

Umberto Cantone

**Il Teatro della Scossa. Tutti gli Shakespeare di Peter Brook**

Del teatro a Peter Brook interessava la scossa (sì, proprio la scossa elettrica) che un testo era in grado di trasmettergli quando ne esplorava la sostanza più intima e sfuggente per poi metterla in scena. Gli interessava a patto di poterla condividere idealmente, questa scossa — o questo fuoco, diceva Artaud — con gli spettatori che assistevano alle sue memorabili rappresentazioni. E “assistere” era il termine che Brook prediligeva quando spiegava fino a che punto la concentrazione e la messa a fuoco dello spettatore abbiano il potere di trasformare ogni *répétition* in *représentation*. Quando gli capitò, a 80 anni, di paragonare pubblicamente il proprio residuo desiderio di fare teatro all’esperienza di Craig e Grotowski, suoi sodali ispiratori che avevano — sia pure in modo diverso — abbandonato da vecchi la praxis del teatro per continuare a gustare filosoficamente l’utopia, rispose di essere stato tentato anche lui dall’abbandono, di avere sempre pensato che sarebbe stato creativamente più libero se invece del regista (uno che è sempre costretto a ricominciare da zero) avesse fatto il falegname, ma che non sarebbe potuto andare lontano con il suo lavoro senza l’apporto di quell’energia che può regalare solamente l’incontro “tra persone preparate e altre che non lo sono”, la rappresentazione che proprio grazie al rituale di questa comunione si trasforma in esperienza materiale e immateriale insieme, in un rigenerante ritrovarsi, tra attori e spettatori, sospesi dentro il perimetro di un teatro sconosciuto in una città sconosciuta. Una delle più incisive tra le scosse “brookiane” provate dal sottoscritto, per privilegio d’anagrafe, è stata quella della sua *Tempesta* shakespeariana del 1991 al Teatro Studio di Milano. Fu quella l’occasione per una (ri)scoperta sorprendente della qualità enigmatica, magmatica, esoterica di un testo che tutti conosciamo come l’archetipo della illusione teatrale, di un ancestrale e moderno prototipo di metateatro (considerato il testamento filosofico del Bardo) che gioca poeticamente col suo grado zero. A mettere in scena questo testo fondativo era il Brook migliore, con alle spalle (per ciò che concerneva Shakespeare) i suoi innovativi *Timone d’Atene* e *Misura per misura* letteralmente sviscerati in quello spazio disadorno che, dal 1974 in poi, aveva eletto a regno della propria sperimentazione, tutta giocata sui principi della sottrazione e dello svuotamento: il Théâtre des Bouffes du Nord scovato e valorizzato al quartiere parigino della Chapelle. Ed era il Brook reduce dalla sua impresa capitale pensata con la complicità di Jean-Claude Carrière e provata fino allo stremo, le nove ore del *Mahabharata*, monumentale poema dell’epica sanscrita composto tra il IV secolo a.C. e il IV d.C. e considerato l’espressione massima della cultura popolare dell’India oltre che la più efficace sintesi induista. Lo aveva presentato per la prima volta nel luglio del 1985 al Festival di Avignone (scegliendo come spazio scenico le cave di Boulbon), facendone uno spettacolo colossale ma intimo, e rendendone memorabile il valore mitologico e antropologico, convinto com’era che quest’opera straordinaria fosse «una possibilità data all’uomo di accrescere l’intensità delle sue percezioni». Anche questa sua *Tempesta* shakespeariana utilizzava, come il *Mahabharata*, un ensemble attoriale multietnico (fu lui il primo a fare di questa scelta un metodo), una di quelle magnifiche compagnie di interpreti che Brook aveva imparato a mettere insieme fin da quando, a 45 anni e già osannato come astro delle scene, si era messo in viaggio (da Persepoli alla Nigeria e al Mali) alla ricerca di nuovi compagni di strada in grado di fargli scoprire territori inesplorati e culture sconosciute (“nuovi colori”, li definiva). Quella fu per lui una esperienza iniziatica, la possibilità di elaborare la rinuncia alla componente meramente spettacolare del teatro per approdare a forme più radicali e radicate di rappresentazione, oltre che di ripensare il lavoro dell’attore con l’intento di dare corpo alla voce e voce al corpo. Coerente frutto di questa intenzionalità fu, nel 1971, *Orghast*, parola inventata per farla funzionare come suono e il cui significato alludeva al fuoco e alla materia lavica di ogni mito. Tutto il pensiero e tutta la materia di tale esperienza confluivano nella *Tempesta*, spettacolo che impose una lunga elaborazione prima sul testo (ancora con Carrière) e poi sui significati profondi di un testo che, secondo Brook, ribadisce il legame della cultura di cui si è nutrito Shakespeare con il mondo naturale e il sentimento del meraviglioso. Ma, ecco il problema, questo di Shakespeare è per noi, per la nostra sensibilità di contemporanei, un mondo altro, “invisibile”, che un attore occidentale stenta a rintracciare in sé per poterne suscitare la rappresentazione. Secondo Brook, soltanto a un attore che viene da una cultura che accoglie naturalmente e ritualmente la presenza di fantasmi e maghi è possibile operare l’efficace approccio a un testo che evoca

un'isola che non esiste, e dove «Milano, Napoli e Tunisi non occupano qui alcun luogo reale né nella storia né nella geografia». Perché il tema cardinale della *Tempesta* non è solamente l'illusione teatrale e il suo ancestrale mistero di alterità, ma è la vita. E della vita, la musica stessa su cui si fonda la sua possibilità di rappresentazione. Il Prospero secondo Brook (a cui l'attore e drammaturgo burkinabé Sotigui Kouyaté conferiva un carisma potentemente malinconico) è un mago galvanizzato dalla propria arte e immaginazione ma anche irretito dalla propria impotenza, incapace com'è di dominare la natura. Fino al punto in cui, sul finale, si ritrova costretto a rinunciare ai poteri magici per accogliere dentro di sé l'oscurità e affrontare la propria condizione mortale. Per questo lascia a Calibano il problematico dominio dell'isola e, alla fine, chiede per sé la libertà. «A chi la chiede? – si domanda Brook nello scritto del programma di sala dello spettacolo – A voi spettatori. Ma che cosa sappiamo noi della libertà? E come liberare gli altri? È l'ultimo enigma di questo testo allo stesso tempo misterioso e miracolosamente chiaro».

Un mistero e una chiarezza che la messinscena brookiana lasciava trasparire limpidamente. L'isola era un rettangolo sabbioso di colore rosa delimitato da canne di bambù e al cui interno campeggiava una semplice roccia marina. Intorno all'isola un'area color terra di Siena dove prendevano posto alcuni spettatori e dove apparivano sistemati i suonatori di percussioni, di salterio e di liuti orientali. La tempesta iniziale veniva evocata dal suono dell'acqua suscitato da un cilindro di sabbia e sassolini che Ariele capovolgeva ritmicamente. E questo prima dell'irruzione di uno degli spiriti dell'isola che danzava il movimento delle onde annunciando ritualmente il caos sonoro delle percussioni indicanti la dinamica del naufragio, durante la quale lo spazio sabbioso diventava il ponte della nave su cui apparivano i personaggi della corte oscillando e sostenendosi ai bambù. Basta la descrizione dell'incipit a restituire la cifra dell'operazione. Tutto veniva risolto in modo essenziale e bastava tracciare un cerchio nella sabbia perché la magia di un incantesimo si raddensasse scenicamente. Si rimaneva ammaliati dal gioco teatrale delle relazioni tra i personaggi (l'intesa amorevole e maieutica tra Prospero e Ariel, per esempio, espressa dagli attori nel proprio dialetto *maban* e in una gestualità che ne esaltava il carattere rituale) e ogni scena appariva come distillata in tocchi ora grezzi e ora leggeri, violenti e allusivi, inquietanti e umoristici. In questa *Tempesta* vista da noi a Milano sembrarono convergere le motivazioni e i segni forti dello stile di Brook, oltre che tutte le ragioni del rapporto elettivo da lui intrattenuto, nel corso della sua lunghissima carriera, con Shakespeare. Lo amava davvero, il Bardo, e questo perché, disse una volta, “nelle sue opere non c'è interpretazione, ma la cosa in sé”. E anche perché questa “cosa” affiora nei suoi capolavori concretamente sciolta in una musicalità, quella del suo linguaggio, la cui “materia sonora” si compone di “note assolutamente dissonanti”, capaci di “farci entrare in contatto con una qualità di percezione più elevata e una realtà più intensa”. Shakespeare come viatico d'invisibile, dunque. Come inesauribile frantoio di un teatro che questo invisibile sa come rendere visibile: il Teatro Sacro, lo chiama Brook in uno dei saggi del suo “La porta aperta”, un (fare) teatro capace d'immetterci in una zona di energie feconde, tutte assai distanti dalle forme che registriamo vivendo, in un modo o nell'altro, la realtà.

Al suo primo incontro con Shakespeare, nel 1945, Brook era uno *younger earthquake*, un promettente ventunenne arrivato a Birmingham dove diventò sodale del coetaneo Paul Scofield, quando questi era già con un piede nell'olimpo dei grandi interpreti del Bardo. Lo diresse sulla scena in un *King John* dinamicissimo, esuberante e trasgressivo al punto da prevedere la proiezione di un cinegiornale medievale e un personaggio di reporter cinematografico al seguito del re.

Al Festival di Stratford del '46 allestì (ancora con Scofield tra gli attori) un *Pene d'amore perdute* ispirato ai raffinati chiaroscuri di Watteau, spettacolo che gli servì a prendere coscienza dell'inutilità di ogni schema registico predefinito nel costringerlo a “mescolarsi con gli attori” e a creare con spirito laboratoriale efficaci movimenti di gruppo applauditissimi dalla critica. Il 1948 fu l'anno del *Romeo e Giulietta* che, sempre a Stratford, seguiva il clamoroso allestimento del Sartre di *A porte chiuse* in chiave artaudiana, e la cui cifra si rifaceva alla celebre battuta di Benvolio: “In questi giorni di caldo il sangue fa il pazzo e ribolle”. Fu un allestimento di gusto cinematografico con fasci di luce che rompevano il buio ritagliando e scolpendo le figure sulla scena, mentre i toni ardenti della recitazione (soprattutto dei due giovani protagonisti) suggerivano la ricerca di un'autenticità che tendeva a rompere ogni ingessata convenzione declamatoria, però evitando la soluzione di un facile naturalismo. È probabile che l'effetto di tale impostazione recitativa sia stato simile a quello che ognuno di noi può verificare rivedendo oggi uno dei

più rinomati esemplari, risalente al 1960, dell'altalenante carriera cinematografica di Brook (che meriterebbe finalmente un'analisi approfondita e maggiormente ancorata alla sua visione teatrale). Parlo di *Moderato cantabile*, suo secondo singolarissimo film dove i due interpreti, gli "amanti perduti" Jeanne Moreau e Jean-Paul Belmondo, forniscono una straordinaria prova di recitazione ipernaturalistica, rarefatta eppure fluida, ancora capace di trasmetterci una speciale, impressionante intensità.

A partire dal 1950, l'affinità elettiva con Shakespeare conobbe il fondamentale apporto di colui che Brook non esitò a definire un mago delle scene, dotato di una maestria capace di farsi apprezzare come tale pur non impedendo mai di considerare ciò che essa esprime: John Gielgud, fuoriclasse della scena inglese che negli Shakespeare brookiani interpretò Angelo in *Misura per misura*, il re di Sicilia Leonte nel *Racconto d'inverno*, e Prospero nella prima messinscena della *Tempesta* allo Shakespeare Memorial Theatre di Stratford-upon-Avon nel 1957.

Il più rilevante di questa filiera di allestimenti è senz'altro il *Misura per misura* del 1950, dove il regista tentò di coniugare quello che lui stesso definì «il ruvido e il sacro» di un testo maledetto, pieno di suggestioni dostoevskiane (la supplica di Isabella per ottenere la grazia), e al quale sembrava essere indispensabile «l'oscurità di questo mondo» (un mondo appena uscito dalle temperie del dopoguerra e risucchiato nella vertigine della guerra fredda con tutte le sue apocalittiche minacce). Perciò lo spettacolo esibì ruvidezza e oscurità come qualità primarie, a motivare sacralmente (ossia teatralmente) immagini di corruzione e morte, ricorrendo per costumi e trucchi a trasparenti citazioni di Bosch e Bruegel nel mostrare i bassifondi viennesi popolati di figure mostruosamente grottesche. Per *Il racconto d'inverno* Brook puntò tutto sull'efficacia prismatica dei suoi interpreti (Gielgud fu straordinario nel trasformare l'ardore irrazionale del suo Leonte in commovente sofferenza), inscrivendoli in una scenografia geometrica fondata su un unico impianto di gallerie e archi che coniugava i volumi dello spettrale Palazzo di Leonte e gli spazi delle scene pastorali in Boemia. Queste ultime restavano immerse nei riflessi dorati dei piazzati e dei tagli di luce fino a quando, alludendo alla cecità di Leonte, il palcoscenico veniva invaso dall'effetto plumbeo e raggelante di quella che fu ricordata per decenni come una delle più spettacolari bufere di neve viste in teatro.

Prima della *Tempesta* versione 1957, spettacolo a suo modo spartiacque, Brook aveva affrontato, nel '55, il *Tito Andronico* con Laurence Olivier protagonista, e nello stesso anno il primo *Amleto* della sua vita, interprete l'amico Scofield. In queste due occasioni, cominciarono ad affiorare quegli elementi di disagio che riguardavano l'approccio canonico a testi che pretendevano un'elaborazione più complessa e un coraggio innovativo che sapesse frantumare, per rivoluzionarne i connotati, la stessa forma teatro. Per conferire spessore e suggestioni inedite al *Tito*, opera giovanile del Bardo, Brook era intenzionato a instillarvi motivi e temi figurativi di *Re Lear*. Ne disegnò personalmente scene e costumi puntando a esaltare l'atmosfera spettrale suggerita dalla materia, ricorrendo più ad «azioni, colori e movimento» che a effetti orrorifici, glissando decisamente su decapitazioni e mutilazioni di cui è infarcita la trama. Secondo Brook era questo il mezzo più modernamente efficace di esprimere la proporzione abissale del sentimento stesso del male, quando il male si fa assoluto. C'è da dire che Olivier aderì disciplinatamente, ma con tiepida convinzione, al progetto di Brook. Tra i due, a detta dello stesso regista, vigevo una specie di patto psicologico di non belligeranza, che però in quel caso non impedì di dare respiro alla collaborazione provocando la trionfale riuscita dello spettacolo, arrivato nel '57 alla Fenice nell'ambito della Biennale di Venezia. Qualche anno dopo, però, Brook commentò: «Purtroppo non posso dire di essermi mai sentito vicino a Olivier sul piano umano. Era molto educato e attento, ma dietro ogni suo gesto avvertivo sempre una certa tensione; recitava anche quando rideva, come se non smettesse mai di rifinire la sua maschera».

Successo più contrastato riscosse l'*Amleto* 1955, che Brook e Scofield elaborarono febbrilmente per sottrarre il testo alla sua stessa tradizione e conferire un primato di fisicità alla recitazione fino ad allora imperniata sulla reverenzialità nei riguardi della parola che andava "cantata", secondo il canone allora vigente, con plastica fissità. Al regista, animato da una volontà d'innovazione, sembrò necessario ridimensionare la centralità del tema della vendetta perché modernamente incomprensibile, e giocare a fare emergere le ambiguità psicologiche delle relazioni tra i protagonisti in tutte le loro sfumature. Una chiave interpretativa che lo condusse a serrare i ritmi delle battute asciugandone l'espressione, e a pretendere dagli attori di dotare i personaggi di una gestualità nevrotica, facendoli muovere lungo i

perimetri di una scenografia che sembrava una labirintica gabbia di marmo. Lo spettacolo risultò coerente e convinse gran parte della critica. Ma Brook lo bollò in seguito come “eccessivamente accademico e caratterizzato da un’austerità poco teatrale”. Non ne fu soddisfatto, insomma, come del resto accadde a larga parte del pubblico, soprattutto quello londinese.

Quanto a *La tempesta* 1957, a leggerne le recensioni più severe, ci appare oggi il rovescio di quella di 34 anni dopo. Troppe immagini ed effetti scenici sovrabbondanti, fu rilevato. Insomma, almeno per ciò che concerne l’allestimento, più buccia che polpa. Uno spettacolo appeso alla strepitosa interpretazione di Gielguld, un Prospero affrancato dagli acciacchi di senili stanchezze che fino ad allora costituivano la cifra patetica a cui ogni mattatore si affidava per strappare applausi. Il taglio brookiano garantì soprattutto la sorpresa del piglio inquietante caratterizzante i personaggi di Antonio e Sebastiano, e il registro cechoviano su cui s’imperniavano le tirate di Gonzalo. In quella occasione, il regista scatenò il proprio talento compositivo e visuale organizzando geometricamente, dopo averlo disegnato, il poderoso impianto scenografico inscritto tra quinte raffiguranti le tre caverne dell’isola, giocando a calibrare l’iniziale tempesta nel dotarla di tutti gli scuotimenti e boati di rito, incombenti sul ponte della nave pronta ad affondare sotto un realistico cielo fattosi plumbeo e solcato da lampi, o mostrando un funambolico Ariel vestito di ali e, in seguito, Giunone su un carro d’oro per il *masque* nuziale, il tutto corredato di pastori e divinità danzanti sotto una festa di musica elettronica utilizzata tanto a commento quanto a contrappunto.

A quello Shakespeare così rutilante seguirono anni fertili e felicemente contraddittori. In uno dei tanti suoi bilanci a metà percorso, Brook confessò: «Ho trascorso tutta la mia vita professionale alla ricerca degli opposti. Mi dedicavo a Shakespeare, e subito dopo mettevo in scena una commedia commerciale, lavoravo in televisione per poi dedicarmi all’opera. Questo è un principio dialettico che mi consente di accostarmi alla realtà attraverso gli opposti».

In quegli anni d’intenso lavoro creativo fu l’ascolto di quel che di nuovo proponeva la scena contemporanea a infondere la linfa necessaria alle svolte future. Innanzi tutto, l’esperienza entusiasmante dei primi film culminata nella collaborazione con Marguerite Duras proprio nel momento in cui, con il romanzo *Moderato cantabile*, la scrittrice approdava al *Nouveau roman* e ai suoi principi trasgressivi. E poi le sperimentazioni nella tv pionieristica degli anni ’50, le sorprendenti regie di teatro musicale, gli intelligenti allestimenti alla scoperta della prosa americana (Miller e Williams) e degli esponenti del tracimante fermento drammaturgico in fieri (i francesi Sartre, Anouilh e soprattutto Genet con il suo *Balcone*, e poi ancora Dürrenmatt e il più rivoluzionario di tutti, Samuel Beckett). Per non parlare delle collaborazioni professionali e umane con fuoriclasse della scena e dello schermo di quel tempo, basti per tutti l’esempio di Jeanne Moreau che diresse pure sulla scena in una tagliente edizione parigina del ’56 di *La gatta sul tetto che scotta*. Ma fu il sodalizio con il giovane Peter Hall e la sua Royal Shakespeare Company che consentì a Brook di poter sperimentare, attraverso una rivelatoria messinscena di *Re Lear*, il rigore e la radicalità che stava determinando la mutazione del suo stile. Una mutazione tanto influenzata da Jan Kott e dal suo saggio su “Shakespeare nostro contemporaneo”, quanto basata sulla teoria beckettiana concentrata a mettere in rilievo, attraverso la scarnificazione della forma, il gioco di tensioni musicali su cui si fonda il valore più modernamente eloquente di ogni composizione drammaturgica. Per raccontare teatralmente la storia del re spodestato, barbaro e rinascimentale nello stesso tempo, un ex potente reso folle da un obbligo d’esilio il cui peregrinare è solcato di domande cruciali sulla vanità di ogni potere e umana esperienza, occorre allora una scena priva di ogni disegno, denudata, essenziale. Un vuoto occupato solamente da residuali, sparute sculture che svelano concettualmente la concretezza del vivere insieme al dramma dei rapporti umani e del loro assurdo, oscillante perdersi e ritrovarsi in un crescendo di euforia angosciosa che è una danza sull’abisso. Nella scena della tempesta a calare sulla testa del re in delirio e del suo *fool* sono alcune lastre di metallo che ne provocano il suono annichilente. Un suono che genera l’urlo, testimonianza di oppressione e, insieme, di liberazione. Quello di Scofield è un *Re Lear* in grado di conferire una intensità quasi intollerabile all’eloquenza dei propri silenzi, di recitare con iperrealistico *understatement* lo strazio rappreso di una coscienza smarrita. La sua sclerosi si manifesta fisionomicamente attraverso una rigidità che, come la cecità di Gloucester, si riflette in quella degli spettatori seduti rigidamente in platea, chiamati a condividere lo sgomento dell’incessante interrogarsi di questo testo abissale dove Shakespeare esibisce una radicalità che sembra naturalmente apparentarsi al gesto di

quell'affacciarsi sull'orizzonte del deserto finale proprio del teatro di Beckett. Un affacciarsi che per Brook è soprattutto l'annuncio di una trasformazione: «La disperazione di Beckett è il negativo in cui si possono cogliere i profili del suo opposto», così ci suggerisce in *Lo spazio vuoto*, che è un altro dei suoi saggi propedeutici. E questo rovescio di prospettiva, la sua rivelazione che Brook sa come far lievitare teatralmente, ci conduce a una più problematica rilettura della materia di cui è fatto un dramma archetipico come *Re Lear*. Ci insegna a leggere l'intenzione shakespeariana di dare consistenza inaudita a quell'esperienza esistenziale che sa metterci di fronte a quello che di vuoto c'è nel niente, all'umano e assurdo posizionarsi al punto estremo del confine che separa la caduta dalla rinascita. Fortunato è chi ha assistito a quel *Re Lear*. A noi posteri rimane quella traccia rifrangente dello spettacolo che è la sua versione cinematografica, valorizzata da un bianco e nero granuloso e fantasmatico, girata da Brook nel 1970 tra le nevi dello Jutland.

Tra il *Re Lear* e lo Shakespeare successivo, l'altrettanto memorabile *Sogno di una notte di mezza estate*, c'è l'attraversamento stravolgente di quel fervore sperimentale che sa anticipare i tempi e poi confondersi con il fermento sociale, politico, culturale che trovò un appropriato sfogo tellurico lungo il sentiero del Sessantotto e delle sue tante influenze. Nel fondare, a cavallo tra il 1963 e il '64, il proprio laboratorio nomade, il Lamda composto di 12 interpreti (tra cui Glenda Jackson), Brook diede libero sfogo a tutto il suo bisogno di verifiche. Lo fece macinando, sotto il segno di Artaud (a quella attività fu dato il nome di Teatro della crudeltà), materiali eterogenei e alchimie coraggiose: Shakespeare, Genet, Arden. Al culmine di questo percorso, com'è noto, c'è stato l'evento clamoroso e liberatorio del *Marat-Sade* di Weiss, splendidamente diretto da Brook nel 1964 e poi trasposto in film nel '66, un testo che costituiva la macchina ideale per lavorare ed estremizzare espressivamente l'esperienza umana e artistica vissuta dal gruppo. Prima che quelle manifestazioni esplosive lasciassero spazio alla necessità di un rinnovamento profondo della forma teatro, Brook riprese ancora una volta *La tempesta*, assecondando un invito di Jean-Louis Barrault al parigino Festival des Nations. Era il 1968 (lo stesso anno della magnifica messinscena dell'*Edipo* di Seneca) e la compagnia — di cui faceva parte anche l'attore giapponese Yoshi Oda, sodale di Brook, che in Italia conosciamo soprattutto per il suo splendido saggio "L'attore fluttuante" — s'impegnò in un *work in progress* culminato in quello che somigliava a un *happening* poetico allora in voga, urlando e cantando alcuni frammenti del testo, per poi spingersi a improvvisare un coinvolgimento fisico con gli spettatori.

Della forza espressiva di *Sogno di una notte di mezza estate* secondo Brook, ancora per la Royal Shakespeare Company nel 1970, ci si rende conto solo guardando le foto di scena. Una grande scatola bianca sormontata da una passerella riproduceva, stilizzandole, prospettive e funzionalità del modulo scenico elisabettiano, tra *inner* e *upper stage*, con due porte di fondo da cui entravano e uscivano gli interpreti. Brook intendeva restituire innanzi tutto la profonda ambiguità di un testo che espone un mondo sospeso nel tempo, e dunque eternamente contemporaneo, «distrutto dalle contraddizioni e in attesa di quella forza misteriosa senza cui l'armonia non potrà più tornare: l'amore». E per far questo sceglie la chiave dell'evidenza e dello svelamento. Evidenza del gioco teatrale nel quale Puck assume il ruolo di officiante, mentre il duca di Atene Teseo assume platealmente l'aspetto del suo alter ego Oberon e Ippolita si sdoppia in Titania. Una rinuncia a «creare una magia attraverso l'inganno dei trucchi teatrali» — come dichiarò il regista, volontà che è testimonianza di una fede assoluta nei riguardi di un metateatro utile a rappresentare «l'azione su un essere», quel miracolo di trasfigurazione che solo un attore può operare. Il *Sogno* di Brook è lo svelamento di tale trasfigurazione, ottenuto attraverso un elaboratissimo lavoro di ricerca, di rigorosi esercizi preparatori a cui gli attori si sottoposero prima di essere guidati all'improvvisazione al solo fine di mescolare trasparentemente sé stessi ai personaggi. E tutto ciò, nella versione di Brook, culminava nella scelta di restituire come una *mise en abîme* la scena della finzione suprema coincidente con la verità contraddittoria dell'amore, la goffa rappresentazione nella rappresentazione della favola ovidiana degli amanti Piramo e Tisbe, il quinto atto dove il muro non cade per svelare la finzione ma «perché vi è un'azione giusta». E per Brook un'azione «giusta» evidenzia sempre la faccia nascosta della luna, l'inafferrabile mistero delle passioni umane che va rappresentato così com'è. È la teoria coerentemente applicata e realizzata nell'adamantino *Sogno* a condurre quasi naturalmente il regista e i suoi collaboratori a fondare il Centre International de Recherches Théâtrales al Bouffes du Nord. Lì si arrivò a sperimentare non solo un nuovo linguaggio teatrale che potenziava al quadrato le

possibilità del corpo e della voce, ma anche una lingua inedita, il Bashtahondo, una specie di esperanto scenico. Fu questa dirimente esplorazione a provocare, nel 1974, il primo dei rivoluzionari Shakespeare del Bouffes con la compagnia multietnica, la versione francese del *Timone d'Atene*. In questo teatro disadorno, il cui spazio scenico appariva delimitato da rossastri muri scrostati, il pubblico era chiamato a sistemarsi quasi a ridosso dell'area della rappresentazione, una prossemica che costituiva l'invito a una comunione etica ed emozionale. L'eliminazione di qualunque riferimento al periodo storico contribuiva a esaltare la dimensione mitologica di questo dramma morale che è anche una tragedia di vendetta. Un dramma fondato sull'espressione retorica dell'invettiva, di cui si fa portatore non solo il protagonista — il nobile misantropo Timone che concentra il proprio odio nei riguardi di quegli ateniesi che si lasciano sedurre dal potere dell'oro per poi illudersi fatalmente di poter ottenere, proprio grazie alla propria ricchezza diventata inesauribile, l'amicizia che crede di meritare dal prossimo — ma anche al filosofo scontroso Apemanto. Nello spettacolo, questo personaggio, che Brook decise di affidare all'attore africano Malik Bagayogo, appariva posizionato al limite della zona circolare in cui venivano consumati tutti quei conflitti riguardanti Timone, mentre l'esiliato capitano Alcibiade rimaneva in una posizione esterna al cerchio, pronto a imprimere il proprio sigillo alla tragedia. Con la complicità del lavoratissimo adattamento di Carrière, Brook tende a rendere ogni passaggio del testo nitidamente comprensibile (nei gesti e nelle sonorità), esaltandone così tutta la clamorosa forza espressiva, e inducendo lo spettatore a riconoscere nel destino di vagabondaggio di Timone la condizione di smarrimento che è di Re Lear, identificata nel comune paesaggio di un deserto beckettiano dove essa appare iscritta.

Una fruttuosa distrazione dal percorso intrapreso va considerato l'allestimento, nel 1975 e ancora al Royal Shakespeare Theatre, di *Antonio e Cleopatra* nel quale Brook si affidò alla complicità, ormai collaudata, di Glenda Jackson nel ruolo del titolo. Impianto scenico essenziale, messo in prospettiva da funzionali pannelli che si aprivano sulla parte retrostante del palcoscenico dove le scene di guerra apparivano stagliate davanti a un fondale bianco. Lo spettacolo fu giudicato “rigoroso e formale” con un'idea di fondo che appariva frutto di una sincera ricerca di significati profondi che, però, stentavano a condensarsi espressivamente insieme a tanti, troppi nodi del testo che intenzionalmente la regia voleva far apparire inestricabili.

La stessa sensazione di inestricabilità e di oscurità interpretativa, questa volta però confortata da straordinari esiti di purezza e felicità teatrale, la comunicò la nuova versione di *Misura per misura* che nel 1978 Brook propose al Festival d'Automne di Parigi. Rispetto al precedente allestimento, la materia del dramma dialettico — dove il duca protagonista incarna non tanto il concetto di giustizia ma la giustizia in atto e dove Angelo (a cui Brook fa indossare una specie di casacca da arti marziali) è un arrogante quanto perfido paladino della legge che solo sul finale è toccato dalla grazia — viene modellata in funzione dell'azione e della sua economia. Battute scandite con intensità, e gesti essenziali funzionali a condensare, accentuandoli espressivamente, i fluidi e contrastanti sentimenti dei personaggi. La scenografia ridotta all'essenziale rinunciava a ogni allusione simbolica (sembravano passati anni luce dalle citazioni figurative di Bosch e Bruegel della versione 1950) con un rigore che qualche commentatore giudicò malignamente come espressione di “giansenismo teatrale”. Un rigore a cui Brook non intendeva più rinunciare, e che in quella occasione volle utilizzare per mettere in rilievo tutte le carature ironiche che il testo shakespeariano esibiva mescolate alla sua potenzialità tragica. Risultava evidente come a Brook interessasse invitare gli spettatori a elaborare con il cervello e con la pancia, attraverso una ben temperata forma di straniamento, un colloquio ideale con la creatura a più teste costituita da una formidabile compagnia d'attori talmente omogenea da far apparire ogni azione e reazione come parte integrante di una personalità collettiva.

La stessa intenzionalità egli dispiegò nei tanti spettacoli elaborati durante una fecondissima maturità che lo trasformò nel simbolo stesso della felicità assoluta che può regalare la fede nel teatro (quando la si eserciti con rigore e coerenza). Una intenzionalità aperta alla ricerca incessante dell'essenza del fatto teatrale esercitata in memorabili allestimenti: nella sua *Tragédie de Carmen* del 1981 e che fu, per il sottoscritto, il primo incontro con il suo teatro al Biondo di Palermo nel novembre 1986, come nei suoi indimenticabili Cechov, e in tante altre perle lavorate con il piglio dell'artigiano curioso e mai appagato. Un'ansia indagatoria, propria di colui che non si è mai stancato di conferire una densità filosofica alla propria praxis, la stessa che lo condusse lungo il tragitto shakespeariano ai suoi acclamati ritorni. Ritorno

alla citata *Tempesta*, che prima di arrivare a Milano nel 1991 aveva debuttato al Bouffes du Nord, e ritorni a quel magma teatrale che per lui rimase sempre l'*Amleto*. Il primo ritorno con l'esperimento del 1995, ancora al Bouffes, che ibridava, con un commuovente afflato concettuale, brani della tragedia shakespeariana a frammenti di enunciati teorici dei maestri riconosciuti (Mejerchol'd, Stanislavskij, Craig, Artaud, Brecht). Un richiamo alla concretezza dell'utopia, al suo bruciante persistere e rovesciarsi nella domanda del titolo, la stessa che dell'*Amleto* costituisce la prima battuta: *Qui est là?* Mentre l'altro è l'evento di *The Tragedy of Hamlet* andato in scena al Bouffes il 21 novembre del 2000. La piattaforma elisabettiana diventava un enorme tappeto rosso-arancione dove stavano disposti dieci cuscini di svariati colori e, lungo il lato posteriore, due lunghe panche coperte da un tessuto rosso. Amleto, interpretato dall'attore britannico di origine giamaicana, Adrian Lester, indossava un maglione e pantaloni e scarpe di velluto di colore nero. Comparso accanto a lui, l'Orazio di Scott Handy, biondissimo e austero, si trasformava in un inquietante e spettrale testimone di tutta la sua parabola tragica. Lo svolgimento irregolare ed ellittico della trama arcinota era stato plasmato da Brook per dare rinnovati volumi e proporzioni a ciò che di questo testo gli interessava: il mito che esso conduce, «quel meccanismo umano per cui l'uomo diventa un assassino quando qualcuno glielo chiede». Tutto qui ed è veramente tutto, sciolto nell'ennesimo miracolo di un fare teatro purissimo e ammaliante.

Un'altra occasione, riservata ai fortunati spettatori dell'ennesimo evento del maestro, di condividere l'esperienza di toccare quel filo elettrico, metafora del teatro ma anche del vivere, che se si tocca dal di fuori non dà la possibilità di prendere la scossa.