibilità (salvo qualche eccezione, data più dalla pratica che da una precisa scelta) che un teatro possa e debba connotarsi per i "propri" attori: un nucleo consolidato, in continuo allenamento. Un gruppo fatto di attori capaci di recitare nel ruolo di protagonista per un allestimento e di diventare comprimari subito dopo, di passare da uno spettacolo "serio" ad uno comico, di prestare la propria arte a registi diversi.

Ed ecco il terzo elemento da portare alla luce: il "Progetto Shakespeare" è stato affidato a tre registi "stranieri": francofoni, certo, ma di scuola e generazione diversa. C'è la rilevante presenza di Mamadou Dioume, senegalese, diplomato alla scuola nazionale di Dakar, e poi, per tanti anni, attore di alcuni storici spettacoli di Peter Brook. Artista di grande energia, pedagogo instancabile (anche se senza un

"metodo", precisa lui...) Dioume è a caccia dell'uomo: non si stanca di investigare, di scavare, di scandagliare l'animo umano, alla ricerca dell'essenza, della verità, della natura. E il suo approccio al testo viene solo dopo questa accurata – e spesso implacabilmente violenta – indagine, che forza gli attori ad un serrato confronto con loro stessi.

Attento alle dinamiche della scrittura è Dominique Pitoiset, regista che si è già fatto apprezzare, in Italia, per un allestimento de *La tempesta* all'interno del teatro Farnese di Parma. Una delle doti di Pitoiset è quella di saper lavorare con gli attori: di accompagnarli negli aspetti reconditi del testo, di portare il proprio immaginario – fatto di rimandi alle arti plastiche, alla letteratura, ma anche all'attualità – all'interno delle dinamiche teatrali.

Più giovane dei primi due, poco più che trentenne, Jean-Christophe Saïs è stato un "caso" oltralpe: i suoi allestimenti di opere di Koltès hanno fatto gridare al miracolo, tanto che lui – spaventato da tanto imprevisto successo – ha preferito dedicarsi per due anni all'insegnamento. Era un attore, Saïs, e sa che vuol dire salire su un palcoscenico: è forse per questo che cerca di evitare, sistematicamente, cliché e luoghi comuni. Attraversa il dettato del testo come un corsaro, lo contraddice, lo forza per arrivare all'essenza: cercando di non compiacere mai il pubblico.

Questi tre artisti si sono dedicati con entusiasmo al gruppo di attori che li attendeva negli spazi della

Scuola dello Stabile di Torino.

Sul Lungo Po si è parlato, a lungo, d'amore.

«Di cosa parliamo quando parliamo d'amore», è l'eterna domanda. E i tre testi scelti per il progetto danno altrettante risposte.

Per il critico Harold Bloom, l'amore non aveva le stesse parole prima di Shakespeare. È stato il bardo inglese a far parlare gli innamorati, per la prima volta nella storia dell'umanità: e da quel momento l'amore è cambiato. Calandosi nelle tre opere del "Progetto Shakespeare", attraversando i sospiri e gli affanni, gli scherzi e le amarezze, i dolori e le speranze, lo spettatore – o il lettore – può addirittura prescindere dai personaggi, dalla fabula, dalle storie, per specchiarsi in un unico, complesso "canone dell'amore": un catalogo che potrebbe ben rappresentare l'edizione poetica dei *Frammenti* barthesiani, la vivisezione del sentimento, il viaggio alla scoperta dei volti dell'amore...

Un vero trionfo della perfezione stilistica è *Pene d'amore perdute*, del 1593-96. Qui Shakespeare torna dichiaratamente all'atmosfera dei *Sonetti*, al piacere della scrittura poetica: ma ne fa un'opera lirica, un "libretto" per una brillante esecuzione, uno sfavillante gioco intellettuale e ironico. Arguta e spesso folle schermaglia amorosa, vivace parodia del narcisismo maschile e della tagliente determinazione femminile, feroce satira sulla impotenza erotica e sessuale, caustica derisione delle gioie del matrimonio, *Pene d'amore perdute* è la commedia più elaborata

e artificiosa di Shakespeare, un'irraggiungibile vertice stilistica, che conferma al drammaturgo la fiducia nei suoi mezzi tecnici e artistici. Nell'arco di un anno, infatti, arriveranno *Riccardo II*, il *Sogno*, *Romeo e Giulietta* e *Il mercante di Venezia*: le prime, grandi opere.

Di *Romeo e Giulietta* si è detto e scritto tutto. È il dramma shakespeariano più rappresentato al mondo, secondo solo all'eterno *Amleto*. Scritta tra il 1592 e il 1595, l'opera è stata illuminata in tutti i suoi aspetti, anche i più oscuri. Non restano segni opachi nel *Romeo e Giulietta*, ma proprio per essere diventato un "patrimonio dell'umanità", per essere entrato nella categoria del "mito", questo testo può diventare impraticabile: è il primo, assoluto, esempio di amore romantico, di indagine nei tormenti dell'amore e del sesso, della gelosia e del desiderio. Ma Shakespeare non esita a mettere in scena la morte degli amanti, come paradigma dell'impossibilità d'amore, come nodo inestricabile dell'essere umano: l'amore muore, ogni istante, stritolato dal silenzio e dalla incomprendimento.

Ancora più alto, però, è il pensiero che si libra nel *Sogno d'una notte di mezza estate*, opera coeva alla storia dei due amanti di Verona: qui il drammaturgo tocca vertici mai raggiunti nella produzione precedente, e anticipa i capolavori successivi, tra i quali solo *La tempesta* potrà competere per ricchezza di sfaccettature e capacità inventiva. Miti e leggende antiche si intrecciano con temi e parodie contem-

poranee: nel *Sogno* Shakespeare affonda la sua penna nell'oscurità della Natura, si fa acuto investigatore delle recondite volute della dimensione umana. Nella notte magica del solstizio d'estate, evoca mondi paralleli e sconosciuti, trasforma l'amore in passione animale e scova quanto di sovrannaturale e primordiale, di primitivo e predestinato possa essere nella sua visione della realtà. Il *Sogno* è forse l'opera shakespeariana di maggior sostanza esoterica: anche in questa lettura è pari solo alla *Tempesta*, il dramma della saggezza e della maturità.

Amore e Morte, come in *Romeo e Giulietta*, ma anche Vita e Morte, Cuore e Intelletto, Incantesimo e Verità: in questo straordinario racconto notturno, Shakespeare raggiunge, per Peter Brook, la perfezione intoccabile delle opere di Mozart: «impossibile togliere un minimo tassello senza far crollare tutta la bellezza della costruzione».

La bellezza, la dolcezza, il dolore, la vita, la morte: sono *Tre storie d'amore* quelle che vanno in scena in questo "Progetto Shakespeare" di Torino.

Scrivono Cesare Garboli: «Sopportiamo la rivelazione di esistere solo a intervalli, in rari, misteriosi momenti. Il teatro è uno di questi momenti».

E quando gli attori, il pubblico, inseguono il teatro di Shakespeare, scoprono l'amore, rivelano l'Uomo.



Scuola: una risorsa per il futuro colloquio con Mauro Avogadro

Una scuola, una compagnia, un teatro: sono molti gli elementi che entrano in gioco nel "Progetto Shakespeare", Tre storie d'amore...

Quel che preme dire è che lo Stabile di Torino ha fatto, in passato, una serie di tentativi per la formazione di una compagnia. Quella che si presenta con il "Progetto Shakespeare" non è una "compagnia di giovani", ma il primo nucleo di una vera e propria compagnia del TST.

Lo scopo, che possiede anche un valore etico rispetto alla abituale vita del teatro, è quello di coinvolgere dei giovani attori, parte della futura compagnia del TST, i quali, attraverso questa esperienza, possano fare una vera e propria "prova del fuoco"... Tre Shakespeare, con tre registi diversi, in quattro mesi di preparazione e rappresentati uno dopo l'altro sono una specie di *full-immersion*, di super-prova d'esame per questi attori. Attori che, voglio sottolinearlo, hanno già avuto esperienze professionali con Lavia, con Castri, con Ronconi o con me.

Come sono stati selezionati?

Sono stato io stesso a curare la scelta del gruppo. Dieci attori che parteciperanno a tutti e tre gli spettacoli (Alessandro Adriano, Francesca Bracchino, Francesca Ciocchetti, Gianluca Gambino, Lorenzo Iacona, Mariano Pirrello, Alessio Romano, Olga Rossi, Marco Toloni, Carlotta Viscovo) e altri cinque che ho lasciato scegliere ai tre registi, secondo le particolari esigenze di ognuno dei tre testi. Una scelta

che è caduta su quanti non solo avessero, naturalmente, i numeri per diventare "gente di teatro", ma anche le doti necessarie a sostenere un simile progetto. Insomma, persone capaci di lavorare a tempo pieno, con un'attitudine, una capacità a mettersi in discussione: serve grande versatilità per affrontare questi tre testi, e per lavorare contemporaneamente con tre diversi registi.

Conosco un po' tutte le giovani leve del teatro italiano, avendo insegnato alla Scuola del Piccolo di Milano, all'Accademia di Roma oltre, ovviamente, alla Scuola dello Stabile di Torino: stiamo riflettendo, sia personalmente che con altri, sulla necessità che un Teatro Stabile, importante come quello di Torino, si prenda la responsabilità di dare opportunità di cammino. Per come è parcellizzato il mondo del lavoro dell'attore, si rischia che una futura possibile risorsa del nostro teatro si disperda in mille attività: e non si può incolpare solo il giovane attore, ma anche chi non si prende cura delle sorti delle nuove generazioni.

Un investimento per il futuro?

In un certo senso sì. Un investimento che si fa proprio perché è molto caotica la situazione professionale italiana, e perché, proprio per questo, i giovani hanno pochi punti di riferimento. È un mondo segnato dalla "rapidità" delle soluzioni professionali o artistiche, un mondo in cui il riferimento principale dei giovani è la propria generazione. Ciò com-

porta una attività teatrale autoreferenziale: mi sembra manchi quel naturale istinto ad emulare chi è più vecchio, per poi, naturalmente, contraddirlo. I giovani attori decidono direttamente per un'estetica, che pretendono originale: ma senza conoscere le estetiche precedenti. Quindi la "protezione" artistica che un teatro ufficiale può dare consentirebbe, invece, una crescita autentica, forse più sana...

Garantendo anche la trasmissione dei saperi e la salvaguardia della memoria...

Oggi, conoscendo bene la realtà professionale dei giovani, chi ha delle opportunità di lavoro segue determinati percorsi. Chi non le ha, invece, si rifugia in una logica di gruppo, alternativa, "di ricerca", che però genera un futuro di brevissima durata. Carmelo Bene avrebbe potuto benissimo percorrere la carriera di Vittorio Gassman: ha dimostrato al mondo che poteva diventare un grande attore di tradizione, salvo poi fare quello che voleva lui... Oggi si rifiuta aprioristicamente la tradizione, la scuola, il sapere. Il teatro è l'unica delle arti di spettacolo che soffre di questa "voluta" mancanza di professionalità. La ricerca della semplicità, ad esempio, appartiene ad un percorso di conoscenza complesso: e invece per certi giovani attori il "minimalismo" è "semplicismo", è il modo di parlare dei doppiatori italiani quando danno voce agli attori americani. Recitare come De Niro, ma doppiato in italiano: senza tenere conto che quella recitazione

da Actor's Studio, apparentemente semplicissima, proviene da un grande e raffinato lavoro di scavo.

Cosa significa insegnare l'arte attorale?

Limitiamo l'ambito di questa domanda, e riferiamoci al "teatro di parola". Sono convinto che oggi abbiano senso le scuole perché l'apprendistato artigianale che si faceva un tempo all'interno delle grandi compagnie teatrali non esiste più. Non si impara più "a bottega": ad esempio, per quel che mi riguarda, dopo l'Accademia sono stato tre anni nella compagnia di Valli e De Lullo, veramente "a bottega", ad imparare... Ora questa opportunità è minima: le compagnie sono spesso fatte solo da un primo attore di richiamo e da una massa di attori a volte mediocri. E dunque, per fare un teatro di alto livello, è obbligatorio che oltre all'attore squisitamente istintivo – che sempre ci sarà – ci sia un attore dotato di strumenti di lavoro, capace di un approccio al testo, di un'autonomia culturale, che derivano da un percorso simile a quello che fanno i registi. Insomma: all'interno dello spettacolo servono attori consapevoli, critici. E questo modo di affrontare il "teatro di parola", questa consapevolezza, si può insegnare.

Da Torino arriva un segnale chiaro per il collegamento concreto tra Scuola-formazione e Teatro-produzione. Per l'Italia un modello più europeo?

Il privilegio che ha Torino è quello di avere una

scuola effettivamente legata al teatro di produzione. È tutto più difficile quando la scuola non ha un legame così stretto con una realtà produttiva forte. Un altro privilegio della nostra scuola è che riusciamo ad avere docenti che sono attivi professionalmente. I nostri non sono insegnanti che hanno "smesso" la loro attività: oltre alla qualità dell'insegnamento, questa scelta fa sì che noi si riesca ad avere, all'interno della scuola, quanto di meglio pulsa nel teatro italiano...

E, alla luce della sua esperienza, che teatro esiste in Italia?

Ci sono infiniti teatri: un numero illimitato... Vedo, però, una situazione degradata, e non per colpa del pubblico, ma di chi fa teatro. Credo che il pubblico esista, e non è un pubblico televisivo: sono persone che hanno spento la tv, e sono uscite di casa per andare a teatro. Anche il pubblico "nuovo" merita maggior rispetto da parte di chi sta sul palcoscenico: serve una grande qualità nel prodotto. Solo la qualità fa crescere gli spettatori e quanti fanno teatro. Invece mi sembra che accada esattamente l'opposto. Il generalizzato meccanismo di accettazione del linguaggio televisivo ha comportato uno strano gioco: chi va in tv vale, a prescindere dalle proprie capacità. E questo meccanismo è entrato anche in teatro: chi fa un ruolo importante, viene accettato anche se non è sufficiente dal punto di vista interpretativo. Chi fa Amleto è "necessariamente" un bravo attore, come chi sta in televisione è "ne-

cessariamente" importante... Ovviamente non è così. Vorrei fare un esempio, scusandomi perché mi riguarda: quando ho fatto Osvald negli *Spettri*, nel 1982, sono usciti articoli che mettevano a confronto, per fortuna positivamente, la mia interpretazione con quelle di Gassman, di Albertazzi, addirittura di Zacconi! Erano appuntamenti che segnavano la crescita, la "carriera"... Ora non c'è più alcun confronto con le precedenti interpretazioni. Il problema, allora, è non solo la perdita di memoria, ma anche la mancanza di confronto a favore di una sterile autoreferenzialità generazionale. Certo: si deve fare altro rispetto alle generazioni precedenti, ma prima occorre "rubare", imparare, per poi usare quegli strumenti per altri scopi.

Cosa si aspetta da questo progetto?

Una conferma della capacità di tenuta degli attori. Vorrei che fossero attori "pronti". Così che si possa immaginare un giorno futuro in cui – quando verranno gli attori "adulti" a completare l'organico della compagnia – ci sia un gruppo in continuo allenamento. Attori che un giorno debuttano e il giorno dopo provano un altro spettacolo, che sanno passare da un ruolo di protagonista ad uno minore: il teatro è continuo esercizio, formazione permanente, un modo di allenare la propria natura...

G L I A T T O R I



Alessandro Adriano



Nicola Bortolotti



Francesca Bracchino



Matteo Carlomagno



Francesca Ciocchetti



Paola De Crescenzo



Gianluca Gambino



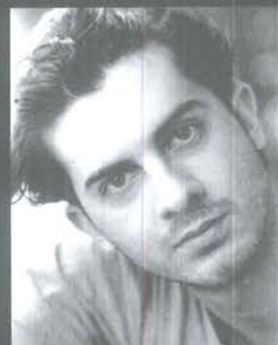
Lorenzo Iacona



Guido Morbello



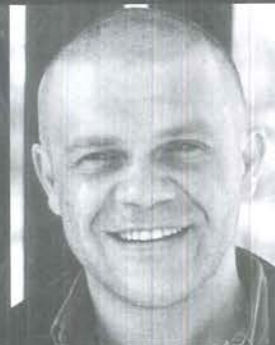
Mariano Pirrello



Alessio Romano



Olga Rossi



Marco Toloni



Fabio Troiano



Carlotta Viscovo

TEATRO STABILE TORINO

tre storie d'amore

W I L L I A M S H A K E S P E A R E

Teatro Carignano – Prime nazionali

dal 6 all'11 maggio 2003

ROMEO E GIULIETTA

traduzione di Masolino d'Amico

regia di Jean-Christophe Sais

assistente alla regia Louis Sais

musiche Gilbert Gandil

luci di Christophe Pitoiset

con

Alessandro Adriano

Nicola Bortolotti

Francesca Bracchino

Francesca Ciocchetti

Gianluca Gambino

Lorenzo Iacona

Guido Morbello

Mariano Pirrello

Alessio Romano

Olga Rossi

Marco Toloni

Carlotta Viscovo

dal 13 al 18 maggio 2003

IL SOGNO D'UNA NOTTE

DI MEZZA ESTATE

consulenza drammaturgica di Ola Cavagna

regia di Mamadou Dioume

musiche di Giulio Berutto

con

Alessandro Adriano

Francesca Bracchino

Matteo Carlomagno

Francesca Ciocchetti

Gianluca Gambino

Lorenzo Iacona

Mariano Pirrello

Alessio Romano

Olga Rossi

Marco Toloni

Carlotta Viscovo

dal 20 al 25 maggio 2003

PENE D'AMORE PERDUTE

traduzione di Luca Fontana

regia di Dominique Pitoiset

assistente alla regia Francesca Covatta

musiche di André Litolff

luci di Christophe Pitoiset

con

Alessandro Adriano

Francesca Bracchino

Francesca Ciocchetti

Paola De Crescenzo

Gianluca Gambino

Lorenzo Iacona

Mariano Pirrello

Alessio Romano

Olga Rossi

Marco Toloni

Fabio Troiano

Carlotta Viscovo

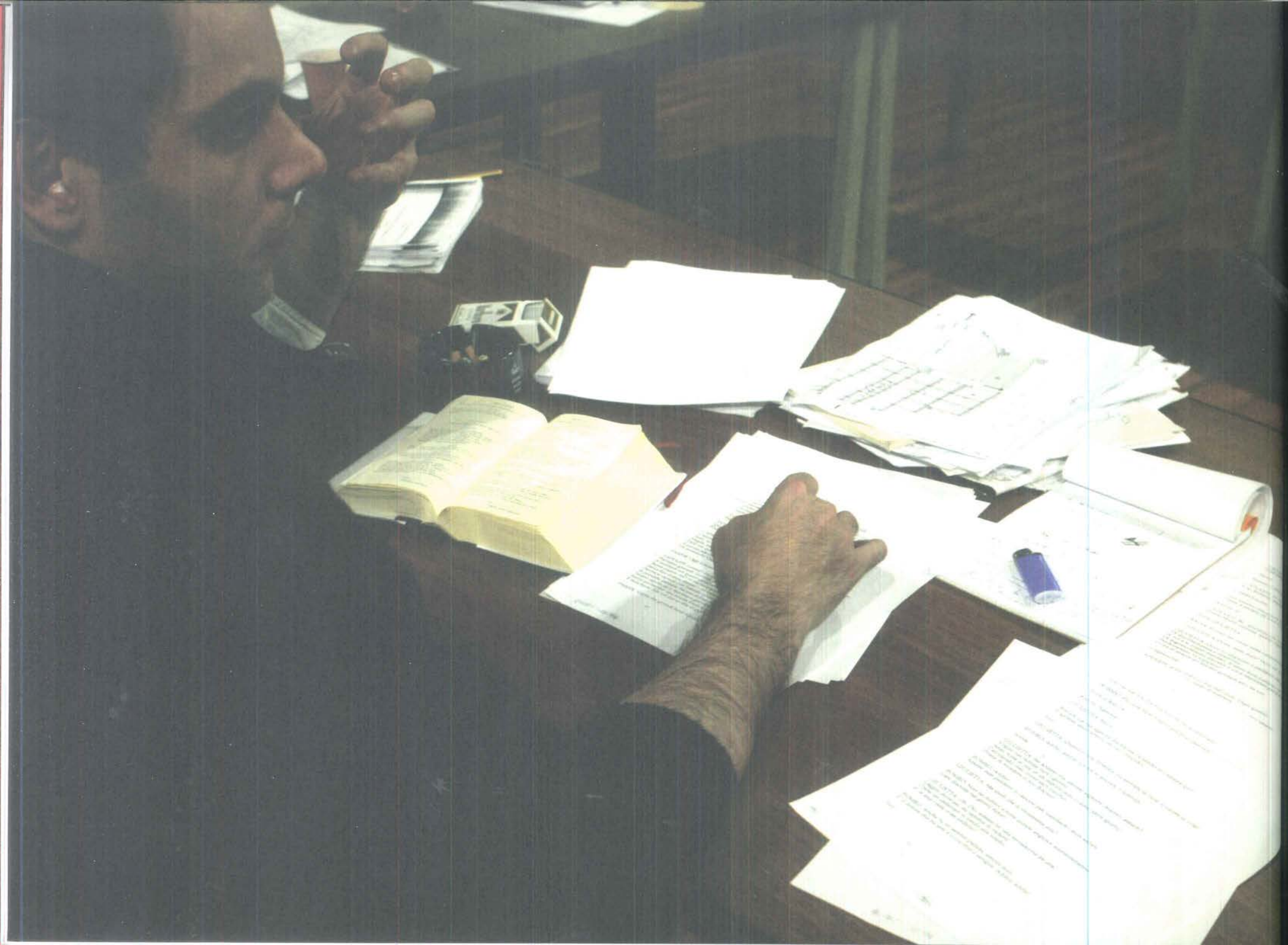
con gli allievi del III anno della Scuola del TST: Lorenzo Bartoli, Emilio Bonelli, Andrea Bosca, Giorgia Cardaci, Caterina Carpio, Caterina Corsi, Luca Di Prospero, Andrea Fazzari, Elisa Galvagno, Paolo Giangrasso, Elisa Lucarelli, Fabio Marchisio, Alessia Marziano, Emiliano Masala, Cristina Odasso, Francesca Porrini, Cecilia Salvini, Daniele Savoca, Andrea Simonetti, Valeria Solarino, Massimiliano Sozzi, Silvia Trentini, Valentina Virando

scene e costumi di Margherita Baldoni, Edoardo Bertulesi, Annamaria Cattaneo, Elena D'Agnolo Vallan
del Laboratorio di Scenografia e Costume del Corso di Laurea specialistica in Scienze e Tecniche del Teatro

diretto da Ezio Toffolutti

assistente Barbara Delle Vedove, IUAV Facoltà di Design e Arti di Venezia

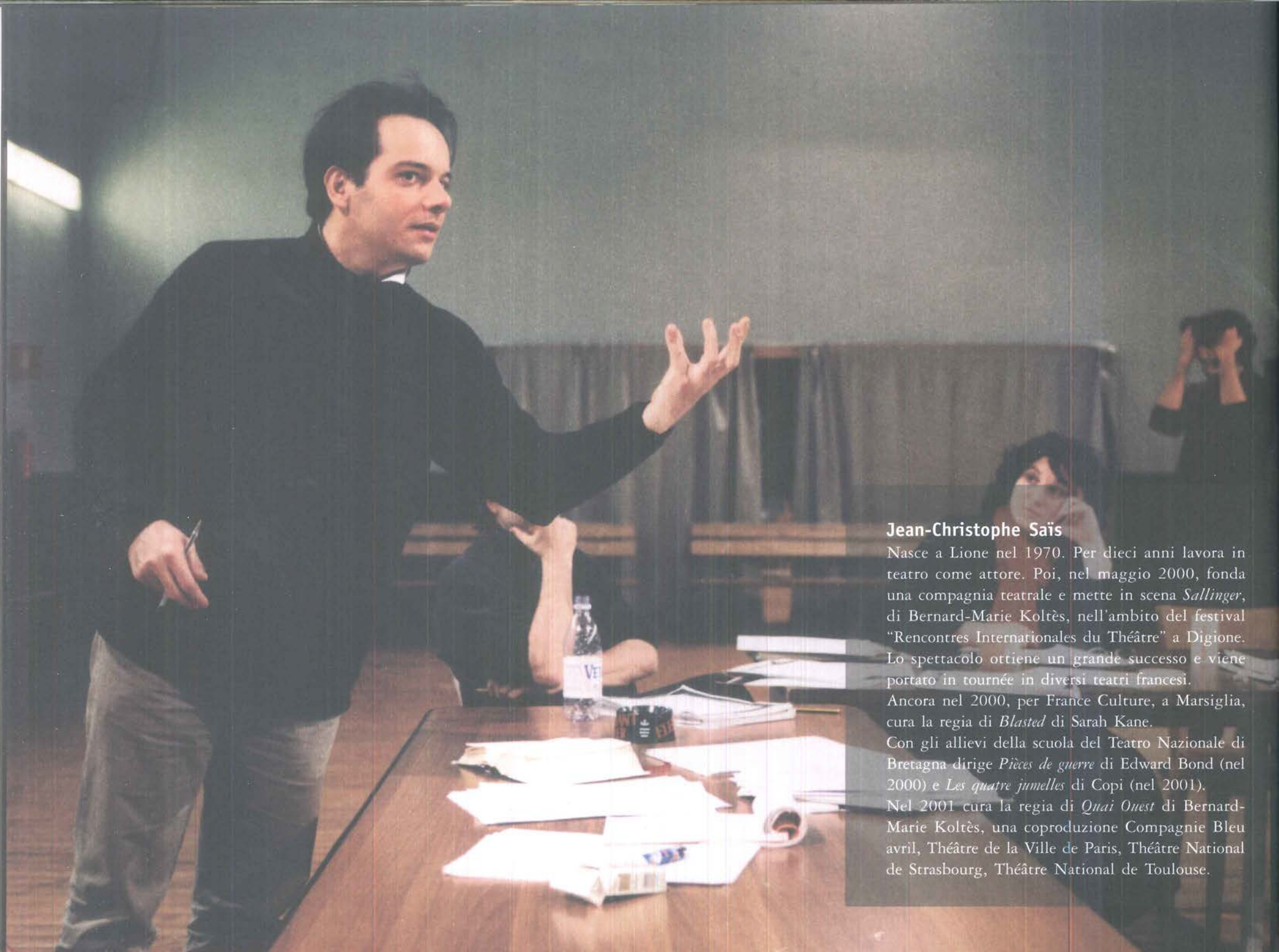
in coproduzione con Actes Premiers



tre storie d'amore
romeo e giulietta

J E A N - C H R I S T O P H E S A Ï S





Jean-Christophe Saïs

Nasce a Lione nel 1970. Per dieci anni lavora in teatro come attore. Poi, nel maggio 2000, fonda una compagnia teatrale e mette in scena *Sallinger*, di Bernard-Marie Koltès, nell'ambito del festival "Rencontres Internationales du Théâtre" a Digione. Lo spettacolo ottiene un grande successo e viene portato in tournée in diversi teatri francesi.

Ancora nel 2000, per France Culture, a Marsiglia, cura la regia di *Blasted* di Sarah Kane.

Con gli allievi della scuola del Teatro Nazionale di Bretagna dirige *Pièces de guerre* di Edward Bond (nel 2000) e *Les quatre jumelles* di Copi (nel 2001).

Nel 2001 cura la regia di *Quai Ouest* di Bernard-Marie Koltès, una coproduzione Compagnie Bleu avril, Théâtre de la Ville de Paris, Théâtre National de Strasbourg, Théâtre National de Toulouse.

Romeo e Giulietta: l'ossessione della parola colloquio con Jean-Christophe Saïs

Sin dalla scelta del testo, Romeo e Giulietta pone molte difficoltà: è un testo difficilissimo, ma soprattutto è estremamente conosciuto. Quali sono, allora, gli aspetti dell'opera che vuole fare emergere?

Credo che la grande difficoltà di affrontare *Romeo e Giulietta* nasca proprio dal fatto di essere nell'immaginario collettivo di tutto il mondo. Fa parte della cultura: tutti lo conoscono, e tutti pensano sia una storia d'amore, una storia romantica. E la grande difficoltà, allora, è di non fare di questo testo solo una storiella romantica... È una *pièce*, invece, i cui grandi temi sono l'ossessione, la violenza, la crudeltà, la morte e la famiglia...

E l'amore...

Certo, ma la base del problema non è l'amore, semmai l'impossibilità dell'amore. Non si tratta di chiedersi come si ama, piuttosto perché non ci si può amare. Romeo e Giulietta sono nell'impossibilità di amarsi. Ecco la tragedia, con la sua catarsi, ed è questo che mi interessa affrontare: ci muoviamo oltre il dramma, oltre il dolore. Quando la storia inizia è già nell'evidenza della sua impossibilità... Questi personaggi sono delle grandi figure mitiche, che non esistono nella realtà. A partire da questo dato penso di trovarmi di fronte alla mitologia: è come lavorare su Andromaca, Fedra, Edipo. Non intendo impoverire il testo rendendolo "quotidiano": penso piuttosto alla mitologia come riferimento continuo, come punto di partenza e di arrivo del lavoro.



In questo contesto che significato ha la gioventù?

Diventa "La Gioventù", nel senso più ampio della parola. Abbiamo a che fare con un mondo ben tratteggiato, preciso: quella di *Romeo e Giulietta* è una storia poetica, con un preciso linguaggio poetico e proprie regole determinate. Shakespeare crea un mondo. E quella è la gioventù che abita quel mondo...

Nel suo approccio non c'è ricerca di quotidianità, allora, né di realtà?

No, perché ci troviamo di fronte ad una realtà poetica, ad un mondo dove si parla un'altra lingua, straniera: in questa storia Shakespeare ci presenta un mondo in cui sono vigenti regole che non sono le nostre, del nostro secolo. In *Romeo e Giulietta* c'è un altro rapporto con la vita, con la famiglia, con la morte: diversi codici sociali e politici, espressione di un passato mitico. Allora dobbiamo capire questi codici, impossessarcene per permettere ai personaggi di far vivere questa storia. Non ci sono attualizzazioni, ma, al contrario, dobbiamo pensare che siano passati duemila anni da quella storia, pensare ad un mondo che non conosciamo. Dobbiamo confrontarci con una lingua altra, con una realtà diversa. Un aspetto che mi affascina, ad esempio, è il rapporto con il fantastico. La magia, Dio, la mitologia: la lingua di Shakespeare in *Romeo e Giulietta* è metaforica, ma l'uso della metafora è assolutamente



intrigante. Non si dice «ti amo», ma «il mio trasporto verso di te...»: ecco, la metafora è costruita per traslare, abbassare il sentimento dell'azione... E quello che voglio fare è il cammino inverso: ossia assumere la metafora, dando concretezza al linguaggio, rendere quelle immagini reali. Non è filosofia, ma un approccio concreto, tanto che lo spettatore possa "vedere" la forza di quelle immagini metaforiche... Ad esempio Mercuzio: ancora non so come sarà. Starà all'attore svelare i segreti di Mercuzio, dare voce, volto e corpo a quelle immagini...

Come lavora con gli attori?

Faccio molto lavoro sul testo, sulla concretezza e sull'ascolto. In nessun momento l'attore deve essere esplicativo, didascalico, rispetto a ciò che sta dicendo. Secondo me è necessario superare il significato immediato delle parole, l'apparente logica delle situazioni e procedere decisamente al contrario. L'attore non deve mai spiegare al pubblico cosa comprendere. Si deve mantenere un livello di oscurità: l'attore deve far parlare il proprio personaggio come se la parola non fosse pensata. Nella vita, normalmente, non pensiamo prima di parlare: parliamo e basta, salvo poi pentirci di quanto abbiamo detto. La parola vola via in un istante: e nel teatro deve essere la stessa cosa. Non ci sono analisi preventive, non c'è psicologia...



E i personaggi di Shakespeare sono delle "macchine", prive di psicologia...

Sì, sono delle funzioni: ecco perché parlavo di "ossessione" come uno dei temi portanti dell'opera. Ogni personaggio è una funzione della storia: il fatto che Romeo si trovi di fronte a Giulietta è un caso. È come se l'autore avesse voluto far reagire alcuni elementi. Qui Romeo, lì Giulietta: vediamo che succede, vediamo quali conseguenze si creano facendo scontrare personaggi che sono in contraddizione tra loro. Solo dopo si scatena la psicologia, ma non prima. E il ruolo del regista è quello di trovare la chiave del linguaggio. Perché quella reazione, cercata e voluta dall'autore, si costruisce a partire dal linguaggio. Anche lo spazio si determina in base al linguaggio dei personaggi: insomma tutto parte da lì. Nel linguaggio si nascondono le possibilità di approccio, i risvolti segreti: e il regista deve vigilare perché non si cada mai nello stereotipo, nell'idea preconcepita, nell'evidenza. Il regista deve essere continuamente all'ascolto... Senza dimenticare che si ha a che fare con qualcosa di profondamente umano: i personaggi vivono sempre un rapporto di forza, come avviene nella vita, come avviene tra gli uomini. Prendiamo la celebre scena del balcone: per quattro o cinque pagine Romeo e Giulietta si parlano, mentre si poteva risolvere tutto molto più velocemente. Parlano, perché si devono provare, cimentare: la loro schermaglia linguistica è un continuo mettersi alla prova. Ecco, si costruisce un rapporto

con la dialettica, attraversando l'impossibilità, saggiando continuamente l'altro, in un continuo gioco di domanda e risposta.

È la prima volta che lei lavora con attori italiani: come si rapporta al testo tradotto?

Lavoro con una versione francese, dell'edizione Pléiade. Uso molto quel testo, salvo poi confrontarla con la valida traduzione italiana a nostra disposizione, e con altre. Non parlo italiano, ma non è difficile lavorare con attori italiani: ascolto, e riesco a capire subito cosa va e cosa non va. Sento il ritmo della frase, il suono delle parole...

Lei è ancora poco conosciuto dal pubblico italiano. Ci dica qualcosa della sua carriera, iniziata come attore. Quando e come ha deciso di dedicarsi alla regia?

È vero, ho iniziato come attore e l'ho fatto per dieci anni. Poi, dal 1998 ho deciso di dedicarmi solo alla regia. Ho diretto *Sallinger* di Bernard-Marie Koltès, prodotto da un importante Teatro Nazionale in Francia. In seguito ho allestito *Quai Ouest*, un'altra opera di Koltès, al Théâtre de la Ville di Parigi e al Théâtre National di Strasburgo. Oggi sto lavorando qui a Torino su *Romeo e Giulietta*, che è la mia quinta regia. Staremo a vedere...



I problemi di un'opera eterna sospesa tra poesia e prosa

colloquio con Masolino d'Amico

Che tipo di traduzione ha usato per questo Romeo e Giulietta?

È una traduzione realizzata per uno spettacolo teatrale di qualche tempo fa. Ed è una versione già un po' tagliata rispetto all'originale. Non si tratta, comunque, di un adattamento, ma di una traduzione con tagli. Non è una stravaganza, quasi tutte le edizioni recitate di *Romeo e Giulietta* vengono tagliate. Ci sono delle zone del testo, infatti, che il pubblico di oggi non può non trovare ridondanti. Ad esempio, nel finale, c'è una lunghissima tirata in cui il frate racconta di nuovo tutto quello che è già successo: un pezzo inutile, che non ho mai visto fare da nessuno. Insomma, nel nostro teatro ci sono tempi di fruizione e di esecuzione diversi rispetto al teatro elisabettiano, e quindi accorciare la storia è quasi obbligatorio. Shakespeare nel prologo, parla delle «due ore di traffico della nostra scena», ma, comunque, in sole due ore *Romeo e Giulietta* non si può certo fare...

Che cosa significa tradurre un classico del teatro come Romeo e Giulietta?

Le traduzioni sono ovviamente entità indispensabili, perché tutto si deve tradurre e tutto si traduce. Il



problema è vedere come lo si fa. Shakespeare, in particolare, pone innumerevoli problemi, ma offre talmente tanta materia che difficilmente rischia di venire completamente soffocato: rimane sempre quanto basta a giustificare l'interesse del pubblico e di chi lo mette in scena. Soprattutto, poi, con un testo come *Romeo e Giulietta*, che è vivacissimo, popolarissimo, pieno di spunti, montato quasi come un film: insomma, è difficile che una traduzione possa "ammazzarlo" del tutto... Detto questo, ci sono elementi, in quest'opera, che non si possono rendere, e forse è meglio rinunciarvi in partenza. In *Romeo e Giulietta* la lingua è particolarmente barocca, il verso, la metrica, hanno un grande rilievo. Shakespeare addirittura diversifica il parlare dei giovani e degli anziani. I primi parlano secondo la moda di allora, con arditezze barocche e audacia poetica; i vecchi, invece, sono noiosi, lenti e si esprimono in un metro diverso, non in sciolti ma in distici, facendo rime pedantissime. Come si fa a rendere un tale pluralismo linguistico? Appiattire è inevitabile... Anche cercare di tradurre in versi non è facile: il verso non ha più, per il pubblico di oggi, la naturalezza che aveva allora. Poi bisognerebbe inventare un metro adatto. Si dice sempre che il *blank verse* di Shakespeare con le sue dieci sillabe e cinque accenti corrisponda all'endecasillabo italiano: ma non è affatto vero. È molto diverso e produce, o meglio, produceva, un effetto diverso. Oggi l'endecasillabo italiano è talmente usurato e facile che lo possono



fare tutti, ma non è altrettanto semplice ricreare gli endecasillabi di Shakespeare. Tra l'altro, quel verso era una grandissima novità per i tempi in cui scrisse l'opera, e aveva più o meno lo stesso effetto delle terzine di Dante: un effetto dirompente, ossia quello di una lingua continuamente violentata... Invece se noi traduciamo nei nostri endecasillabi tipo Sem Benelli – «chi non beve con me, peste lo colga» – otteniamo un effetto edulcorato. Qualsiasi studente delle medie con un minimo di orecchio sa fare degli endecasillabi, ma il risultato è pietoso, e si ottiene un ritmo che non serve a niente, lontanissimo dall'effetto inebriante della lingua di Shakespeare. Quindi meglio rinunciarvi, magari cercando di ricordare al pubblico che quei personaggi parlano in un modo "alto"; sempre beninteso salvando la recitabilità. Bisogna aiutare gli attori, altrimenti certe tirate sarebbero difficilissime. Per fortuna alla fine, dopo tutti questi compromessi, la storia di *Romeo e Giulietta* regge...

Qual è la vita di una traduzione?

Le traduzioni invecchiano subito. Dico sempre che sono come i cani: per quanto siano fedeli muoiono prima dei padroni. In teoria la traduzione è scritta nella lingua del momento, ma in realtà la lingua del traduttore è sempre una lingua già "vecchiotta", già codificata: il traduttore, infatti, non può permettersi tanta audacia o tante invenzioni. A meno che non si voglia riscrivere il testo, come faceva,



[20]

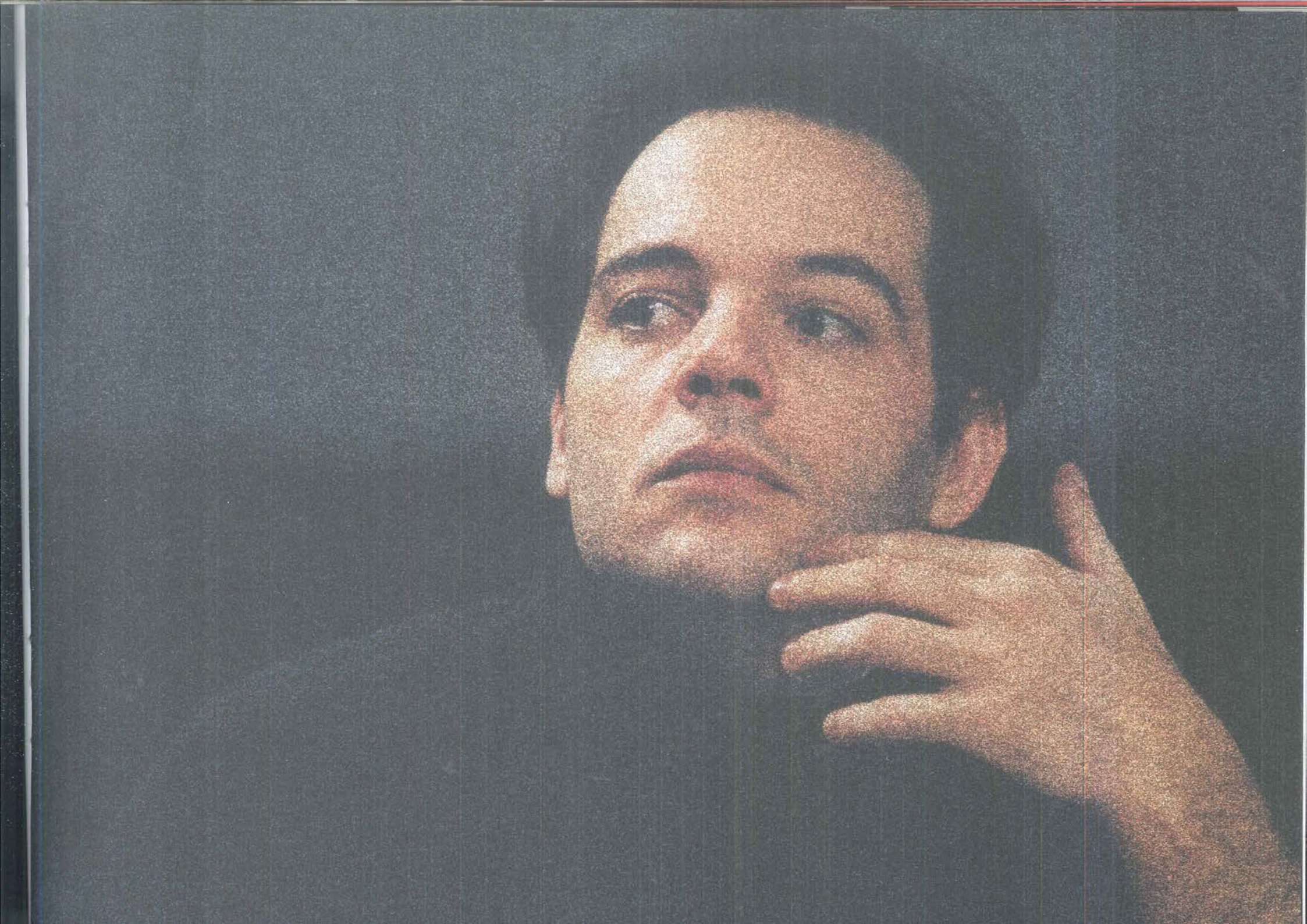
diciamo, Pasolini, arrivando così a risultati totalmente diversi rispetto all'originale. Quando mi è capitato di rivedere delle vecchie traduzioni, considerate "classiche", e che avevo trovato molto belle, ho capito perché gli attori ne volevano delle nuove: erano scritte in lingue già superate. Erano bastati venti, trent'anni. Ma del resto basta ascoltare i vecchi doppiaggi dei film: ci sono, per esempio, dei toscanismi abituali trent'anni fa e oggi totalmente desueti. E poi di Shakespeare in Italia non esiste "la" traduzione, ossia la versione classica, antica, autorevole e riconosciuta: ossia quella traduzione che si è imparata a memoria da bambini e cui è difficile rinunciare, come avviene in Germania, in Francia o in Polonia – un equivalente dell'Omero del Monti. Da noi Shakespeare si è tradotto piuttosto tardi, e le prime volte addirittura da un'edizione francese: dunque, mancando la traduzione classica che fa da segnale e da spartiacque, tutte le volte si "ri-traduce". Spesso si raggiungono anche risultati validi, perché emergono aspetti interessanti, come una lingua parlabile e attuale. E Shakespeare certamente non risultava desueto ai contemporanei (tutti gli autori di teatro scrivono per essere capiti immediatamente!). D'altro canto non dobbiamo dimenticare che Shakespeare non era volgare se non a ragion veduta, e quindi non lo si può "banalizzare", né, traducendolo, cercare la colloquialità a ogni costo. Si dice sempre che il buon traduttore deve conoscere soprattutto la propria lingua, ma nel caso

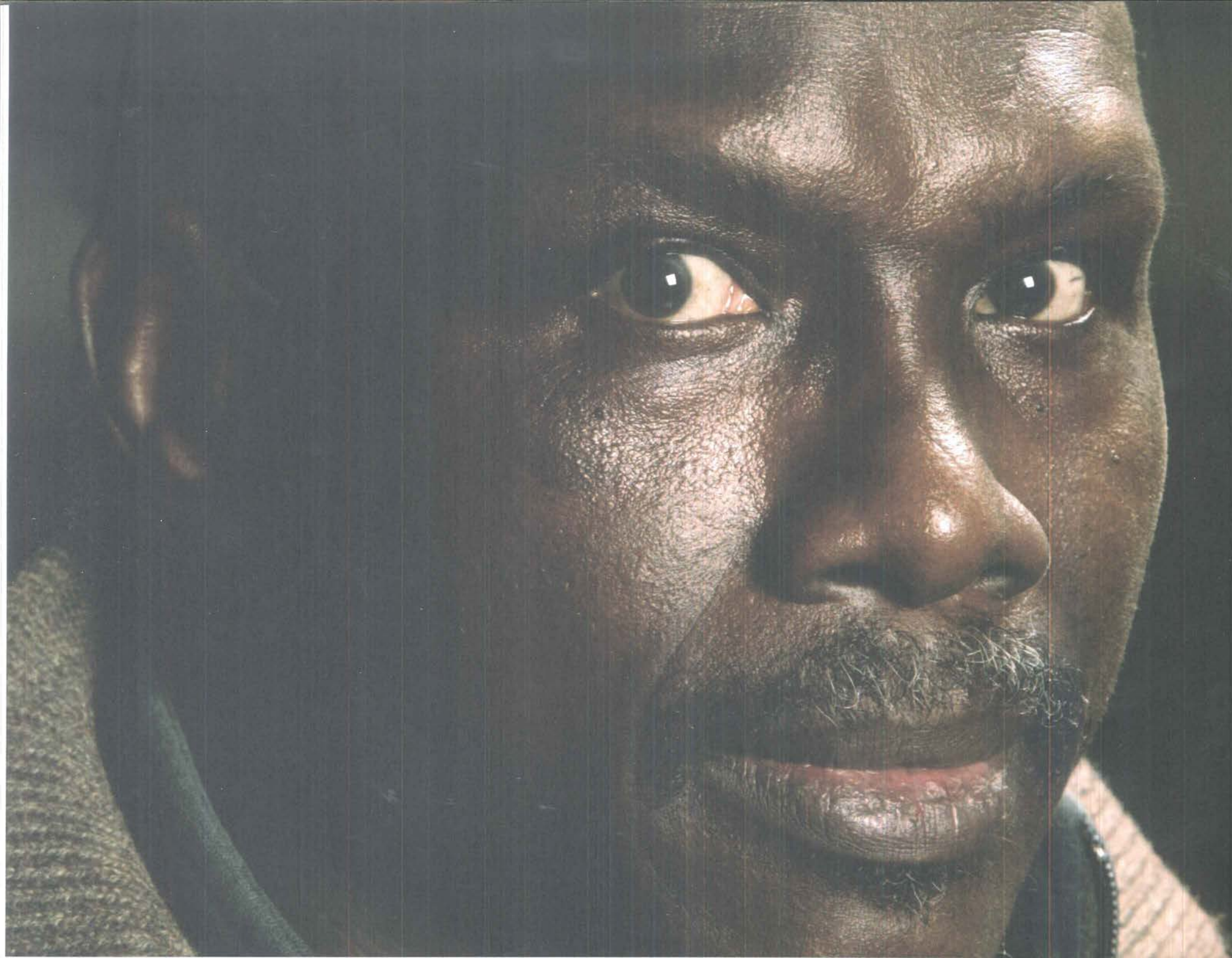
di Shakespeare è importante sapere bene anche l'inglese, per rendersi conto delle sfumature. Tutti i personaggi di Shakespeare sono caratterizzati linguisticamente, ognuno ha una sua "voce" inconfondibile (non per nulla Shakespeare come tutti gli autori di teatro veramente grandi si può recitare alla radio senza didascalie); e questo è un elemento di cui qualsiasi traduttore si dovrebbe rendere conto.

Oltre ad essere traduttore, lei è anche critico teatrale. Dal suo punto di vista, dunque, perché si torna sempre a Romeo e Giulietta? Che cos'è l'amore oggi?

È la cosa più usurata del mondo, ma è sempre nuova, vissuta da tutte le generazioni. Un po' come i cartoni animati di Walt Disney, che non perdono mai di attualità perché i bambini sono sempre uguali: i film per gli adulti invecchiano, ma tutti i bambini di sette anni vedono *Biancaneve e i sette nani* con lo stesso piacere. Per *Romeo e Giulietta* è, paradossalmente, così. È un'opera caratterizzata dal tema centrale dell'incomprensione di due gruppi: i giovani e i vecchi. E Shakespeare esagera un po', a questo proposito, perché i giovani sono giovanissimi – basti pensare che Giulietta ha quattordici anni – e i vecchi parlano di sé come fossero già nella tomba... Due gruppi che non si parlano e non si capiscono. Ecco il conflitto in cui tutte le generazioni si identificano! Questo, per me, è un elemento ancora più importante di quello delle "comunità rivali" – altro aspetto dell'opera sviscerato in innumerevoli edi-

zioni, tanto da portare il dramma tra arabi e israeliani, o magari tra serbi e croati. Il punto nodale, infatti, è proprio lo scontro generazionale, che è un tema immortale, eternamente comprensibile... Insomma, *Romeo e Giulietta* si fa sempre, e sempre si farà: è il testo che gode di maggior numero di allestimenti dopo *Amleto*. E di versioni valide ne ho viste molte: paga sempre, ad esempio, farlo interpretare da ragazzi, che siano giovani davvero. *Amleto* è difficilissimo, c'è talmente tanta materia che si può porre l'accento solo su un tema o due, e il resto sfugge. Ma *Romeo e Giulietta* è elementare come una fiaba, lo si afferra al volo e non smette mai di parlare a tutti...

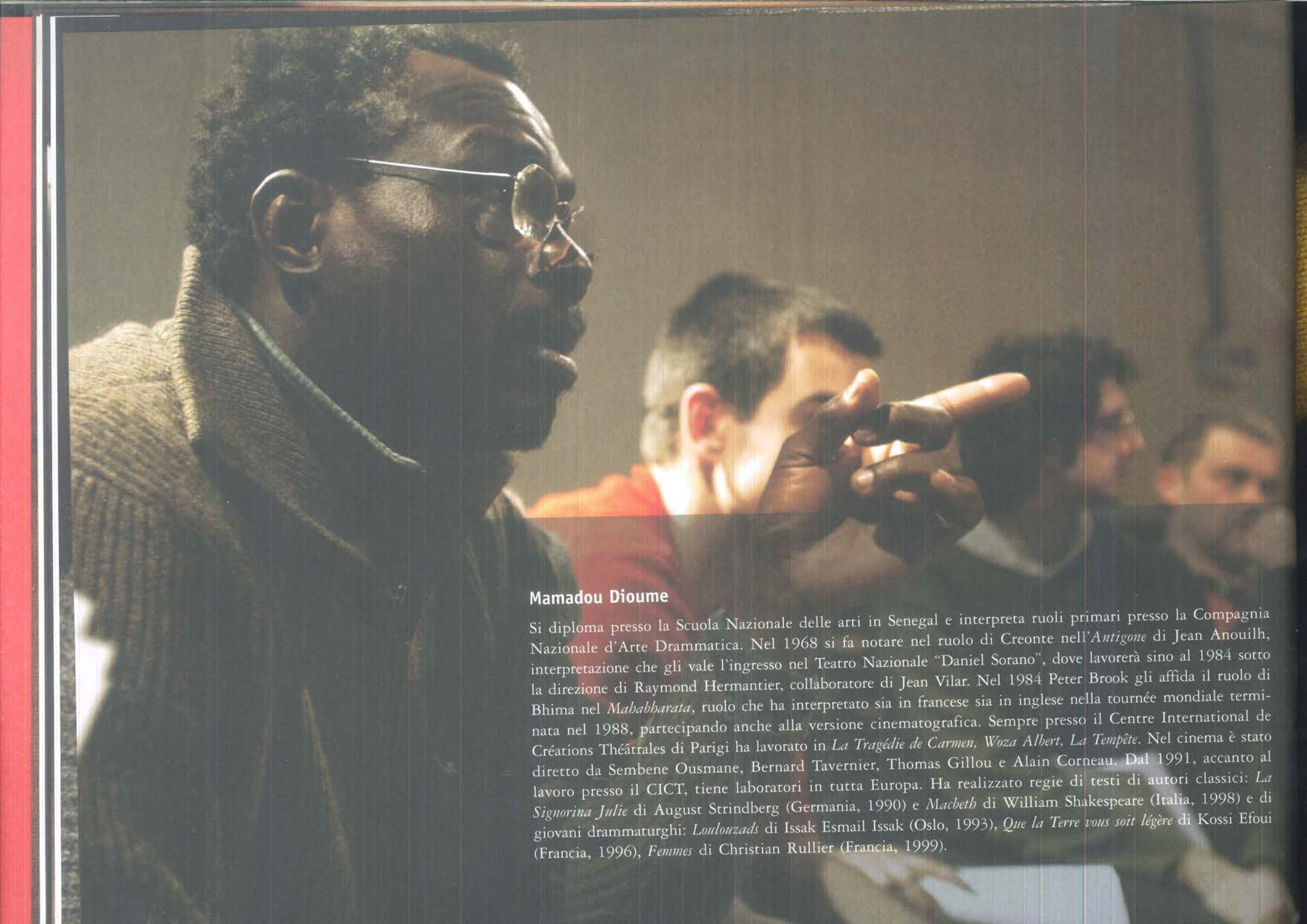




tre storie d'amore
il sogno d'una notte di mezza estate

M A M A D O U D I O U M E





Mamadou Dioume

Si diploma presso la Scuola Nazionale delle arti in Senegal e interpreta ruoli primari presso la Compagnia Nazionale d'Arte Drammatica. Nel 1968 si fa notare nel ruolo di Creonte nell'*Antigone* di Jean Anouilh, interpretazione che gli vale l'ingresso nel Teatro Nazionale "Daniel Sorano", dove lavorerà sino al 1984 sotto la direzione di Raymond Hermantier, collaboratore di Jean Vilar. Nel 1984 Peter Brook gli affida il ruolo di Bhima nel *Mahabharata*, ruolo che ha interpretato sia in francese sia in inglese nella tournée mondiale terminata nel 1988, partecipando anche alla versione cinematografica. Sempre presso il Centre International de Créations Théâtrales di Parigi ha lavorato in *La Tragédie de Carmen*, *Wozza Albert*, *La Tempête*. Nel cinema è stato diretto da Sembene Ousmane, Bernard Tavernier, Thomas Gillou e Alain Corneau. Dal 1991, accanto al lavoro presso il CICT, tiene laboratori in tutta Europa. Ha realizzato regie di testi di autori classici: *La Signorina Julie* di August Strindberg (Germania, 1990) e *Macbeth* di William Shakespeare (Italia, 1998) e di giovani drammaturghi: *Loulouzads* di Issak Esmail Issak (Oslo, 1993), *Que la Terre vous soit légère* di Kossi Efovi (Francia, 1996), *Femmes* di Christian Rullier (Francia, 1999).

Il Sogno, per un granello di sabbia di più... colloquio con Mamadou Dioume

Quali sono le parole chiave, i nodi da sciogliere, gli aspetti da approfondire nel Sogno shakespeariano?

C'è una parola che sostiene tutto, ed è la parola chiave, l'unica: "amore". Non possiamo dire di cosa si tratti, ma solo intuirne qualcosa, tentare una definizione, utile solo fino ad un certo punto... Fondamentale, in secondo luogo, è chiederci come possiamo vivere in contatto con la Natura: ecco un'altra parola chiave, il rapporto dell'uomo con la natura... Ma nel *Sogno* c'è ancora molto altro: noi uomini pensiamo di essere unici al mondo, e non è vero: esiste un mondo parallelo. Già nel XVII secolo si rifletteva sul sentimento della "meraviglia", intesa non come legata al mondo onirico, ma come fatto concreto...

Amore e natura, d'accordo. Ma cosa intende quando parla di «meraviglia per il mondo parallelo»?

Sono africano, sono un "iniziato" e so che esiste un mondo parallelo. Ma è molto difficile convincere quanti hanno abbracciato la razionalità come unica spiegazione del mondo. E Shakespeare lo sapeva... L'amore è alla base di tutto: e questo è il perno attorno a cui ruota non solo l'opera, ma una articolata filosofia. Basti pensare al *Mahabharata* e al *Ramayana* indiani e balinesi: la causa del mondo è l'amore, inteso non solo sul piano carnale di incontro tra uomo e donna, ma come qualcosa che va al di là dell'essere.



Mahabharata e Ramayana, i testi fondanti e sacri del mondo indiano, insegnano che è possibile un incontro tra uomo e dio: da questo incontro tra reale e soprannaturale si crea la vita. È così anche per Shakespeare?

Non dobbiamo dimenticare che nel *Sogno* Shakespeare parla di "siccità", di terra secca, senza vita. Si tratta di qualcosa che è già stato previsto, voluto prima che noi venissimo sulla terra. Lo dice Dante, come lo dice Shakespeare... Shakespeare ha sondato l'anima, ha ragionato sull'uomo, non è stato fermo al suo scrittoio: ha visto e ha capito, e per questo si è permesso di parlare del mondo parallelo. E noi, uomini di oggi, dobbiamo renderci conto che al nostro fianco ci sono altri mondi, altri esseri.

Una visione del mondo che, però, non è identificabile con l'Animismo...

No. Non proprio. L'Animismo ha cercato di capire l'era minerale, l'era vegetale e l'era animale. E, attraverso questa evoluzione, è arrivato all'Unità. Per Shakespeare la scrittura nasce dall'osservazione e dalla riflessione. Il *Sogno* non è una favola: ognuno porta in sé un sogno, che è di "diventare". Ecco, allora, un'altra parola-chiave: il *Sogno* non riguarda solo i due mondi, ma anche il nostro modo di essere. Penso a René Daumal, penso alla necessità di andare al di là delle cose semplici, della pura apparenza. Il *Sogno* si presenta come una cosa semplice, apparentemente leggera. Ma c'è una profondità, un mondo sotterraneo che ci spinge ad immergerci nelle sue viscere...



Svelando un aspetto materico, a volte cupo, spesso oscuro...

Sono i due poli che si incontrano: la luce e l'oscurità. La luce è ciò che vediamo, l'oscurità è lo sconosciuto, la parte nera che dobbiamo attraversare per capire di più. Dobbiamo oltrepassare la razionalità, altrimenti ci limiteremo ad un mondo solo apparente, altrimenti non potremmo "diventare"...

E quali risposte si possono avere da questo "oltrepassare"?

Un amico mi diceva: «noi stessi siamo la chiave e l'ostacolo». Chi vuole diventare deve confrontarsi con molti ostacoli, il primo dei quali è affrontare se stesso. Ecco, ci stiamo avvicinando ad un piano metafisico, spinti da Shakespeare. Ma non dobbiamo avere paura, altrimenti ci confronteremo solo con ciò che già sappiamo... Quando Titania parla di siccità, riferendosi alla terra, si intuisce che c'è qualcosa oltre. Oberon interferisce, crea disagi, e non lo fa solo per cattiveria. Allora, dobbiamo chiederci, cosa lo spinge ad agire? C'è qualcosa oltre l'apparente schermaglia di potere tra Oberon e Titania... Alla fine tutti si risvegliano, ma si risvegliano a loro stessi. I loro occhi si liberano. Eugenio Barba parlava di «distanziare lo sguardo», prescindendo dalla propria soggettività. È un punto di partenza importante: l'attore, nel Medio Evo, toccava degli aspetti profondi, e anche per questo era scomunicato. Ma oggi?



Che cos'è l'attore oggi?

Oggi l'attore lavora solo sulla superficie, non scava, non va dentro. Come un attore può coltivare se stesso senza entrare, profondamente, dentro le opere? L'attore deve tuffarsi dentro le opere, superare la superficie della forma per arrivare alla sostanza. Artaud diceva una cosa molto importante: ossia che dobbiamo focalizzarci sul testo ma senza idee preconcepite, arrivare nudi all'essenza che ha fatto nascere l'opera. Quello che mi fa paura, oggi, è che tutto è riduttivo, schematico. Dov'è il "meraviglioso"? Shakespeare non ha mai usato psicologismi o morale, come Cartesio: ha parlato di amore, religione, carità, perdono... Ma sappiamo a cosa si riferiva? Innamorarsi di cosa? Perdonare cosa? Ecco, dunque, che la siccità riguarda la natura, ma anche l'uomo come parte della natura. In India la tradizione dice che Dio ha creato il teatro il settimo giorno, per imitare la natura così da percepirne i misteri sacri lì celati. Per Amleto, per Bruto, l'immagine dello specchio è fondamentale: noi siamo solo schegge di fronte a questo specchio.

L'umanità creata da Shakespeare entra nel bosco della natura. Cosa avviene dopo? Che umanità si trova nel Sogno?

Tutti si tuffano dentro loro stessi. Shakespeare racconta un viaggio iniziatico. E noi lo seguiamo, ma senza perdere la bussola... Anche perché il pubblico deve capire di cosa si tratta, non può prenderci

per "iniziati": tanto più con un "nero" che firma la regia. No, niente *new-age* né macumbe... Shakespeare è universale, e per lavorare qui a Torino, ho fatto riferimento ad un filosofo senegalese del Seicento: Kocc Barma, che attraverso alcuni segni simbolici, anche del suo corpo, suscitava delle domande. Lui si tagliava i capelli cortissimi con delle trecce, e questo spingeva gli anziani a chiedere spiegazioni: uno spunto per Kocc Barma, che poteva dare insegnamenti che riguardavano lui e la comunità. Troviamo questo stesso procedere anche in Persia, con Nassradim, ossia l'uso della metafora per l'insegnamento collettivo: ecco l'iniziazione...

Nel *Sogno*, tutto si svolge in una notte speciale, la notte del solstizio d'estate, con un solo spicchio di luna in cielo. Noi musulmani seguiamo le fasi della luna, e non il calendario gregoriano che si basa sul movimento del sole: quindi per l'Islam, come per Shakespeare, la luna ha un ruolo importante. Sono percorsi diversi per la verità, ma allo stesso livello. La luna crescente illumina l'oscurità: la notte di San Giovanni, che ha una luce particolare, un'atmosfera unica che tutti noi avvertiamo... Questo, come l'Animismo, è la base dell'umanità: prima ancora della divinità avvertiamo le manifestazioni della natura, del vento, dell'albero. Solo dopo si arriva a dire che tutte le manifestazioni vengono da un solo Dio.

E tutto ciò si riflette nei singoli personaggi del Sogno...

In quella notte straordinaria, il Duca Teseo confessa

a Ippolita il passato e la chiede in moglie: è la natura, è l'umanità, che si sveglia in lui, e così si accorge di quanto la donna sia importante... Io sono credente, e secondo me Ippolita e Teseo si rendono conto che non possono sottrarsi al loro destino. Il Duca è pieno di gioia, ma ecco apparire una nuvola: è Egeo, che arriva a lamentarsi della sua offesa. È un padre che, a livello microcosmico, rappresenta un mondo: ma qui è una nuvola che oscura il sole splendente di Teseo, crucciato com'è per la sua Ermia. La giovane figlia dice: «se mio padre potesse vedere con i miei occhi»... Sono i tanti aspetti dell'uomo, che sono gli aspetti del teatro: la vista ci inganna, poiché gli occhi sono collegati al cervello. È l'occhio interno che deve vedere, molto più importante. Non sono gli occhi ad essere ciechi, ma i cuori ad essere velati...

Lisandro è un menestrello, un giullare, che ha saputo ammaliare Ermia, ha costruito un ponte verso di lei. È una ragnatela che si tesse: gli innamorati sono d'accordo, ma la legge razionale del padre è diversa, dal momento che Egeo ha scelto Demetrio e così Shakespeare ci pone di fronte ad un gioco di opposti... Oberon, invece, è un condottiero, che arriva "con la truppa e gli strivali". Non è cattivo: ma perché ostacola Titania? Ecco l'aspetto che ancora non mi è chiaro. Ho pensato al gioco della vita e della morte, in particolare quando parlano di siccità e fecondità, ma non sono ancora convinto che sia la chiave giusta per approfondire questo rapporto.



Max Reinhardt ha allestito il Sogno ben dodici volte, cercando di svelarne i misteri...

È davvero un mondo: sono mille i fili da tirare. Ho lavorato otto anni con Peter Brook. Lui è un elisabettiano, è un uomo che sta cercando: dopo aver diretto per 25 anni la Royal Shakespeare Company ha lasciato tutto. Perché lo ha fatto? Ogni volta che Brook monta un'opera torna sempre a Shakespeare perché vi trova un pozzo... Dobbiamo capire Shakespeare non intellettualmente, ma umanamente. Scavare, scendere nel pozzo, vederlo in un altro modo, perché è lui a portarci altrove, nell'invisibile, nell'indicibile, nella persona. Chi sono io? Che vuol dire amare? Chi amo, l'apparenza o la persona che vive dentro l'involucro? Amleto attacca Ofelia perché si truca, indossando un altro viso rispetto a quello che le aveva dato Dio. Apparire non è importante, ma quel che conta è "essere per diventare". Nel *Sogno* trovo questo: nella foresta c'è un risveglio dell'essere umano. E i simboli – come quello dell'asino – sono rivelatori di altro...

L'essere umano deve considerare di cosa è stato fatto: una goccia d'acqua. Con la siccità non c'è nulla, solo se la terra riceve una goccia d'acqua prende vita. È, questo, anche l'incipit del Corano. Ma pensiamo anche al seme, immagine tanto cara a Brook: lentamente il seme si radica, non può crescere da un giorno all'altro. Serve la pazienza per la progressione: come fu per Giobbe, e per Shakespeare era molto chiaro. Coloro che leggono Shakespeare attraverso



il Sufismo vedono come in un'opera ci sia un tema, ma al di sotto un altro e accanto altri ancora, e tutti ritornano sempre al tema centrale. Nel *Sogno*, dunque, è l'amore il punto di partenza, ma capiamo che si riflette anche sullo sguardo interiore, come capacità di uscire dalla "cecità", e sul legame dell'uomo con la natura... Ma non solo: nel *Sogno* è riaffermato un concetto basilare, quello cioè che il teatro ha un ruolo fondamentale. Gli attori fanno parte di una cerimonia, all'interno della quale le persone si incontrano per condividere qualcosa. Un rituale di unione tra persone di differenti livelli della società: così nel *Sogno* gli artigiani, che pensano a creare qualcosa, incontrano la corte attraverso il teatro.

Come lavora con gli attori?

Ho cercato un approccio diverso dal solito: anziché imparare un testo per poi andare subito sul palco, ho pensato fosse meglio cominciare da "noi", sapendo che siamo solo strumenti. In quanto esseri umani siamo attraversati, come avviene ai personaggi di qualsiasi opera. Il testo è solo l'ultima fase di lavoro: occorre pensare prima all'involucro, prepararsi fisicamente, arrivare a collegare corpo ed essenza. Solo così l'attore, la persona, è presente. Non ho un metodo: ognuno reagisce a proprio modo. Ci sono resistenze e difficoltà: ma pian piano il corpo – sapendo che la vita non ha forma – torna a se stesso, apprende di nuovo a camminare, respirare, alzarsi, sedersi, guardare... È un lavoro molto duro, sia fisi-



camente sia mentalmente. Jean-Claude Carrière ha parlato del paradosso apparente della mano e del guanto, uguali ma separati: ecco il corpo e l'essenza. Dobbiamo far sparire la congiunzione per arrivare ad un corpo-essenza, in cui l'attore senta le proprie energie, le proprie forze interiori, per essere non solo una massa muscolosa, ma una massa canale, attraversata da forze. Per questo uso, in prova, il tamburo giapponese, alcune posture utili a disciplinare il corpo, per far sparire i movimenti inutili, per evitare la distrazione. Lavoro sulla coscienza delle persone, sul collegamento dell'attore con la vita. Non esiste metodo: lo sosteneva anche Grotowski che dobbiamo lavorare su ciò che è dimenticato. E la cosa peggiore è che abbiamo dimenticato anche il nostro primo elemento, il corpo. Solo dopo si può iniziare a lavorare sulla sonorità delle parole, sulle risonanze, e infine sul senso dello spazio...

Non sono il braccio destro di Peter Brook, e non sono neanche suo allievo. Ho studiato in Senegal: Brook è venuto al mio Paese, e mi ha trovato lì, al Teatro Nazionale di Dakar. Brook non ha una scuola, il suo è un Centro: le persone vi lavorano per un po', e poi è lui stesso a spingerli via, alla ricerca di qualcosa che li riguardi. Sengor, il nostro primo Presidente, ci ha spinto a studiare per pensare a domani, a quello che lui chiamava «il giorno dell'appuntamento, il giorno del dare e del ricevere»... Ecco in che modo sto cercando di formare un gruppo con i ragazzi della compagnia: senza fare il pa-



dre, senza portare maschere, ma come essere umano, con le mie difficoltà. Lavoro così e loro mi accettano. Puntando all'umiltà per capire la storia in altro modo...

Vorrei, allora, costruire un incontro tra esseri umani. Incontrare assieme il pubblico per condividere qualcosa e trarne profitto entrambi. Dimenticando Shakespeare: la storia apparirà, ma vivremo come un falò, un momento che forse sarà qualcosa di importante. Noi tre registi abbiamo la responsabilità di un compito: dobbiamo dimenticare noi stessi e far sì che questi ragazzi possano uscire da questo lavoro con un granello di sabbia in più...



Quel magico sogno che trasforma gli uomini colloquio con Ola Cavagna

Quali sono i motivi di interesse del "Progetto Shakespeare"?

È un progetto interessante: intanto perché costringe un gruppo di attori a convivere in un lavoro a lungo termine, così da approfondire un rapporto di conoscenza del palcoscenico e tra loro. Inoltre li obbliga ad essere estremamente elastici, perché devono saper passare da un allestimento all'altro, e con grande versatilità. È anche interessante, infine, che siano stati scelti tre testi di Shakespeare molto affini tra loro, conferendo unità all'intero progetto: il tema primo, collante per i tre lavori, è l'amore...

Come ha affrontato la traduzione del Sogno d'una notte di mezza estate?

Ho scelto una traduzione acquisita, di base, per poi confrontarmi con più traduzioni e arrivare ad elaborarne una nuova. Shakespeare è un autore estremamente difficile da tradurre, il suo verso potrebbe essere reso solo con il settenario italiano, oggi improponibile per la sua pesantezza.

E credo che sia un autore inafferrabile: non sappiamo effettivamente cosa sia il suo teatro, dal momento che il materiale che oggi abbiamo è quanto scampato all'incendio del Globe Theatre, quindi un materiale riportato e riscritto dai suoi attori.

C'è un altro elemento da considerare, poi, il fatto che il traduttore è un "traditore": tradurre è sempre tradire. Penso, quindi, che più "tradimenti", confrontati tra loro,



ci avvicinino alla verità. È questa la richiesta fattami da Mamadou Dioume: l'adattamento è il sublime tradimento, ossia deve andare di pari passo al disegno registico, e deve, in un certo senso, "piegare" il testo alla regia.

Come ha lavorato, allora, con Mamadou Dioume?

Siamo partiti puntando ad un adattamento che potesse corrispondere ad uno spettacolo della durata di circa un'ora e mezza. Poi, dopo giorni di prove, dopo aver affrontato le prime scene del testo, il regista ha deciso di ripartire dall'originale shakespeariano, confrontandosi con altre traduzioni e con una versione francese, ma lasciando agli attori grande libertà creativa. È stato un lavoro di ripetizione ossessiva, proprio per scandagliare le prospettive sonore, il ritmo e la musicalità del verso. Solo successivamente si è arrivati ad una seconda proposta di adattamento. Dunque un vero e proprio *work in progress*, collettivo ma fermamente guidato da Dioume, che mi ha visto più che altro in un ruolo di drammaturga "alla tedesca", ossia rinunciando al concetto di drammaturgia all'italiana, per mettermi al servizio della compagnia. È un lavoro al tempo stesso collettivo e personale di indagine sul testo, in una lettura "esoterica" del *Sogno* che ha attraversato i tre piani della scrittura shakespeariana: la *fabula*, la metafora e l'Uomo...

Il Sogno non è certo un testo facile da affrontare...

Questa opera è sempre stata considerata una favola dalla cultura italiana. In realtà è tutt'altro: e più approfondisco lo studio del testo, più mi rendo conto della genialità



di Shakespeare. È un gioco di scatole cinesi, e si scoprono, progressivamente, diversi aspetti. Il primo è quello "rituale-magico", ossia vi è un riferimento alla magia, ma non alla magia "ordinaria" – quella delle fattucchiere e delle streghe – ma ad una magia che scaturisce dalla capacità di entrare nell'inconscio collettivo. Shakespeare sa portare l'Uomo alle sue origini. Proprio per questo, le parole chiave dell'opera sono "vero amore" e "translated" ossia "tramutarsi"...

Ma non solo. Non dobbiamo trascurare la grande simbologia sottesa a questo testo, i riferimenti alla luna, che regna sovrana, e al solstizio d'estate. È una notte di passaggio, la notte delle nozze tra luna e sole: un elemento che è alla base di tutti i riti mediterranei. Non scordiamo, inoltre, il mito rinascimentale di Astrea, della sovrana-vergine Elisabetta, con il carico di simboli che l'accompagna...

Un altro possibile livello di lettura, infine, è quello "rosacrociante", che fa entrare lo studioso del *Sogno* in un vero e proprio abisso.

Già Jan Kott individuava in Bottom il protagonista del rito bacchico, un personaggio che vive la trasformazione... Quali sono i riferimenti che mettono in evidenza il "tramutarsi"?

Frances Yates è l'autrice che più mi ha accompagnato in questo lavoro di analisi, e che meglio mi ha fatto capire le profondità di Shakespeare. Il rituale, infatti, non riguarda solo Bottom, ma tutti i personaggi. Oberon intanto, che è il centro della storia. Poi Titania, come riflesso di Astrea, delle tre fasi lunari, di Ecate, Demetra e



Proserpina: personaggio che è un riferimento all'idea di una terra dominata dal femminile. E non è casuale la scelta dei nomi di Ippolita e Teseo: in poche righe Shakespeare segnala il momento della distruzione del regno del femminile da parte del maschile.

Siamo ancora oggi vittime di una greccità nata su questa violenza, sul trionfo del maschile: credo invece sia necessario, soprattutto grazie all'universalità di Shakespeare, recuperare il femminile.

In che senso?

Recuperare il "magico", inteso come qualcosa che porta verso il bene, verso una trasformazione. È il magico rinascimentale, l'alchimia che porta all'età dell'oro. Ecco, dunque, il concetto di "translated", della trasformazione positiva. Tutto questo è ampiamente trattato dal *Sogno*: anche con l'uso di simboli profondi. È un procedere estremamente interessante, che fa scoprire come il gioco parta da un'idea platonica dell'amore per poi andare oltre: mettendo in rapporto mimesi e desiderio. I personaggi non vogliono altro che essere diversi, "altro da sé": parlano di trasformazione, di "essere plasmati".

È il mito del Moderno, mirare alla perfezione, al miglioramento continuo...

Certo. Bottom lo esprime attraverso il teatro: lui vuole essere tutti i personaggi dello spettacolo che stanno provando. Ma anche gli altri esprimono questa follia, questa tensione verso il Caos rappresentato dal bosco. È un gioco labirintico, un vortice di inseguimenti che fa entrare i



personaggi nella dimensione del divino. Tutti attraversano una *trance*. Per gli innamorati è un cammino inconscio; per Bottom invece – che cita San Paolo – c'è una consapevolezza dell'indicibile: il suo è un viaggio iniziatico, e non trasmissibile, neanche per un attore. Per i rosacrocianti, infatti, l'iniziato è un attore...

Veniamo alla seconda parola chiave del testo. Qual è il "vero amore"?

È irraggiungibile: anche in Shakespeare c'è questa sospensione. Gli uomini sono posti di fronte alla loro limitatezza, alla loro incapacità, e si devono accettare in quanto tali. Ancora San Paolo, che è il riferimento biblico dell'opera, ci parla della «impossibilità di fermarsi». Come per la trasmutazione, la ricerca d'amore non ha mai fine. E non sappiamo a che livello siamo del percorso...

Shakespeare ha scritto, proprio in chiusura del lavoro, alcuni versi emblematici. Nel dialogo tra Teseo ed Ippolita, infatti, il primo si fa portatore delle idee rinascimentali, ma l'autore si nasconde dietro tre brevi battute di Ippolita, la quale afferma, più o meno, che secondo lei «al di sotto di tutto c'è qualcosa di più importante...». Mi ha colpito l'abilità di Shakespeare nel tenere in bilico, come sospesi, tutti i mondi che aveva evocato: il conscio e l'inconscio, la magia e la realtà. Ma alla fine lascia allo spettatore la possibilità di collocarsi dove vuole.

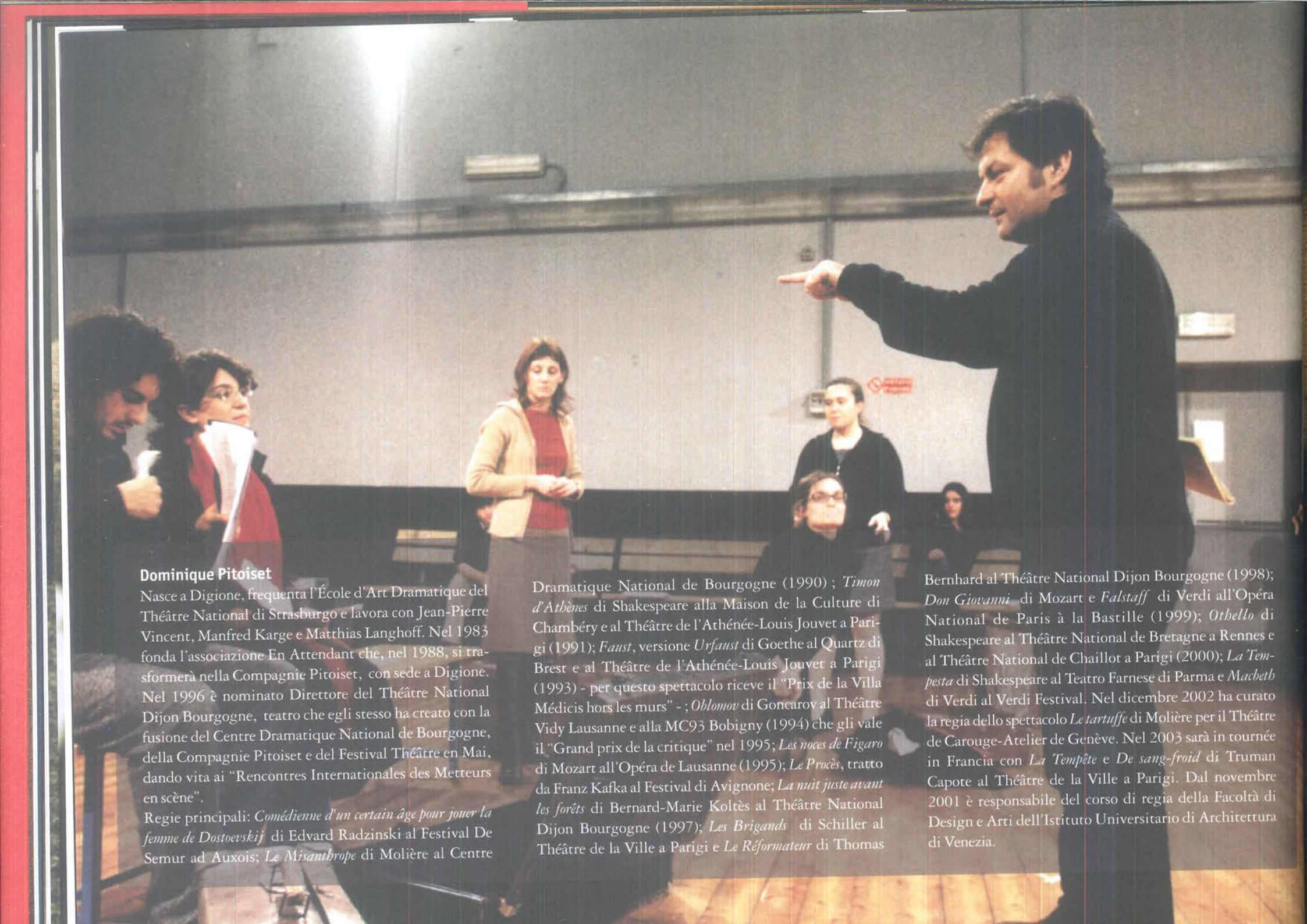
E Puck si scusa per aver disturbato il sogno degli spettatori. Poi, cosa significhi sognare per Shakespeare è ancora tutto da scoprire...



tre storie d'amore
pene d'amore perdute

D O M I N I Q U E P I T O I S E T





Dominique Pitoiset

Nasce a Digione, frequenta l'École d'Art Dramatique del Théâtre National di Strasburgo e lavora con Jean-Pierre Vincent, Manfred Karge e Matthias Langhoff. Nel 1983 fonda l'associazione En Attendant che, nel 1988, si trasformerà nella Compagnie Pitoiset, con sede a Digione. Nel 1996 è nominato Direttore del Théâtre National Dijon Bourgogne, teatro che egli stesso ha creato con la fusione del Centre Dramatique National de Bourgogne, della Compagnie Pitoiset e del Festival Théâtre en Mai, dando vita ai "Rencontres Internationales des Metteurs en scène".

Regie principali: *Comédienne d'un certain âge pour jouer la femme de Dostoïevskij* di Edvard Radzinski al Festival De Semur ad Auxois; *Le Misanthrope* di Molière al Centre

Dramatique National de Bourgogne (1990); *Timon d'Athènes* di Shakespeare alla Maison de la Culture di Chambéry e al Théâtre de l'Athénée-Louis Juvet a Parigi (1991); *Faust*, versione *Urfaust* di Goethe al Quartz di Brest e al Théâtre de l'Athénée-Louis Juvet a Parigi (1993) - per questo spettacolo riceve il "Prix de la Villa Médicis hors les murs" -; *Oblomov* di Goncarov al Théâtre Vidy Lausanne e alla MC93 Bobigny (1994) che gli vale il "Grand prix de la critique" nel 1995; *Les noces de Figaro* di Mozart all'Opéra de Lausanne (1995); *Le Procès*, tratto da Franz Kafka al Festival di Avignone; *La nuit juste avant les forêts* di Bernard-Marie Koltès al Théâtre National Dijon Bourgogne (1997); *Les Brigands* di Schiller al Théâtre de la Ville a Parigi e *Le Réformateur* di Thomas

Bernhard al Théâtre National Dijon Bourgogne (1998); *Don Giovanni* di Mozart e *Falstaff* di Verdi all'Opéra National de Paris à la Bastille (1999); *Othello* di Shakespeare al Théâtre National de Bretagne a Rennes e al Théâtre National de Chaillot a Parigi (2000); *La Tempête* di Shakespeare al Teatro Farnese di Parma e *Macbeth* di Verdi al Verdi Festival. Nel dicembre 2002 ha curato la regia dello spettacolo *Le tartuffe* di Molière per il Théâtre de Carouge-Atelier de Genève. Nel 2003 sarà in tournée in Francia con *La Tempête* e *De sang-froid* di Truman Capote al Théâtre de la Ville a Parigi. Dal novembre 2001 è responsabile del corso di regia della Facoltà di Design e Arti dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

Il giardino dell'anti-Utopia colloquio con Dominique Pitoiset

Come valuta questo "Progetto Shakespeare"?

Il primo elemento che vorrei mettere in risalto è proprio la natura del "Progetto". La direzione del Teatro Stabile di Torino mi ha chiesto di entrare a far parte di un progetto, già piuttosto strutturato, e di dare il mio contributo per "un terzo del totale", accanto, cioè, agli altri due registi, e di confrontarmi con il gruppo già formato di attori ex-allievi della Scuola. Allora, è stato chiaro, da subito, un aspetto fondamentale, cioè che lavoriamo ad un progetto in cui al centro sono, e devono essere, i ragazzi, gli attori...

Un approccio interessante?

Sì, e totalmente diverso da quello abituale. L'idea è divertente, ma non nascondo che comporta qualche difficoltà: abbiamo dovuto provare in tempi ristretti, in un unico spazio – comune ai tre allestimenti – pensato dagli scenografi dell'Università di Venezia coordinati da Ezio Toffolutti. Un altro aspetto importante, infatti, è che lavoreremo al Teatro Carignano, uno spazio bellissimo, affascinante. E l'idea di ricreare una sorta di teatro elisabettiano mi sembra davvero seducente: dunque una proposta intrigante, una sfida che ci spinge a trovare variazioni all'interno di uno schema rigido.

Il Teatro Stabile di Torino aveva già scelto i testi: era chiaro che Mamadou Dioume avrebbe affrontato il *Sogno* e per quel che mi riguardava avrei potuto

orientarmi su *Romeo e Giulietta* o su *Pene d'amore perdute*. Conoscevo già questi testi, ma sentivo un particolare interesse per *Pene d'amore perdute*, un'opera poco rappresentata in Francia come in Italia. Il soggetto è affascinante: si pensa a questo lavoro come ad una storia d'amore, mentre, in realtà è tutt'altro. Shakespeare narra la storia di un giuramento, contratto per celare un ben diverso desiderio, che sottende al grande tema dell'opera, ossia il rapporto tra la natura e la cultura. La cosa interessante è che questa opera è stata scritta durante una terribile epidemia di peste e in quel periodo la corte della regina Elisabetta I si era rinchiusa – per proteggersi dal contagio – all'interno del castello di Oxford. Dunque, Shakespeare mostra come l'Utopia si rintani nel chiuso di un giardino, al riparo dal Mondo: è un Eden attraverso il quale l'autore rappresenta la sostanza del suo pensiero, ossia una riflessione sulla "anti-Utopia"...

Utopia e anti-Utopia, il mondo al di là del muro di cinta: un celebre film si intitolava Oltre il giardino. Cosa cela Shakespeare nel giardino incantato di Navarra?

Per molti Shakespeare non avrebbe un'attitudine politica. Non credo sia così: Shakespeare con quest'opera prende una precisa posizione sulla anti-Utopia seguendo un discorso estremamente interessante. In apertura vediamo i quattro giovani della corte di Navarra, un piccolo paese – come fosse oggi il



Principato di Monaco – dove i ragazzi si annoiano. Per questo decidono di cambiare vita: sono ricchi, ma vogliono ritirarsi dalla loro vita dissoluta e debosciata, per dedicarsi agli studi e alla ragione pura. Fanno un giuramento, un patto, che però non rispetteranno. Il motivo che li renderà spergiuri non sarà altro che l'arrivo della giovane principessa di Francia, accompagnata da altre tre fanciulle della Corte. Lei è in missione speciale, inviata dal padre per recuperare un territorio situato proprio tra Francia e Navarra.

E subito l'incontro tra i due gruppi di ragazzi e ragazze si fa schermaglia, scontro verbale, disputa amorosa...

Pene d'amore perdute è un'opera di Corte, scritta con un linguaggio sublime, con giochi di parole pensati e creati per il pubblico dell'epoca. Anche per questo non potremo recitare l'intera opera: ci basterà, con gli attori di Torino, allestirne una versione di un'ora e mezza circa: tempi e modalità di lavoro non ci consentono di affrontare l'intero testo, illuminare tutte le sue sfaccettature. Per gli attori sarebbe un lavoro enorme... Ma la cosa che mi interessa è mostrare come l'opera ci porti, all'inizio, in una sorta di Repubblica platonica: uno Stato delle Idee che però contiene al proprio interno un elemento di scetticismo. Lo scettico, nelle *Pene*, è il personaggio di Berowne, e spinge tutti al passaggio dalla filosofia accademica platonica al mondo di



Rabelais: è un'altra utopia che si impone, all'insegna del "fai quello che vuoi"... Alla fine, quando il desiderio sarà cresciuto ed alimentato all'inverosimile, sarà la morte ad imporsi al gruppo, nella sua cruda evidenza, mettendo fine ai giochi. La morte del Re di Francia nella commedia, infatti, è il corrispettivo scenico della peste: per il pubblico di allora, che si trovava di fronte ad un divertimento natalizio, l'arrivo della morte, della peste, non fa altro che riportare tutti alla vita, alla normalità del quotidiano. E dunque, il giuramento finale è il vero paradosso dell'opera: Shakespeare fa sì che le donne chiedano agli uomini di giurare astinenza e fedeltà per un anno, ossia per tutto il periodo del lutto. Ebbene, i tre che avevano entusiasticamente aderito al primo giuramento, quello degli studi, nuovamente giurano senza alcuna incertezza; mentre lo scettico, Berowne, dice che un anno è lungo e «sarà quel che sarà...». Ecco, mi interessa il percorso, ma mi interessa ancora di più questa battuta, che potrebbe essere il titolo dello spettacolo. Luca Fontana, curando la traduzione, parla, a proposito del titolo di *Doglie d'amor sprecate*, ed è una chiave di lettura interessante per un drammaturgo, ma credo sia ancora più rilevante pensare a questo «sarà quel che sarà...».

Un fatalismo scettico? Una visione pessimista?

No, direi proprio il contrario. Qui ci troviamo di fronte ad un sano ottimismo, alla visione del mon-

do di chi sa leggere la realtà e capisce quanto la vita sia diversa dalle nostre "grandi" aspirazioni. Dobbiamo trovare le soluzioni nel presente, nella realtà: se pensiamo che il futuro sia diverso, non facciamo altro che negare ogni possibile cambiamento, perché il futuro implacabilmente diventa presente, e quando questo accade non possiamo trovare alcuna soddisfazione, dal momento che viene meno la proiezione verso un altro futuro... Invece trovo il pragmatismo di Berowne estremamente concreto: qui ci troviamo di fronte ad una delle nostre storie di desiderio, anche di desiderio sessuale. Ecco, un altro titolo programmatico potrebbe essere *Pene del desiderio*, piuttosto che *Pene d'amore*... Non ci sono storie d'amore in quest'opera, ma storie di tentazione. Per la principessa e le altre ragazze, all'inizio, si tratta di aver a che fare con una questione "politica" e quindi si presentano come ambasciatrici politiche: l'oggetto del desiderio maschile, allora, è inizialmente negato, proprio a favore della politica. E invece gli uomini affermano di essersi ritirati, di non occuparsi più di politica, ma solo di saggezza e di Pietra Filosofale. Allora qui si evince il conflitto tra natura e cultura: e Berowne dimostra che la natura profonda ha sempre il sopravvento sulle nostre risoluzioni e che, piuttosto che fare utopiche proposizioni per il futuro, è meglio trovare soluzioni nel presente, e nell'immediato. Non certo per tornare alla barbarie, ma per trovare la ragione dell'istante presente.

Soluzioni molto umane, molto vere...

Pensiamo ad una malattia come l'Aids: ho sentito dire, in qualche notiziario, che è ora di pensare al presente e che il futuro sarà come sarà. Una visione forse pericolosa, forse pessimista, ma quel che è al centro di questa visione è la vita, la vita del momento... Questo è anche l'aspetto tragico della commedia...

Ossia?

Prendiamo i personaggi popolari: per i contadini, come Zucca, il sesso è qualcosa di naturale, di semplice come un gesto da fare con qualcuno. Poi la legge nega questa semplicità, ma lui non riesce a comprendere il perché di una simile proibizione... Per Armado, il vecchio cavaliere donchisciottesco e povero, l'amore è qualcosa legato al vecchio mondo: un sentimento puro, un dio, una prova di fedeltà. Sono aspetti comici, ma anche tragici... Shakespeare ha scritto quest'opera dopo le guerre di religione, e Elisabetta aveva avuto un ruolo importantissimo come paciere, mediatore tra protestanti e cattolici, e il testo è pieno di allusioni a questa situazione: oggi forse non riusciamo più a coglierle, ma appare evidente l'intenzione di celebrare Elisabetta I per le sue capacità di negoziazione, ma anche di far riflettere sul fatto che la realtà non è poi solo positiva. Al di là del pacifico giardino c'è la peste, la morte... Allora il giardino delle *Pene* che



faremo a Torino, sarà abbastanza falso, di plastica, molto vicino ad un immaginario degli anni Sessanta. Non proprio un mondo da musical come ha fatto Branagh, perché ci troviamo di fronte ad una rinuncia alla vita per qualcosa di più forte, ma comunque ad un mondo falso, fatto di giochi di parole, di fiori di plastica...

Come lavora con gli attori?

Abbiamo avuto poco tempo a disposizione per lavorare a questo allestimento. Quello che ho cercato, allora, è stato di aiutare i giovani attori e scenografi a realizzare pienamente il loro lavoro. Una équipe giovane necessita di qualcuno che la accompagni: e dunque questo è un mio progetto – e me ne prendo la responsabilità – ma, al tempo stesso, non è un mio progetto, dal momento che è frutto di un modo di lavorare diverso, interessante, ma ancora “povero”... Per me è un gioco piacevole: ma il piacere è un lavoro e prima di raggiungere il piacere si devono per forza superare tante *pene*...



La musica del verso poetico colloquio con Luca Fontana

Cosa significa rapportarsi al mondo di Shakespeare?

Parto da un'affermazione “traumatica”: Shakespeare non è mai entrato nella cultura italiana. L'unico esempio di buona acclimatazione di Shakespeare nel nostro patrimonio culturale è dato da Verdi: il miglior esempio di traduzione italiana è il *Macbeth* verdiano, ancor più dell'*Otello*. Questo perché noi non abbiamo mai avuto il Romanticismo, nato in Europa proprio dalla riscoperta di Shakespeare.

In secondo luogo, va detto che negli ultimi cinquanta anni il teatro italiano ha vissuto alle spese di cinque o sei drammi di Shakespeare, su un canone di oltre 42 opere – e oggi forse 46 – e con traduzioni vecchissime... Nel frattempo, in Europa, si è enormemente mossa la critica shakespeariana, ed ha prodotto una massa di conoscenze superiore alla totalità di quanto scritto nei 150 anni precedenti. Dunque sappiamo molte più cose sulle consuetudini rappresentative dell'epoca: un aspetto affascinante, ad esempio, è che la forma del testo era determinata anche dalla struttura del teatro ove era rappresentato, dalle convenzioni rappresentative, e dalla “sociologia” del pubblico.

Gli ultimi drammi shakespeariani, i cosiddetti *romance*, hanno una struttura narrativa lasca, ma sono delle “semi-opere”, influenzate dall'opera italiana,



dove l'uso della musica determinava la forma drammaturgica e le scelte dell'autore.

In questo contesto si pone il problema della traduzione. Come o cosa tradurre?

Il nostro Paese non ha coscienza del problema della traduzione. Manca una borghesia colta che parli bene due o tre lingue. Da noi si sente parlare di “classici della traduzione”: ed è un assurdo, perché ogni opera di espressione e comprensione del linguaggio umano è già “traduzione”. Traduzione è un atto ermeneutico infinito. E questo presuppone, per quel che riguarda il teatro, fare quello che accade normalmente in qualsiasi paese “vero”: ogni messa in scena di un classico richiede una traduzione apposita, discussa tra regista, traduttore e drammaturgo. È impensabile affidarsi, ad esempio, ad un'edizione BUR di cinquanta anni fa e metterla in scena: impensabile sentire personaggi che si danno tutti del “voi”... La traduzione, allora, è una parte fondamentale della indagine drammaturgica e quindi della regia.

Veniamo al testo: come ha affrontato Pene d'amore perdute?

Partiamo proprio dal titolo: quasi tutti i titoli italiani del canone shakespeariano sono ripresi dalla traduzione di François-Victor Hugo, il figlio di Victor Hugo, che nella seconda metà dell'Ottocento tra-



duisse in prosa le opere di Shakespeare. Ora se noi continuiamo a tradurre *Love's Labour's Lost* in *Pene d'amore perdute* si perde quella bellissima implicazione metaforica data dal termine *Labour*, che vuol dire «doglie», ossia i dolori del parto. E dunque *Doglie d'amor sprecaute* sarebbe più bello, anche perché legato all'immagine di un figlio che non nasce: espressione con maggior densità metaforica, che però il pubblico non riconoscerebbe.

Ogni traduttore, di fronte ad un testo teatrale, può limitarsi a tradurre la *fabula*, l'aneddoto, prescindendo dalla forma. Ma il problema è che ciò che narra l'aneddoto è la forma. Tanto più in un testo come questo, che non è affatto primitivo e goffo, tanto che la critica, oggi, lo pone accanto a *Romeo e Giulietta* e che riecheggia totalmente il linguaggio dei *Sonetti*. Ed è affascinante riprendere i *Sonetti* per quello che sono, e non ridurli a prosa: Shakespeare scriveva in un momento di grande satira del petrarchismo – peraltro clima fondamentale del ciclo dei *Sonetti*, che ripetevano all'ossessione, l'impossibilità della poesia petrarchesca a descrivere la bellezza dell'amato – e il testo rispetta, grosso modo, lo schema rigido della divisione prosa/verso. I "clown" parlano in prosa, una prosa parodica, mentre i personaggi nobili, gli amorosi – ma sono poi amorosi? – parlano in versi. Nel teatro elisabettiano, la separazione verso/prosa è uno degli strumenti espressivi, ossia uno dei tratti che ci racconta la *fabula*: e non si può far finta che non esista!

Certo, è difficile, ma occorre rendere espressiva questa scrittura in versi e in prosa: anche cambiandola se necessario perché quando si traduce, soprattutto per il teatro, si traducono funzioni espressive... *Love's Labour's Lost*, poi, è un testo "a chiave", in cui entra tutto: il terrore per le guerre di religione, ancora non finite in Inghilterra; un pamphlet ironico contro Enrico IV di Francia e il suo celeberrimo «Parigi val bene una messa», cui Elisabetta risponde «Londra val bene un sermone»; poi la scoperta dei *Saggi* di Montaigne, non ancora pubblicati, ma in via di traduzione da parte dell'amico e mentore di Shakespeare, John Florio... Insomma, è un pamphlet morale, con esortazione alla tolleranza. E questi non sono aspetti "museali", di scarso interesse per il pubblico o per i registi. Ma la sfida di Shakespeare è proprio questa: non è nostro contemporaneo, ma sicuramente nostro antenato. Il problema non è di rendere attuale il testo, ma di rendere il pubblico attuale al testo. Queste opere hanno un'immensa quantità di risonanze armoniche al proprio interno: e accettare la sfida di metterli in scena vuol dire proprio farne risuonare tutte le corde. Certo, si può mettere in scena un'idea preconcetta, allestire una vetrina, ed è molto più facile...

Cosa si aspetta da questo progetto?

In primo luogo penso sia importante aver scelto registi di altre culture, per lo più francofone. In secondo luogo mi piace un teatro che, partendo da

un gruppo di attori, faccia lavorare assieme regista, drammaturgo e traduttore: ognuno si assume la responsabilità di ogni momento dello spettacolo. I registi stranieri, poi – e tanto più un artista come Dominique Pitoiset – possono imparare a padroneggiare la prosodia di un'altra lingua, esaltando l'idea per cui ogni lingua teatrale è profondamente artificiale e mai realistica. E più il regista è musicale – come sono i registi europei – più mantiene il controllo del ritmo della parola.





Le scene

LO SPAZIO, LA SCENA, LA CREAZIONE



Lo spazio, la scena, la creazione colloquio con Ezio Toffolutti

I tre allestimenti shakespeariani prenderanno vita in un unico spazio scenico. Quale l'idea che ha guidato il progetto?

L'idea scenografica che fa da filo conduttore ai tre allestimenti shakespeariani è la copertura dell'intera platea del Teatro Carignano. L'area normalmente riservata al pubblico, dunque, diventerà spazio scenico. Questo non solo per creare una continuità con il palcoscenico ma anche per avvicinarsi di più a quella che era la struttura di un teatro elisabettiano, come il Globe: gli spettatori, quindi, siederanno solo nei palchi e vedranno gli spettacoli dall'alto.

Proprio in questo senso si è mossa la prima fase di studio degli studenti del Corso di Scenografia dello IUAV, ai quali ho chiesto non solo di pensare alla scena, ma di "fare il teatro": ossia ripensarlo a partire dalla struttura. E dunque gli studenti hanno iniziato il loro percorso di ricerca con un lavoro di scenotecnica preceduto dalla necessaria indagine storica... Il risultato è stato l'elaborazione di una pedana non piatta, ma con una pendenza del 4%, speculare a quella del palcoscenico. È una soluzione che permette ulteriori possibilità creative e diverse alternative, prevedendo entrate differenti, scale, botole, scivoli a seconda della messa in scena.

Credo sia opportuno approfondire un aspetto importante: la collaborazione tra TST e la Facoltà di Design e Arti dello IUAV, l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Come si è sviluppata?

La collaborazione tra l'Università di Venezia e il



Teatro Stabile di Torino è estremamente importante, direi unica: basti pensare a quanto sia rilevante l'esperienza diretta e la pratica del teatro. Già lo scorso anno, infatti, avevamo lavorato al recupero di spazi inediti per le scenografie e i costumi della *Turandot* di Brecht. Gli studenti che ora lavorano al progetto di Torino hanno fatto dei rilievi nella Chiesa del Convento delle Terese di Venezia, dove ha sede l'Università. Certo, è stata una pratica importante: ma si è svolta in un luogo non teatrale e gli studenti sono stati, per forza di cose, "artisti totali". Ora, l'aspetto interessante della collaborazione con lo Stabile torinese, che si pone come naturale conseguenza, è che questi giovani scenografi possono lavorare con un regista, con un gruppo di attori e con le maestranze e gli altri professionisti del teatro, dunque una esperienza impagabile... Proprio queste prospettive – il clima dell'Università, gli incontri con il Rettore Folin, con il Preside De Michelis, con Walter Le Moli –, mi hanno spinto ad accettare l'insegnamento a Venezia: è necessario dare nuova linfa vitale e culturale alla Città. Ci interessano meno le esperienze "americane": siamo europei, e dobbiamo riappropriarci di questi centri della cultura perché non vivano solo di importazione o di turismo. Per gli stessi principi, ho detto sì anche alla cattedra di Scenografia dell'Università di Monaco: proprio per permettere un ulteriore scambio culturale tra le città. Ho lavorato molto in altri paesi europei, mi piace portare la mia esperienza altrove: e voglio che i



miei studenti facciano lo stesso, che si incontrino, che si creino scambi.

Quanto si può insegnare la creazione scenografica, che attiene all'arte quanto all'artigianato? È possibile una effettiva trasmissione dei saperi teatrali?

Ho accettato di partecipare alla nuova Facoltà di Venezia perché, confrontandomi con le giovani generazioni, ho riscontrato a teatro una sempre minore preparazione: si avverte il pericolo di un calo di curiosità, un impoverimento dei linguaggi, un minor piacere da parte dei giovani nell'affrontare una cultura legata profondamente all'uomo. Il teatro è l'arte dell'essere umano, la più antica e la più vera. Perdere il filo che ci lega agli antichi, al mondo greco, per esempio, è un peccato gravissimo: anche perché poi è impossibile ricucire lo strappo.

Un'arte antica, certo, ma sempre più sensibile ai richiami della tecnologia...

Ci troviamo di fronte ad utensili. Gli strumenti creati dalla tecnologia sono utili, come la macchina da scrivere per lo scrittore. Usare bene il computer, certo necessario, è utile per il disegno: ma prima di tutto occorre saper disegnare. Bisogna conoscere profondamente il disegno per non fare errori, cui nessun computer può porre rimedio. La creazione artistica è fondamentale: la scenografia e la costumistica legano l'artista, con continuità, alle proprie radici culturali, per esempio al Rinascimen-



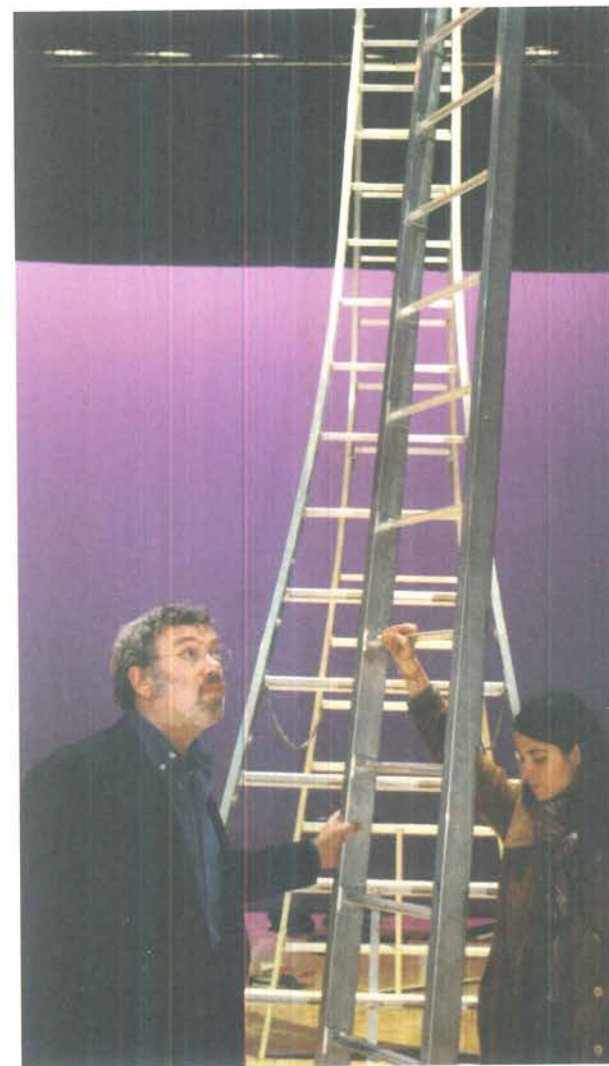
to. Invece la formazione umanistica si sta sempre più perdendo, nonostante la storia dell'arte sia, per me, un elemento imprescindibile della cultura di un uomo. E gli artisti del passato sono dei "partner" eccezionali: considero, per fare un esempio, Paolo Uccello un "amico", e mi sono ispirato a lui numerose volte. Ha inventato le scene simultanee, ha precorso il cinema con le sue prospettive, ha inventato il flash senza ombre... Per questo invito gli studenti a crearsi dei "partner" del passato. Ecco perché i giovani scenografi coinvolti nel progetto di Torino hanno affrontato con me – e con altri professori – testi elisabettiani, ma anche storia del costume e dell'architettura... Con loro mi improvviso regista, mediatore, direttore di teatro, per stimolarli il più possibile. Ma desidero anche ringraziare Barbara Delle Vedove, la mia assistente all'Università, preziosa anche per questo progetto.

[42]

E a Torino i giovani scenografi si trovano in un progetto complesso, non fosse altro perché deve far coabitare tre registi, con scuole, stili e desideri diversi...

È un aspetto molto bello: tre registi con età e culture differenti che lavorano nello stesso spazio. È una sfida che necessita di curiosità e voglia di fare. Mi aspetto una grande gioia da questo lavoro. I quattro ragazzi – già formati, dal momento che tre sono architetti e uno viene dall'Accademia di pittura – hanno già lavorato con noi per un anno. Non solo hanno seguito il Laboratorio, ma anche le prove dei

miei spettacoli, insomma ho instaurato con loro quell'intensità di rapporto necessaria al lavoro teatrale. Questo progetto, infatti, può essere un modello di lavoro utilissimo: per questo vorrei proporlo anche per il prossimo anno, rendere sistematica questa collaborazione. Magari con un po' più di tempo a disposizione...





Pubblicazione a cura di

Carla Galliano, *Capo settore stampa e comunicazione*
Adriano Bertotto, *Responsabile pubblicità e immagine*

con la collaborazione di Antonino Varsallona [Grafica]
Simona Carrera, Gianpaolo Alciati

Testi a cura di Andrea Porcheddu

Foto di Giorgio Sottile

Stampa Comlito