

PETER BROOK

DIMENTICARE SHAKESPEARE?

Prefazione di
Georges Banu

Guida

Si ringraziano Nina Soufy del Centre International de Créations Théâtrales e Roberto Roberto dell'Associazione Culturale Alf Laila che si sono prodigati affinché questo piccolo ma prezioso libro potesse uscire anche in Italia.

Traduzione: Ludovica Tinghi e Sofia Diaz



Titolo originale dell'opera

Avec Shakespeare

© 1998 Peter Brook

© 2005, Alfredo Guida Editore
Via Port'Alba, 19 - Napoli
www.guidaeditori.it
libri@guida.it

ISBN 88-7188-909-6

GEORGES BANU

BROOK E IL SUO DOPPIO

Il cerchio dell'interpretazione

Professore di studi teatrali alla Sorbonne Nouvelle e all'Université catholique de Louvain la Neuve (Belgio), capo redattore della rivista "Alternatives théâtrales", presidente onorario dell'Association Internationale des Critiques de Théâtre. È considerato uno dei migliori conoscitori dell'opera di Peter Brook al quale ha consacrato uno scritto apparso in francese e in italiano *Peter Brook, de Timon d'Athènes à Hamlet*. Autore di molti scritti dedicati al teatro del XX secolo, ha riunito alcuni suoi saggi in: *Le théâtre, sorties de secours, Le théâtre ou l'instant habité et Exercices d'accompagnement*. Ha diretto il volume XIII di *Voies de la création théâtrale* (CNRS) dedicato a Peter Brook. Ha vinto tre volte il premio per il miglior libro sul teatro in Francia.

Da Shakespeare, il teatro di Peter Brook è indissociabile. Per tutta la vita lo ha messo in scena e commentato e a lui ha fatto costantemente ritorno. Parafrasando il gusto brookiano per le metafore del vivente, Shakespeare è senz'altro stato il suo «concime» privilegiato. Per niente chimico, ma naturale e concreto, potente e fecondo. Brook si è nutrito di lui. Come della vita. Le sue due fonti originarie. Del resto le ha assimilate a tal punto da confonderle. Brook le ha avvicinate, ascoltate ed esplorate con la medesima attenzione. Non se n'è mai distaccato. I testi recenti qui pubblicati lo confermano: il legame di un tempo persistente, il dialogo prosegue e il viaggio continua.

È con Shakespeare che Brook ha sempre fatto i suoi debutti e dato i suoi addii, certamente convinto che solo così questi spettacoli di rottura potessero acquisire pienamente il loro senso simbolico. Monta il suo primo

Shakespeare a vent'anni, *Re Giovanni*, ma soprattutto comincia il suo lavoro al festival di Stratford, nel 1946, con una di quelle commedie catalogate come «secondarie» e per la quale impiegherà una vita intera a confermarne il valore, *Pene d'amor perdute*. Fu il suo primo trionfo¹. Lascerà la Royal Shakespeare Company un quarto di secolo dopo, avendo esplorato il «teatro dei mondi paralleli» con *Misura per misura* e *Romeo e Giulietta*, il non ancora denominato «teatro della crudeltà», con *Tito Andronico* ed infine il «teatro delle grandi parabole» con *Amleto* e soprattutto con *Re Lear*. Per dare il suo addio, monta il celebre *Sogno di una notte di mezza estate* (1971) che, nel mondo, fa riscoprire questa commedia fino allora offuscata dal guazzabuglio di una fantasmagoria desueta e soprattutto restituisce al teatro il suo sapore ludico dimenticato. Quando, alle Bouffes du Nord, dopo l'epoca dei viaggi di ricerca, Brook si ripresenta al pubblico, il suo «teatro delle forme semplici» si appoggia nuovamente a Shakespeare, con *Timone d'Atene* (1974) e, alla fine di quello che verrà designato come «il ciclo del cuore», ecco un altro Shakespeare, il capolavoro testamentario, *La*

¹ Per un'analisi dettagliata dei rapporti di Peter Brook con Shakespeare, vedi il trattato di Martine Millon, *Shakespeare: source et utopie* in Brook, *Les voies de la création théâtrale*, vol. XIII, ed. del CNRS, 1985, pp. 82-112.

Tempesta (1990). La partitura della vita brookiana sarà scandita da Shakespeare con una frequenza mai smentita – in nessun caso l'intervallo tra due regie supererà i cinque anni – e questa ricorrenza ha valore di fede. Mai Brook si allontana del tutto da questo teatro necessario. Persino in pieno «ciclo del cervello», l'*Amleto* servirà da pietra angolare all'interrogativo brookiano sui destini della scena nel XX secolo. Shakespeare rimane il suo terreno di coltura. La sua indefettibile base.

Brook ha eletto la fluidità shakespeariana a virtù primaria, virtù premonitrice perché virtù cinematografica alla quale egli ha cercato instancabilmente di apportare l'equivalente scenico. Diciamolo subito, le grandi regie shakespeariane di Brook possono essere assimilate a quei film che non ha realizzato e dei quali a volte egli sente la mancanza. Se del *Lear* egli ha potuto dare una versione cinematografica, *Tito*, *Il Sogno* o *Timone* hanno tutti avuto virtù filmiche proprio grazie al lavoro svolto in questa prospettiva. Rappresentazioni svanite, incrostate sulla pellicola interiore di spettatori abbagliati che ne hanno vissuto l'esperienza. Noi siamo i depositari dei film non girati di Brook. E continuando a raccontarli, ne tramandiamo la mitologia senza peraltro assicurarne la preservazione della traccia. Non ne parliamo da storici, ma semplicemente da narratori dei fatti e delle somme

azioni di Brook allorquando ha incontrato il suo alter ego, Shakespeare.

La fluidità oltrepassa la scrittura di un testo per costituirsi in virtù dell'opera intera. Per nulla statica essa forma, come insiste Brook, una galassia in movimento i cui pianeti, per gli artisti desiderosi di esplorarli, si ritrovano a distanze incessantemente variabili. L'opera, nel suo insieme, sfugge alla rigidità e, in costante pulsazione, permette al regista di operare scelte in sintonia con lo stato del mondo e con il proprio. Shakespeare nel suo essere fluido, sposa le mutazioni del reale così come quelle della biografia. Attraverso Shakespeare, Brook traccia fino in fondo il suo autoritratto. *KOTT.*

Brook, nel suo libro *Il Teatro e il suo spazio*², formula il desiderio di una *definizione* del teatro, equivalente, egli dice, al palo intorno al quale si organizza il rito vudù. Ma egli stesso non ne formula una sola bensì ne fa emergere molte perché, pur ricercando certezze, non si rassegna per questo a sacrificare l'altra virtù ugualmente invocata, *la relatività*. Infatti qualsiasi definizione gli appare temporanea, suscettibile continuamente di convertirsi nel suo

² Peter Brook, *Il Teatro e il suo Spazio* (Feltrinelli 1968) traduzione di Raffele Petrillo. Titolo originale *The Empty Space*. Bulzoni ripubblica il testo nel 1998 con il titolo *Lo Spazio Vuoto* con la traduzione di Isabella Imperiali.

opposto. Proprio perché non si è riconosciuto in una definizione unica, Brook non ha imposto un universo, ma al contrario ha sviluppato una dinamica. La mutazione ciclica lo caratterizza e Shakespeare gli ha permesso di coltivare la sua arte del ribaltamento e della metamorfosi. Qui dove, come dice Brook, ogni «immagine è doppia», nulla è mai definitivo ed il gioco delle opposizioni trova la sua patria elettiva. Grazie a Shakespeare, il «rozzo»³ ed il sacro, l'alto ed il basso, «il cielo e la merda» si abbracciano secondo le leggi di una corrente alternata refrattaria all'immobilizzazione su un solo piano. Brook si riconosce in questo lavoro inappagato e Shakespeare lo conforta nel suo stesso bisogno di trasformazione, che è il solo in grado di salvare *l'organicità*. Questo teatro appare al regista come l'ultimo focolare prima che il regno dell'artificio s'installi. Attraverso di esso, Brook non solo confessa le sue attrattive, ma esprime anche i suoi rifiuti. Servendosene come di un rivelatore.

Brook, è vero, ha montato ciclicamente Shakespeare, ma ancor più spesso ne ha parlato. Se all'inizio i suoi propositi erano carichi di accenti polemici verso le tradizioni anchilosate ed i clichés ereditati, in seguito egli svi-

³ Ndt. Nella traduzione di Petrillo il termine «brut» viene tradotto con «rozzo» che riportiamo nella presente traduzione data la notorietà di questa terminologia brookiana.

luppa la sua propria logica, autonoma, indifferente al contesto. Brook dimentica gli altri, non parla più *contro* e si abbandona a ciò che Deleuze riteneva essere l'unico discorso produttivo possibile, il discorso affermativo. E così traccia il ritratto del suo Shakespeare caratterizzandolo con una successione di quattro *a*: *ambiguo, ana-storico, anonimo, accessibile*. Attraverso questi epiteti emergono tanto le chiavi di lettura quanto le battaglie di Brook per un teatro posto sotto il segno di tali attributi shakespeariani. Una forte relazione di reciprocità si stringe tra i due.

Dalle pagine del libro, per il lettore, la parentela fra il discorso di Brook su Shakespeare ed il suo discorso sul teatro diventa flagrante. A tal punto che l'aggettivo – *impuro* – accordato allo scrittore si estende sino a qualificare d'*impuro* l'insieme del teatro. L'assimilazione di Shakespeare al teatro s'impone in modo preciso, senza produrre alcun rigetto, poiché nulla di volontaristico o di dogmatico emana da questo discorso. La circolazione del senso si opera senza frattura né sincope; tutto si sottomette ad un principio di dinamica interna che alimenta l'instancabile viavai operato da Brook. Brook propone alcune letture di Shakespeare, senza mai assumere la posizione dell'esegeta; ciò che lo interessa è lo sforzo di adattabilità della sua opera scenica a Shakespeare. Questo lo aiuta in primo luogo a for-

mulare la sua identità, dopodiché Brook torna ai testi shakespeariani per avvicinarvisi in questa prospettiva. Non c'è senso unico. Il movimento sarà sempre a doppio senso.

Il rapporto di Brook con Shakespeare rimanda ad un altro rapporto fondamentale, quello tra Freud ed Edipo. L'esame della tragedia greca ha innescato il pensiero freudiano, che, a sua volta, ha marcato definitivamente l'analisi del testo greco. Se Freud si nutre di Edipo, l'opera non si lascia più leggere senza riferimenti a Freud... nessuno dei poli esce indenne dall'incontro. La materia di *Edipo* serve da generatrice alla teoria generale che in seguito influisce sull'interpretazione del testo da cui Freud si è ispirato. Così si chiude quello che abbiamo chiamato *il cerchio dell'interpretazione*. Esso può qualificare al meglio il rapporto che lega Brook a Shakespeare: il drammaturgo ha alimentato il progetto brookiano che, a sua volta, ha determinato l'approccio ai suoi testi. Tra i due s'instaura una relazione circolare. Il cerchio, figura brookiana per eccellenza.

Preso in questo *perpetuum* rotatorio, il discorso di Brook contiene non solo un senso, ma anche guizzi shakespeariani che spuntano qua e là, a riprova di un'intimità da sempre coltivata. Quello che conta è «essere pronti», consiglia Brook citando la frase di Amleto, oppure «discernere fra la vita e la morte»,

frutto dell'esperienza attraversata da Lear. E non conclude forse il suo intervento a Berlino, qui pubblicato, con l'evocazione di Ariel che reclama la libertà promessagli da Prospero una volta assolto il compito? Andando ancor più in profondità, Brook riprende una metafora shakespeariana per farla propria riferendola al suo stesso lavoro. Lear, afferma Brook, avanza accompagnato dal suo Buffone come un cieco preceduto dal suo cane... immagine che ritroviamo in un altro punto, riferita al regista a cui Brook consiglia di lasciarsi guidare dalla sragionevolezza del suo *Fool*, colui che va più lontano di lui, ovvero l'attore... Ed infine, quando abbozza il ritratto di John Gielgud nel suo libro *Il punto in movimento*, non lo inserisce forse all'interno del capitolo riservato a Shakespeare, per fare di lui quasi un personaggio, nel momento in cui presenta l'attore di genio come «un mostro di contraddizioni che fortunatamente non sono mai state risolte»? Brook non solo si nutre di Shakespeare, ma vive anche con lui. «Quello che conta, non è la meta, ma il viaggio», ama ricordare. Tra Brook e Shakespeare si ritrova il rapporto reversibile dell'accompagnatore accompagnato. Così rapporti di fusione veri e propri s'instaurano tra soggetto ed oggetto, che si assorbono l'un l'altro. Questa prossimità fonda *il cerchio dell'interpretazione* la cui circonferenza unisce il regista al suo doppio.

Brook ha eretto il movimento circolare ad approccio, cosa che gli permette di organizzarsi intorno ad un centro ed allo stesso tempo di salvaguardare la molteplicità dei punti di vista. È in tal senso che prenderà in prestito da un filosofo irlandese il termine, *shifting point*... Ma chi più di Shakespeare, autore definito «prismatico», all'origine di un «territorio dell'ambiguità» dove la posizione personale sfuma a beneficio di uno sguardo anonimo, poteva soddisfare meglio l'esigenza brookiana della circolarità? Essa garantisce questo movimento che, in realtà, definisce *il teatro immediato*, teatro che si presenta come l'orizzonte brookiano. *Il teatro immediato* possiede le qualità della scrittura shakespeariana. Essa per l'appunto aiuta a precisare la definizione di questo terzo termine, situato nell'intersezione degli altri due, il *rozzo* e il *sacro*. La sua essenza è il passaggio, il suo inappagabile rifiuto di stabilità.

A Stratford, sul registro notarile del comune, in un'oscurità da cassaforte, un raggio laser penetra la notte fittizia per indicare la riga dove la mano di un calligrafo locale registrò, con un ritardo di due giorni pare, la nascita di Shakespeare. Nient'altro che una riga... guardandola ho pensato a Brook, perché se Shakespeare lo ha aiutato, lui a sua volta ci ha aiutati a vivere di Shakespeare. Il suo *cerchio d'interpretazione* seduce nella misura in cui si

apre per integrarci, «il terzo termine», noi, gli spettatori. Né Shakespeare né Brook ci dimenticano mai... Quest'attenzione verso la platea li imparenta. Brook ne fa anche una delle ragioni del suo appellarsi a Shakespeare, l'unico che si sia curato di rivolgersi all'intera comunità urbana. La sua utopia si chiama Shakespeare. Il suo passato porta lo stesso nome. Lui è il suo doppio immaginario.

Il *cerchio dell'interpretazione* disegna anelli che, mano a mano, con l'età, diventano sempre meno netti. Si restringono e si allargano... parole che si placano, che esitano a turbare il silenzio per riconoscere che oggi, alla fine del cammino, l'attrazione non è diminuita, ma la responsabilità è aumentata. In questi tre testi, Brook sembra fondersi in Shakespeare ma il suo amico Grotowski diceva che «là dove un fiume scompare, un'oasi sorge».

DIMENTICARE SHAKESPEARE?

I miei primi ricordi di Shakespeare sono vocalizzi sonori di attori che recitavano con passione preoccupandosi poco del senso. Poi venne la grande rivoluzione di Stratford. Il senso diventò primordiale, veniva discusso, analizzato e messo in pratica da menti intelligenti; recitare versi divenne un *artigianato* pulito ed onesto. Grazie a questa nuova scuola, le vecchie e ben note frasi si rivelarono intelligenti, chiare e piene di senso. Un vecchio modello veniva infranto. Poco dopo, emerse un nuovo problema – gli attori iniziarono a confondere verso e linguaggio quotidiano, credendo che bastasse parlare «come nella vita». Così i versi divennero ordinari ed insipidi a causa di una dizione trascurata, indifferente. Le opere persero passione e mistero; alcuni autori invidiosi cominciarono a chiedere ad alta voce se realmente Shakespeare valesse più di loro.

Allora gli universitari reagirono con fermezza mettendo l'accento sulle differenze fra

verso e prosa; insistettero sulla necessità di rispettare la forma. Ciò condusse ad una nuova eresia chiamata «presentare il testo» o «condividere il testo con il pubblico». Si prendeva un giovane attore e gli si suggeriva di essere una sorta di *presentatore* di queste grandi parole e di accettare che la sua funzione principale era di far ascoltare le frasi lasciando che si esprimessero da sole. Così nacque il peggiore di tutti gli orrori: la voce *shakespeariana*.

Oggi, tutti questi approcci sono desueti. Ma ecco un'altra sfida, di fronte ad un nuovo pericolo. C'è un sottile veleno che minaccia la nostra vita sociale. Si chiama «riduzionismo». In pratica vuol dire: sminuire le dimensioni di tutto ciò che è sconosciuto o misterioso. Demistificare laddove possibile e ridurre tutto ad una norma prestabilita. I giovani attori, presi in trappola, credono che la vita quotidiana possa fornir loro tutto il necessario e si convincono di poter fondare la loro comprensione solo sulle loro esperienze personali. Essi applicano clichés politici e sociali a situazioni o a personaggi le cui autentiche ricchezze vanno ben oltre le semplici idee. Se per esempio, qualcuno provasse ad usare *La Tempesta*, per illustrare propositi semplicistici sulla schiavitù, la dominazione ed il colonialismo, o tentasse di interpretare un personaggio complesso per adeguarsi ad atteggiamenti sessuali all'ultima moda, otterrebbe un solo ri-

sultato: quello di rendere anodini personaggi che da secoli hanno affascinato gli spettatori grazie alla loro singolarità e complessità. Amleto ne era consapevole quando esclamava: «Pretendi di saper suonare me? Di conoscere i miei tasti! Di strapparmi dal cuore il mio mistero...»

Cosa possiamo dire ad un giovane attore che si cimenta con uno di questi grandi ruoli? Dimentica Shakespeare. Dimentica che ci sia mai stato un uomo con questo nome. Dimentica che queste opere hanno un autore. Pensa solo che la tua responsabilità, in quanto attore, è quella di dar vita a degli esseri umani. E allora immagina soltanto – come un utile stragemma – che il personaggio al quale stai lavorando sia realmente esistito, immagina che qualcuno l'abbia seguito dappertutto di nascosto con un registratore, in modo tale che quelle parole lui le abbia effettivamente pronunciate. Questo, cosa cambierebbe?

Le conseguenze di un tale atteggiamento possono andare molto lontano.

Innanzitutto, ogni tentativo di pensare che Amleto è «come me» è annientato. Amleto non è come «me», non è come tutti perché è unico. Per dimostrarlo, fate un'improvvisazione su una qualsiasi scena dell'opera. Ascoltate con attenzione il vostro testo improvvisato; potrebbe essere molto interessante, ma parola per parola, frase per frase, riesce ad

avere la stessa forza del discorso di Amleto? Sarete costretti ad ammettere che non è verosimile. Ed è assolutamente ridicolo immaginare che qualcuno possa – scambiando Ofelia con la ragazza che ama o Gertrude con sua madre –, in ogni situazione, esprimersi con la stessa intensità di Amleto, con il suo vocabolario, il suo humour, la sua ricchezza di pensiero. Conclusione: nella storia un uomo come Amleto è esistito, ha vissuto, respirato e parlato una sola volta. E noi lo abbiamo registrato! Questa registrazione è la prova che quelle parole sono state effettivamente pronunciate. E così convinti, sorge in noi il vivo desiderio di conoscere questa persona eccezionale.

Ci aiuta, in questo preciso istante, pensare a Shakespeare, l'autore? Analizzare le sue intenzioni, l'influenza della sua epoca, ecc.? Esaminare la sua tecnica, i suoi metodi, la sua filosofia? Per quanto affascinante, può tutto questo aiutarci? O non è forse un aiuto più semplice e diretto avvicinarsi al testo come fanno gli attori irlandesi quando lavorano su testi irlandesi? Nei migliori testi teatrali irlandesi, le parole non sono mai banali, somigliano ad una «bella scrittura» – ma come suggeriva Synge – l'autore è come disteso sul pavimento della soffitta mentre ascolta il vero discorso, l'unico vero discorso che sale verso di lui attraverso una fessura del solaio. Sia in Synge, che in O'Casey o Friel, la realtà irlan-

dese si esprime in una prosa che è poesia. Se vogliamo, possiamo persino contare le sillabe sulle nostre dita, ma, così facendo, diverrebbe forse più giusta la nostra interpretazione?

L'attore e l'attrice irlandesi sentono semplicemente che le persone che interpretano sono reali; e siccome accettano l'idea che la ricchezza dell'espressione musicale è innata nel personaggio, tale ricchezza raggiunge, con naturale fluidità, la lingua stessa dell'interprete.

Il compito dell'attore non è quello di pensare le parole come appartenenti ad un testo, ma di pensare che esse appartengano ad un essere umano, travolto dal flusso degli avvenimenti.

Oggi, gli attori alla televisione e al cinema, sono spesso ammirevolmente vicini alla vita quando si tratta di ricostruire dei fatti. A teatro, gli attori non provano alcun turbamento intellettuale quando devono interpretare, per esempio, l'interrogatorio di una vittima della brutalità poliziesca, utilizzando materiale registrato e di autentica trascrizione. Se il personaggio usa parole inconsuete, frasi strane, metafore sorprendenti oppure un'immagine ripugnante, l'attore non ne è turbato e non si chiede cosa volesse dire l'«autore» né cosa l'«epoca» dettasse all'autore. Ma dal momento in cui la sfida è «interpretare Shakespeare», tutto s'ingarbuglia. Volgersi per metà verso l'autore e per l'altra metà verso il

personaggio è un doppio pensiero. Il doppio pensiero spreca l'energia e la concentrazione.

Supponiamo di sentire Lear dire a Cordelia: «ci faremo carico del mistero delle cose, come se fossimo delle spie di Dio».

Nel nostro nuovo approccio sosterremo dunque che Lear abbia detto questa frase spontaneamente, cosa assai più sorprendente che immaginare la stessa frase studiata accuratamente da un uomo seduto alla sua scrivania con carta e penna. Dobbiamo allora chiederci qual è l'uomo in grado d'improvvisare parole come queste, nel momento in cui viene trascinato in prigione dopo una battaglia violenta e brutale. Abbiamo bisogno di sapere con quali esperienze estreme egli si è confrontato nella vita, quali dolorose ricerche di sé e quale sensibilità particolare hanno potuto dare a questo re, apparentemente tirannico, una profondità tanto densa e fervente.

È evidente che qui un approccio psicologico è inadeguato, un'analisi del testo insufficiente, e tutto ciò che riduce Lear alla norma o lo rende «come tutti», inutile. Il nostro percorso all'interno del personaggio passa attraverso la comprensione di una verità: *sono le parole che egli usa che ci indicano chi è.*

Un attore che guardi solo alle azioni di Lear giungerà probabilmente alla conclusione che solo un vecchio pazzo può dare il suo regno alle figlie. Ma dovrà ricredersi una volta

realizzato che, in una situazione di estrema urgenza, un uomo capace di riflettere sulle cose ed il loro mistero anziché lamentarsi, un uomo in grado di riunire in una sola espressione *Dio e spia*, è senza dubbio un uomo dotato di uno spirito straordinario. Nel suo pensiero non v'è la minima traccia di senilità.

E quindi chi è? La domanda spinge l'attore ad andare oltre Freud, oltre Jung, oltre il riduzionismo. E questo non ci conduce né alla negligenza né alla benché minima preoccupazione di perdere il dettaglio sensibile del verso. Al contrario, ogni sillaba assume una nuova importanza ed ogni nuova lettera può diventare un tassello essenziale nella ricostruzione di un cervello dall'enorme complessità. Non possiamo più continuare a partire sempre da un'idea, da un concetto o da una teoria sul personaggio. Non ci sono scorciatoie. Tutta l'opera diventa allora un grande mosaico e noi ci avviciniamo alla musica, al ritmo, alla peculiarità delle immagini, alle allitterazioni, persino alle rime, con lo stupore e la modestia della scoperta, perché sono tutte espressioni necessarie di creature umane fuori dal comune.

Shakespeare non ha mai voluto che qualcuno studiasse Shakespeare. Non è un caso che abbia mantenuto l'anonimato. È solo dimenticando Shakespeare che possiamo cominciare a trovarlo.

DA
TESTO

A PROPOSITO DI SHAKESPEARE

Immaginate di prendere un giornale – credendo si tratti del giornale di oggi – e di leggerlo con interesse. All'improvviso vi accorgete che si tratta del giornale di ieri, e di colpo questo perde ogni interesse. Perché? Gli uomini e le donne che hanno realizzato questo giornale sono senz'altro intelligenti, scrivono bene, e tuttavia, l'indomani, quello che hanno scritto, per il novanta per cento, è morto, ed il giornale serve solo ad avvolgere il pesce. Qual è dunque la differenza tra una pagina di giornale di ieri ed una pagina di Shakespeare, scritta molte centinaia di anni fa? Perché Shakespeare non passa di moda? Questa può sembrare una domanda frivola e facile. Ma, in realtà, se ci riflettiamo, sono le risposte facili che non soddisfano nessuno. Quale potrebbe essere una risposta facile? Per esempio: «Shakespeare era un genio». Ma che chiarimenti ci offre la parola «genio»? Oppure: «Shakespeare era un grande della sua epo-

ca». In che cosa questo può aiutarci a capire? O ancora, risposta che potrebbe essere data dalla nuova scuola di critica: «Shakespeare preferiva andare a letto con un ragazzo piuttosto che con una donna». Potrebbe questo in qualche modo svelarci il vero mistero del fenomeno Shakespeare? Ricordiamoci che, fino a non molto tempo fa, le persone si domandavano seriamente se Shakespeare fosse realmente esistito e che numerose teorie, nel corso degli ultimi cento anni, hanno cercato di sostituire il nome di «Shakespeare» con un altro: Bacon, Marlowe, Oxford ecc. L'assurdità di tutto ciò è che, ancora una volta, questo non ci serve a nulla. Si cambia il nome, tutto qui. Il mistero rimane intatto.

Recentemente sono stato in Russia. Ad un certo punto qualcuno nel pubblico si alza e dice: «Qui sappiamo tutti che Shakespeare veniva dall'Uzbekistan come ci dice il suo cognome. "Sheik" è un termine arabo e "peer" è un saggio, dunque "Shakespeare" era un nome in codice per svelare, agli occhi di tutti, che egli era un criptomusulmano che viveva in un paese protestante dove i cattolici erano perseguitati». Anche qui, ci aiuterebbe forse questo a risolvere l'enigma Shakespeare? Cechov era ceco? Per molto tempo, in Inghilterra, un altro punto di vista, razzista e snob, pretese che Shakespeare, povero ragazzo di campagna che aveva frequentato solo una scuola

di paese, sarebbe stato incapace di elevarsi a quel livello di educazione che traspare dalle sue opere. Di fatto, egli aveva 28 anni, credo, quando scrisse la sua prima opera. Se riflettiamo sulla capacità di assimilazione di vocaboli e impressioni dei giovani che oggi girano dei film all'età di venti o ventuno anni, e se si pensa che Shakespeare viveva in un'epoca in cui Londra vedeva passare persone di ogni parte del mondo, c'è una cosa, che possiamo, penso, dare per scontata. Per scrivere le sue opere, Shakespeare doveva avere una memoria straordinaria. Prendiamo questo come punto di partenza.

È indubbio che Shakespeare fosse geneticamente dotato di una straordinaria capacità di osservazione, di assimilazione e di memoria. Ne parlavo l'altro giorno con un giovane direttore d'orchestra, evocavamo la possibilità, quando si è molto giovani, di registrare nel proprio cervello una partitura molto complessa. È chiaro che questa era una delle eccezionali facoltà di Shakespeare.

Non dimenticate che egli viveva in una città molto attiva ed animata, com'era Londra a quell'epoca. Bastava che entrasse in un qualsiasi bar per ascoltare i discorsi di persone che avevano attraversato i mari di ogni angolo della terra. Le sue orecchie assorbivano così un'enorme varietà di informazioni. Da un punto di vista genetico, Shakespeare era un

fenomeno, e il suo cranio spoglio, così come lo abbiamo visto su così tanti quadri, nascondeva, come un computer, una capacità sbalorditiva di registrare e trattare una varietà di impressioni fuori del comune. Questo era il cervello di Shakespeare, lo strumento di Shakespeare, e anche, penso, questo è il nostro punto di partenza. Tuttavia, è sufficiente affermare che egli avesse una buona memoria? Non penso. Perché anche se avesse avuto la capacità di lasciare che le impressioni penetrassero il suo cervello in tutta la loro ricchezza e complessità, questo non sarebbe ancora sufficiente a comporre Shakespeare, l'imparaggiabile autore. Siamo dunque obbligati a concludere che egli possedeva un'altra fondamentale peculiarità. Chiamiamola «creatività». Ma detto ciò, dove ci conduce questa parola, che cosa spiega? Parliamo in modo semplice. Possiamo dire che egli era un poeta, e nessuno ci potrebbe contraddire, perché, dopo tutto, egli ha scritto della poesia. Tuttavia, essere poeta, non nasce dal nulla. Qual è, in fondo, in termini molto concreti, il terreno da cui s'innalza questo fenomeno particolare che chiamiamo «poesia»? Il senso delle parole, sì, un amore per l'espressione letteraria, sì, ma questo non basta. Quello che cerchiamo è qualcosa di assolutamente fondamentale.

La cosa fondamentale è che un poeta è un essere umano come ognuno di noi, con una

differenza. La differenza è che noi non abbiamo, in qualsiasi momento, accesso alla totalità della nostra vita. Guardiamoci adesso. In questo preciso istante, seduti qui insieme. Nessuno di noi è in grado di penetrare sotto il proprio ascolto cosciente, per cogliere tutta la ricchezza di quello che ha assorbito durante tutta la sua vita. Per molti di noi sarebbe necessaria una lunga ricerca per potersi immergere nelle proprie impressioni passate. Per alcuni ci vorrebbero addirittura anni di lavoro con uno psichiatra per raggiungere quei meandri dove tutte le nostre esperienze sono state sotterrate, in attesa di essere portate alla luce. Ma il poeta è diverso. La caratteristica assoluta che rende tale «il poeta» è la capacità di vedere le relazioni tra le cose là dove queste relazioni non sono evidenti.

T. S. Eliot lo descrive parlando di cucchiaini da caffè. «Ho misurato la mia vita in cucchiaini da caffè». I cucchiaini da caffè evocano al tempo stesso associazioni umane che sono per lui personali, ed altre che vanno ben al di là di ciò che è personale. Torniamo a Shakespeare e teniamoci ai fatti non discutibili. Quando Shakespeare scriveva le sue opere, abbiamo tutto il diritto di pensare che lo facesse velocemente. Era un uomo pratico, che scriveva in modo pratico per un teatro che aveva continuamente bisogno di testi da mettere in scena e, se si considera la sua produ-

zione ed il numero di anni in cui ha scritto, deve aver fatto molto in fretta. Nulla lascia credere che sia stato il genere di autore che scrive una prima versione per poi tirarla fuori dal cassetto vent'anni dopo e rielaborarla. Tutto lascia pensare che per lui non vi siano mai state brutte copie. Non sono mai state ritrovate né brutte copie né manoscritti non utilizzati. Al contrario ci sono buoni motivi per pensare che le sue opere più straordinarie siano state generate nel fuoco del momento, con una tale passione ardente, che lo portò a scrivere esattamente quello che immaginava.

Egli cominciava sempre raccontando una storia. Ed è qui, penso, che vediamo la differenza tra un giornalista – un buon giornalista – e Shakespeare. Se scriviamo la cronaca di un crimine per un giornale, lo facciamo in modo conciso, ad un solo livello di scrittura, descriviamo l'azione solo superficialmente. Shakespeare aveva il massimo rispetto per le storie, ma il suo approccio era del tutto diverso. Ad ogni istante egli era pienamente consapevole non solo dell'azione in sé, ma anche di tutto quello che entrava in relazione con quest'azione, ad un infinito numero di livelli. Fu quindi costretto a forgiare per sé uno strumento molto complesso, straordinario, strumento che noi chiamiamo «poesia», grazie al quale egli poteva dare, in una sola battuta, sia

il senso del racconto (che deve essere presente nel testo) sia il carattere umano del personaggio (che deve ugualmente esserci), tutto questo scegliendo la parola giusta tra le ventimila di cui disponeva, e trovando le parole in grado di far echeggiare quelle risonanze, capaci di riunire tutti i livelli di associazioni che egli portava in sé.

Questo fenomeno presenta un altro aspetto. Un testo di Shakespeare non è più lungo di un qualsiasi altro testo, un paragrafo è lungo quanto un paragrafo di un giornale dei giorni nostri; ma la densità – la densità dell'istante –, è quella che ci interessa più di ogni altra cosa. Questa densità teneva conto di numerosi elementi e prima di tutto di un linguaggio immaginifico, ma anche delle parole, parole che assumevano una dimensione straordinaria per il fatto che non erano semplicemente dei «concetti».

Anche se il concetto è un elemento necessario del discorso, esso costituisce solo una particella tragicamente insignificante di tutto quello che il discorso può darci. Il concetto è quel sottile piccolo sforzo intellettuale che tutta la civiltà occidentale ha venerato all'eccesso per così tanti secoli. Qui il concetto esiste, ma al di là del concetto c'è «il concetto portato in vita dall'immagine», al di là del concetto e dell'immagine c'è la musica, e la musica delle parole è l'espressione di ciò che resta d'ineffabi-

le in un discorso concettuale. L'esperienza umana che non possiamo ridurre a dei concetti si esprime attraverso la musica. Da qui nasce la poesia, poiché nella poesia esiste un rapporto estremamente sottile tra il ritmo, il tono, la vibrazione e l'energia, rapporto che conferisce ad ogni parola, nel momento stesso in cui essa viene pronunciata, il senso, l'immagine e contemporaneamente un'altra dimensione estremamente potente che proviene dal suono, dalla musica del verbo. Detto questo, mi rendo conto di quanto sia pericoloso menzionare la parola «musica». Si potrebbe cadere in un terribile malinteso. Un attore potrebbe dirsi: «Ah! Ho una voce musicale, dunque posso parlare musicalmente». Siamo chiari! La musica del verbo, nel senso poetico del termine, è una qualità molto sottile; il ritmo verbale è molto sottile, e quel che è tragico è che le scuole di recitazione del mondo intero hanno ridotto questa complessità ad una serie di regole. Se s'insegna agli attori che Shakespeare scriveva in pentametri, e che il pentametro è costruito su un dato ritmo, e se gli attori cercano di restituire questo ritmo nelle loro battute, si ottiene una musica secca, vuota, che non ha niente a che vedere con la musica viva delle parole.

Torniamo dunque alla domanda principale. Dove risiede la vita in queste opere? Qual è, molto semplicemente, il fenomeno Shake-

peare? Egli ha scritto, credo, trentasette opere. In tutto dovremmo poter contare un migliaio di personaggi. Questo vuol dire che con le sue opere, Shakespeare – di cui sappiamo così poco – ha realizzato un *tour de force* unico in tutta la storia della letteratura. È riuscito, di volta in volta, ad assumere almeno mille mutevoli punti di vista. Risulta evidente, pertanto, che non appena cerchiamo di ridurre Shakespeare ad un unico punto di vista, qualsiasi esso sia, rendiamo un pessimo servizio a noi stessi. C'è chi ha affermato che Shakespeare era fascista – esistono dei libri che sostengono che Shakespeare era fascista, ed alcune regie del *Coriolano* vorrebbero dimostrare che Shakespeare detestava il popolo, ed era fascista – e che addirittura *Il Mercante di Venezia* sia la prova che Shakespeare fosse antisemita – ma tutti questi meschini malintesi sono dovuti al fatto che ci si impossessa di un passaggio del testo per dire: «Ah, ecco perché l'opera è stata scritta». Oggi il risultato di quest'approccio trova le sue conclusioni soprattutto nel sesso. Assistiamo ad ogni specie d'interpretazione per tentare di dimostrare che le opere sono state scritte per svelare tale o tal'altra relazione sessuale segreta. Guardando le cose con un po' più di distacco e generosità, ci accorgiamo che Shakespeare prova eguale compassione e s'identifica allo stesso modo in molteplici atteggiamenti variabili e mutevoli,

Struttura
storie
parole

mettendoli costantemente l'uno di fronte all'altro. Scopriamo dunque che è quasi impossibile definire il punto di vista di Shakespeare, a meno di non affermare che, in quanto Shakespeare, egli racchiudesse in sé un migliaio di Shakespeare. Ma perché per noi è così importante capire? Considerate la forma di teatro in cui Shakespeare penetrava. Era già molto eccitante, molto vibrante – la scena elisabettiana offriva un'esperienza tanto eccitante quanto il cinema di venti o trent'anni fa. (Il cinema degli anni in cui Orson Welles fece *Citizen Kane* apriva un mondo intero di nuove possibilità). Questa nuova forma di teatro riposava su di una piattaforma, un po' come questa dove mi trovo adesso, dove le immagini potevano andare e venire. Dato che non c'erano scenografie, bastava che qualcuno dicesse: «Siamo in una foresta» per trovarsi in una foresta, e se un momento dopo veniva detto: «Non siamo più nella foresta», la foresta scompariva. Questa tecnica è più rapida ancora del montaggio cinematografico. In un film vediamo l'immagine di tutta una foresta, stacciamo, ed ecco un totale di, per esempio, Berlino. Ma sono due cose distinte. Il cambio evocato dalla parola di un attore è molto più rapido, perché l'attore, mentre dice «foresta», può all'interno dello stesso verso fare apparire e scomparire la foresta, Berlino, voi e me, mostrarvi un primissimo

piano di un volto, penetrare un cuore, e la foresta può riapparire e svanire nuovamente; questa fluidità è assai superiore a qualsiasi tecnica cinematografica mai inventata.

L'architettura del teatro era di grande aiuto. La scena di Shakespeare si presentava come una struttura a più livelli, un livello qui, ed un altro livello più in alto che serviva di tanto in tanto. Mentre vi parlo mi rendo conto che sto per dire qualcosa che oggi terrorizza le persone a Berlino. Non so se oserò pronunciare quella parola che, quando la utilizzai qui una decina di anni fa, fece correre un sentimento di orrore in tutta la sala. Era la parola «metafisica». Dieci anni fa, nel clima politico che regnava a Berlino, una sola cosa contava: un punto di vista strettamente politico su questo o su quello. Dire che poteva esserci qualcos'altro era piccolo, antiquato e da rimbambiti. Ditemi se i tempi sono cambiati e se la parola «metafisica» è meno velenosa, meno pericolosa. Ma potete esser certi che per Shakespeare ed il suo pubblico, e per l'epoca in cui viveva, con lo straordinario miscuglio di popoli in piena trasformazione, con le idee che esplodevano e poi crollavano, regnava un'assoluta mancanza di sicurezza. Ed era un bene, poiché ciò creava l'intuizione profonda che dietro questo caos esistesse una strana possibilità di comprensione, in rapporto ad un ordine diverso, un ordine che non

aveva niente a che vedere con l'ordine politico. Questo sentimento è presente in tutte le opere di Shakespeare e, come ha scritto cent'anni fa Gordon Craig, se rifiutiamo di accettare la realtà di un mondo degli spiriti, faremo meglio allora a bruciare tutte le opere di Shakespeare, poiché non avrebbero più alcun senso. Il teatro di Shakespeare era un luogo d'incontro tra spettatori ed attori, dove si poteva assistere, con grande intensità, a momenti della vita, attimo per attimo. Dovunque il visibile era accompagnato da una dimensione invisibile, per cui in tutte le opere l'azione era sia verticale che orizzontale. Ora cominciamo a capire perché la scrittura di Shakespeare dovesse essere così compatta e densa. E credo che se facessimo per un momento il parallelo inevitabile tra la scena shakespeariana ed il cinema contemporaneo, potremmo capire anche qualcos'altro. E non mi riferisco qui alla libertà che autorizzava sia grandi che piccole scene, sia scene di guerra che di spettacolo. No, questo è evidente. Si tratta di tutt'altro. Non so se anche voi siete stati così tanto colpiti quanto me: il cinema ha messo a punto un linguaggio molto, molto complesso ed artificiale che tutti capiscono. Vedete un campo lungo, l'attimo dopo un primo piano, poi siete completamente altrove, e questa sintassi molto complessa appare limpida in tutto il mondo a persone di tutte le culture, di tutti i

ceti, e possiamo dire di tutti livelli di educazione. Gordon Craig, che ho conosciuto quando aveva quasi novant'anni, mi disse: «Non posso andare al cinema». Gli chiesi: «Perché no?» Mi rispose: «Sono seduto nella mia poltrona, sto guardando un'immagine di una montagna e improvvisamente appare un'enorme faccia che mi guarda, non ci capisco più niente». Gordon Craig era un essere unico. Aveva sempre dei punti di vista eccentrici, ma definiva chiaramente lo strano linguaggio che il cinema stava inventando. Tuttavia era il solo ad avere questa reazione. Il resto dell'umanità ha accettato senza difficoltà, come se si trattasse di un linguaggio semplice e naturale, una sequenza formata da un campo lungo, un primo piano, un dettaglio, un carrello. Nel teatro elisabettiano accadeva esattamente la stessa cosa con la poesia. Si andò elaborando una forma estremamente complessa, nella quale una persona parlava ad un'altra, in modo naturale e quotidiano e ad un tratto, due parole dopo, la stessa persona usava espressioni che non avrebbe mai impiegato, veramente mai, in una conversazione normale. Shakespeare usava strani aggettivi e si concedeva repentini cambi di ritmo che nella vita non ritroviamo mai. O ancora, all'interno di una sua frase, ci imbattiamo all'improvviso in una questione filosofica, un indovinello metafisico che non comparirebbe

mai in una chiacchierata ordinaria. Da un certo punto di vista questo è un linguaggio artificiale riservato ai conoscitori, ma per il pubblico elisabettiano non era un problema, esattamente come accade per il pubblico del cinema di oggi, questo linguaggio appariva assolutamente naturale – naturale perché necessario. Il pubblico non era composto da intellettuali che dicevano: «Ah, che meraviglia di stile!» o che discutevano su «la motivazione stilistica che c'è dietro l'opera». Noi non abbiamo alcuna prova che all'epoca in cui le opere di Shakespeare venivano rappresentate per un vasto pubblico popolare, qualcuno abbia considerato minimamente strano questo edificio di parole. Passeranno secoli prima che qualcuno possa dire: «Oh, io adoro andare a teatro perché adoro quel suo lato "artificiale"». L'«artificio» è entrato in teatro solo dopo l'epoca di Shakespeare, con le scenografie, il trucco, il *trompe l'oeil*, il *chiaroscuro*, e da allora i cosiddetti innamorati del teatro si sono messi a dire: «Adoro l'artificiale a teatro». Ma in realtà, nell'arena aperta di Shakespeare, con le persone in piedi intorno alla scena, tutto, naturale o meno che fosse, sembrava provenire direttamente dalla vita.

Quando Shakespeare scrive: «Io porgo uno specchio... noi porgiamo uno specchio alla natura», questo implica il riflettere esseri umani nella vita vera. Ma ciò non implica il ri-

fletterli in modo naturalistico, come nella vita, né in modo artificiale. Quando arrivando qui ho visto il cartello *Die Kultur*, la parola *Kultur* mi ha riempito di orrore perché *Die Kultur* può facilmente far pensare a: «Se è artificiale allora è cultura». No. Un vero specchio della vita non è mai culturale, mai artificiale, riflette quello che c'è. Ed il teatro non riflette solo la superficie, ma anche ciò che è nascosto dietro la superficie nella complessità delle relazioni sociali e, dietro questa, il senso ultimo, esistenziale, di quell'attività che chiamiamo vita. Tutto ciò, tutto insieme, lo si può vedere nel grande specchio. Ma mostrare così tutta la vita è un compito inverosimile, e richiede una forma straordinariamente compatta. Ed è il motivo per cui ritorno sullo stesso punto. In ogni istante noi abbiamo una materia di una tale densità da richiedere tutte le risorse di una lingua. Ovvero la poesia. La poesia che non è «carina», ma è compatta, un linguaggio carico d'intensità. Torniamo ora alla vera difficoltà, torniamo al presente. Oggi ci rendiamo conto che se vogliamo mettere in scena un testo di Shakespeare, la sfida è quella di aiutare il pubblico a vedere e sentire con gli occhi e le orecchie di oggi. Quello che vediamo deve apparirci naturale adesso, oggi. «Apparire naturale», vuol dire che non dobbiamo mettere in discussione quello che vediamo. Se una sola volta vi chiedete: «Questo

è naturale o artificiale?»), siete *kaputt*. Un attore parla e prende un bicchiere d'acqua, è naturale, e ad un tratto questa persona si lancia nella poesia, in un discorso molto complesso – anche questo deve sembrare naturale – e se fa un movimento strano, anche questo deve essere naturale. In altri termini il problema è quello di adattare questa materia al momento presente, alle persone che sono sedute nel pubblico, qui, oggi.

Ma c'è una trappola. «Presente» e «contemporaneo», non sono la stessa cosa. Un regista può prendere qualsiasi testo di Shakespeare e renderlo contemporaneo nel modo più ordinario e grossolano. Per esempio possiamo far entrare le persone in scena su delle grandi motociclette con delle pistole e farle defecare sul palcoscenico. Ci sono centinaia di modi per portare un'opera in un presente riconoscibile. Un regista è libero, ma questa libertà vi pone inevitabilmente di fronte ad una domanda difficile e dolorosa. Vi obbliga ad esplorare il testo rimanendo infinitamente rispettosi, sensibili ed aperti. Siamo costretti a chiederci se, in qualità di registi, siamo in contatto con tutti i livelli di scrittura che oggi sono altrettanto ricchi, fecondi, significativi e portatori di vita che in passato. Oppure possiamo decidere che non abbiamo notato questi vari livelli, o che non sono interessanti, o che ce ne fregiamo. Possiamo fare quello che vogliamo, ma

dobbiamo riconoscere l'abisso che esiste tra la grossolana modernizzazione di un testo e la stupefacente potenzialità che esso contiene e che resta ignorata. E siccome in teatro esistono ben pochi testi tanto ricchi, bisogna riconoscere che corriamo un rischio che forse non varrebbe la pena correre. Riassumendo: l'articolo del giornale di ieri ha una sola dimensione e passa rapidamente. In Shakespeare, ogni verso è un atomo che, se sappiamo farlo esplodere, libera un'energia infinita.

Sembra che lei lavori a Parigi con molto piacere ed è forse per questo che, come per Qui est là? lei allestisce Shakespeare in francese. Quanti dei livelli di scrittura che lei ha appena descritto soffrono nel lavorare in una lingua straniera, o al contrario, ne traggono vantaggio?

È una domanda molto interessante: le opere non soffrono, ma io sì. Per un inglese è una vera e propria sofferenza. Perché appena si inizia a tradurre scompare un livello di musica. Quello che è straordinario con Shakespeare, è che le sue opere sono talmente ricche che anche se sottraiamo ciò che per la maggior parte dei poeti corrisponde al novanta per cento del valore, rimane una materia straordinaria e magnifica. In Shakespeare, anche tradotto, il potere misterioso permane, e da esso nasce l'energia che porta alla rap-

presentazione. È presente nei personaggi, nei loro rapporti, in tutti gli altri aspetti ed anche nelle idee che la sua lingua racchiude, e tutto ciò lascia qualcosa di molto forte anche quando il livello magico delle parole è attenuato. Ed è certamente molto stimolante lavorare con i traduttori e vedere – per esempio in francese – che il problema è molto interessante, perché il francese è forse la lingua più lontana dall'inglese, il suo modo di pensare e di esprimersi sono radicalmente diversi.

Una frase complicata con degli strani aggettivi che in inglese sembra molto naturale, se tradotta fedelmente in francese diventa straordinariamente artificiale, pomposa ed ampollosa.

Il traduttore francese deve dunque fare delle scelte e semplificare il verso per scoprirne nuovamente la purezza, sacrificando quello che in inglese costituisce parte del suo effettivo valore.

Esiste un modo particolare con cui Shakespeare tratta la violenza, la distruzione, gli aspetti negativi della vita, e, se esiste, questo ci riguarda ancora?

Ho appena lavorato su un testo di Beckett e la stessa domanda ritorna sempre: è pessimista, è ottimista, al giorno d'oggi dovremmo essere pessimisti, dovremmo essere ottimisti?

Vedete, queste non sono altro che bugie da politici. L'ottimismo di fronte ad una realtà è una bugia, il pessimismo una masturbazione e un compiacimento. Il terzo atteggiamento è molto difficile perché implica l'atto di aprirsi sia a ciò che è intollerabile nella condizione umana sia a quello che, al contrario, vi è di ruggiente, e tutto questo simultaneamente. Quando, anni fa, abbiamo trascorso molto tempo a lavorare sul *Mahabharata*, è stato perché il *Mahabharata* parla della guerra, della violenza, di tutti i temi che ritroviamo nel cinema contemporaneo. Ed al tempo stesso, il conflitto umano, nel suo profondo significato, vi è esplorato in un modo molto diverso da quello che vediamo in un film sull'orrore della guerra. Questo può spingerci a farci sentire più vivi, invece che più suicidi. Per me è questa la vera qualità che ritroviamo nella tragedia greca, dove più gli eventi sono atroci, più sappiamo che sono veri. E più li sappiamo veri, più vediamo che sono inevitabili, più la reazione che ognuno di noi ha nel pubblico, si allontana dal compiacimento e dall'impulso suicida. Curiosamente questo intensifica la nostra capacità di vita. E io ne vedo la presenza in tutta l'opera di Shakespeare. Prendete ad esempio il *Re Lear*. In nessun momento si vede qualcuno che chiude gli occhi sulla crudeltà della specie umana, eppure l'opera non è né un'opera cupa, esistenzialista, che dimo-

stra che la specie umana non vale niente, né l'espressione ingenua che tutta la specie umana è nobile e bella. La verticalità e l'orizzontalità sono entrambe presenti, per essere colte se uno vuole e può.

Perché lei lega la capacità di Shakespeare, la sua memoria, ai suoi geni?

Io penso – e forse lei non è d'accordo – che una memoria prodigiosa e la facoltà di ascoltare ed osservare fanno parte delle qualità innate dell'essere umano. Quello che è interessante è vedere l'uso che ne viene fatto. E qui noi possiamo osservare che Shakespeare, dalla sua prima alla sua ultima opera, ha vissuto molto attivamente e molto intensamente le proprie esperienze. Il potenziale esisteva chiaramente sin dalla nascita, anche quando prese in mano la penna per la prima volta, per la sua prima opera. Ma nel momento in cui scrisse la sua prima opera egli non aveva ancora vissuto tutte le esperienze e gli interrogativi umani che lo condussero poi a poter scrivere *l'Amleto*, il *Re Lear*, ed infine *La Tempesta*. Possiamo notare qui un rapporto molto interessante tra quello che è innato e quello che si sviluppa nel corso della vita.

Cosa si può capire, nell'Amleto, ad un livello metafisico?

Penso che per *l'Amleto*, forse più che per tutte le altre opere, la risposta sia molto semplice. Visto che se si toglie lo spettro, non è più la stessa storia. Se togliete gli spiriti dal *Sogno di una notte di mezz'estate*, non sarà più la stessa opera. Si può inventare un'altra storia su un uomo che viene ucciso da suo fratello, o su un figlio che ha dei sospetti e decide di vendicarsi, ma non sarà *l'Amleto*. Nell'*Amleto* un ragazzo subisce uno choc perché vede lo spettro di suo padre, e dallo spettro del padre viene a sapere che suo padre è stato assassinato. Una delle domande che costituiscono il fulcro dell'opera è: «È un'illusione?» La parola «illusione» è presente sin dall'inizio. È illusione o è realtà? Non è necessario andare oltre per capire che chiunque sia tormentato da questa domanda è obbligato ad interrogarsi su tutti gli aspetti della vita. Amleto rimette in discussione i suoi rapporti con le donne, dubita della purezza di una ragazza che pure sembra limpida come l'acqua di rocca e totalmente integra. Cosa vuol dire questo? Questa figura misteriosa che dice: «Devi uccidere» è un'autorità da rispettare, o no? Non sono domande semplici, ma sono tutte poste dalla spettro, così come nel *Sogno di una notte di mezz'estate* tutta la questione dell'amore diventa concreta grazie ad un'interazione tra l'amore fisico ed altri livelli, incarnati dagli spiriti. E lo stesso è ne *La Tempesta*: questa

mattina ho scritto qualche riga che tocca il tema dei diversi livelli di scrittura in Shakespeare. Ecco gli ultimi versi de *La Tempesta*, forse le ultime parole che Shakespeare abbia mai scritto. Ed è molto interessante se li ascoltiamo dal punto di vista di un attore che cerca il suo personaggio*.

<i>My ending is despair</i>	La mia fine è la disperazione
<i>Unless it be relieved by prayer</i>	A meno che non sia alleviata dalla preghiera
<i>Which pierces so that it assaults</i>	Che penetra in modo tale da prendere d'assalto
<i>Mercy itself and frees all faults.</i>	La pietà stessa e libera tutte le colpe.
<i>As you from crimes would pardon'd be</i>	Dato che vorreste esser perdonati dei vostri crimini
<i>Let your indulgence set me free.</i>	Lasciate che la vostra indulgenza mi conceda la libertà.

È interessante esaminare questo in dettaglio perché attraverso questo brano si possono evidenziare sia le possibilità che le difficoltà che riscontriamo in tutte le opere di Shakespeare.

* La traduzione è letterale per permettere di seguire l'analisi di Peter Brook (n.d.t.)

La prima frase è molto semplice ed introduce un tema che chiunque può capire al primo livello:

<i>My ending is despair</i>	La mia fine è la disperazione
<i>Unless it be relieved by prayer</i>	A meno che non sia alleviata dalla preghiera

Preso isolatamente, è un pensiero banale. Ascoltate: *despair* fa rima con *prayer*. In qualsiasi piccolo pensionato inglese potremmo leggere su un cartello affisso al muro *My ending is despair unless it be relieved by prayer*. Se l'attore lo dicesse come se si trattasse di una deliziosa piccola epigrafe, non terrebbe conto del fatto che il testo non è *by prayer*, ma *by prayer which* (la preghiera che) e *which* (che) è un momento di suspense. Cosa viene dopo *which*?

<i>Which pierces so that it assaults</i>	Che penetra in modo tale da prendere d'assalto
<i>Mercy itself</i>	La pietà stessa

Dopo viene *assaults* (aggredisce o prende d'assalto) e vediamo che sempre nella scrittura di Shakespeare, mentre scrive, al momento in cui la sua penna ritorna all'inizio di un nuovo verso, vi è sempre una forza particolare. Sentiamo nella tessitura stessa della scrittura del verso che la fine di una frase è come un levare in musica che porta a cosa? Alla su-

spense. E la parola che segue è *mercy* (pietà). Riusciamo a capire una preghiera che non solo penetra ma può anche *assault* (assaltare) la pietà? L'idea di prendere d'assalto... la pietà è straordinaria... c'è una potenza nelle parole stesse, sono parole molto inattese: prendo d'assalto la pietà. Una preghiera che prende d'assalto la pietà. C'è qualcosa di straordinariamente potente non solo nelle parole, ma nell'immagine, l'immagine di qualcosa di astratto e di molto vasto che chiamiamo pietà, aggredita, presa d'assalto come una cittadella. Cerco di farvi intravedere che ci troviamo di fronte a qualcosa che in fondo non potremmo mai capire.

È fondamentale, perché tutto il lavoro, quando dobbiamo mettere in scena o interpretare un testo di Shakespeare, gira intorno a questa domanda: quando abbiamo diritto alla certezza e quando, al contrario, la sola posizione possibile è quella di porsi una domanda dopo l'altra? Non so se oggi c'è qui tra il pubblico un cardinale o un'alta autorità teologica che possa dirci con assoluta certezza cosa significa: *a prayer which pierces so that it assaults mercy* (una preghiera che penetra tanto da prendere d'assalto la pietà). A mio parere questo è scritto deliberatamente da un poeta non per imprigionare il senso ma per aprire un mistero ardente. E vedete che egli prosegue dicendo che qualora quest'azione

↓
HOSTICARE
CONDIZIONE
UMANA.
NO RISPOSTE

incomprensibile avesse luogo, questo porterebbe alla libertà.

*and frees all faults.
As you from crimes would
pardon'd be*

*Let your indulgence set me
free.*

e libera tutte le colpe.
Dato che vorreste esser
perdonati dei vostri cri-
mini
Lasciate che la vostra
indulgenza mi conceda
la libertà.

Se prendiamo ora quest'incredibile complessità di scrittura, buttata giù sulla carta, ne sono sicuro, nell'impeto del momento, possiamo tirar fuori una catena di parole: *despair* – *prayer* – *assault* – *mercy* – *crime* – *pardon* – *indulgence* – *free* (disperazione – preghiera – assalto – pietà – crimine – perdono – indulgenza – libero).

Se l'attore o il regista considera questo un semplice *happy ending*, possiamo dire che non si è dato la pena di ascoltare le parole.

Se pensiamo in termini di luoghi comuni e decidiamo che Shakespeare ha scritto l'opera solo come un testo sul colonialismo, allora ci rifiutiamo di vedere che quello che porta all'ultima parola, *free* (libero) riguarda la libertà in tutte le sue dimensioni ed in tutte le sue implicazioni.

Nessuna delle parole che abbiamo appena citato esula dal contesto. Tutto il brano porta inesorabilmente all'ultima parola, e ovunque venga pronunciato, le domande che pone

sono realmente attuali. Più guardiamo da vicino il materiale shakespeariano, e più ci accorgiamo che è sempre un punto di incontro tra materia viva e noi stessi e mai l'espressione di un solo punto di vista.

Le parole assumono una nuova vita quando diventano un punto d'incontro con uomini e donne di oggi, che siano essi attori, registi o spettatori. Con l'obiettivo di lasciarci con delle domande aperte, con le quali ancora una volta confrontarci – da soli con noi stessi.

Dopo di che citerò ancora Shakespeare chiedendovi, con la vostra indulgenza, di concedermi la libertà.

Berlino, 12 maggio 1996

RE LEAR: L'OPERA È IL CAMMINO

Dialogo con Georges Banu

GEORGES BANU – *Lei ha lavorato tre volte sul Re Lear. Prima, per una breve versione alla televisione con Orson Welles, poi, con Paul Scofield per il grande spettacolo del 1962, che ha segnato una svolta nell'approccio a questo capolavoro in particolare e a Shakespeare in generale, ed infine per il film del 1971 che si è iscritto nella continuità dello spettacolo senza esserne la pura ripresa cinematografica. In questi lavori lei ha affrontato il nucleo centrale, quello che lei chiama «l'opera globale», ma senza dubbio sono intervenute delle variazioni. Che cosa è rimasto e che cosa è cambiato nel corso di questi tre approcci?*

PETER BROOK – *Non vi sono tre approcci al Lear, c'è un Lear e tre tappe. La prima prova fu piuttosto un audace tentativo di capire quest'opera massiccia. In seguito, il film non fu altro che il frutto di un lavoro scenico pre-*

liminare volto ad allestire l'opera come in teatro. Ma, e fu così per Welles come per Scofield e ci tengo a dirlo perché lo si dimentica troppo spesso: quando si tratta di una grande opera di Shakespeare, la ragione per cui si decide di allestirla non dipende da esigenze di un teatro di repertorio, del tipo: «Quest'anno abbiamo bisogno del *Lear* perché l'anno scorso abbiamo rappresentato l'*Otello*», bensì dal fatto che in un preciso momento esiste un attore capace di affrontare questo ruolo immenso. Anni dopo, se misi in scena *La Tempesta* a Parigi fu perché nel nostro gruppo c'erano attori che ritenevo capaci di cogliere qualcosa di giusto da quest'opera. È molto curioso, ma è anche molto vero: per quel che riguarda un'opera di Shakespeare, la decisione di metterla in scena non può che partire dalla materia umana, dalla convinzione di aver trovato finalmente gli attori capaci di convertire la materia scritta del testo in materia viva sulla scena.

Il *Re Lear* è certamente irrepresentabile ed inconcepibile senza la presenza di un grande attore capace d'interpretare il ruolo principale, ma non è tutto. Nonostante il personaggio di *Re Lear*, che dà il titolo all'opera, la vera opera, è un reticolo molto complesso che si basa sui rapporti tra i personaggi. Per questo motivo, così come per la ricchezza del verso shakespeariano, i temi che si esprimono

e s'intrecciano sono centinaia... ed il senso stesso del testo emerge proprio dall'interrelazione fra tutti questi elementi. Ragion per cui l'unico modo che abbiamo di accedere all'esperienza ed alla comprensione che quest'opera ci offre, è di lavorarci e di rappresentarla con un gruppo di attori davanti ad un pubblico.

La scelta di un attore non dipende solo dalle sue qualità intrinseche, ma anche dalle sue capacità di piegare a sé, con la sua presenza e la sua interpretazione, l'immagine centrale del personaggio. Essa risponde ad una lettura particolare e assegnando la parte a Scofield, attore potente, quarantenne, lei modificò l'approccio a Lear proponendo un monarca, nella quasi pienezza del suo vigore, che decide di abbandonare il potere, seppur desideroso di godere dei suoi privilegi. Era un Lear diverso, autoritario e vigoroso, nel fiore degli anni.

La prima cosa da fare in un testo di Shakespeare, a parte le discussioni e le interpretazioni, è di vedere quello che è scritto, quello che c'è. È vero, ho visto grandi attori interpretare *re Lear* come una specie di idiota senile per giustificare la decisione di dividere il regno. Ma basta semplicemente ascoltare con calma, con intelligenza le prime frasi di *Lear*, per sentire tutt'altro. Sentirete parole

che farebbero onore a qualsiasi uomo politico o di Stato. Egli dice, in sintesi: non aspetto la mia morte per cercare di risolvere l'eredità, ma propongo sin d'ora una divisione fra le mie tre figlie per uno scopo ben preciso. Egli proclama la sua determinazione sin dalla sesta frase della sua prima tirata: *That future strife may be prevented now*. Si risolvano sin d'ora problemi che rischiano di esser la causa di futuri conflitti... chi afferma questo non ha nulla del monarca frivolo e capriccioso, al contrario, le sue parole dimostrano tutto il buon senso pratico e politico di Lear. Più avanti, attraverso tutta l'azione complessa dell'opera, il vero personaggio si rivela, passo dopo passo, poiché in Shakespeare non vi è mai una presentazione psicologica di primo acchito del personaggio. Attraverso le sue riflessioni e le sue azioni, Lear dimostra di essere un uomo particolarmente forte nonché capace di ire terrificanti, e così scopriamo che, malgrado la sua età, egli rimane ancora un uomo fisicamente molto robusto. Quest'immensa vitalità emerge chiarissima nella seconda scena del re, la scena del ritorno dalla caccia... Basta rileggere l'opera per capire che non si tratta di un'interpretazione personale, che tutto è già presente nel testo. E questo Lear, vecchio autocrate in piena forma, le cui più autentiche profondità dell'anima ci sono totalmente nascoste, si apre poco a poco

a noi e a se stesso. Questo Lear evolverà sino al punto d'essere capace, alla fine, di dire a Cordelia: *We will take upon's the mystery of things as if we were God's spies*. È sufficiente leggere questa frase per rendersi conto che, con poche parole, un uomo, dapprima violento ed impulsivo, giunge alla fine ad usare un'espressione degna di Amleto! Egli perviene ad un pensiero altrettanto profondo di quello di Amleto o di Prospero perché, come quest'ultimo, Lear fa uso di una frase che è fra le più enigmatiche: *God's spies*. Che cosa vuol dire? Faccio questo piccolo esempio per dimostrare che si può andare avanti e indietro in un testo per riuscire a cogliere un personaggio senza fare alcuna analisi psicologica... ed è l'unico modo per avvicinarsi ai personaggi di Shakespeare. Leggiamo una frase e la ritroviamo poi una decina di pagine dopo, come fosse una eco. Bisogna interrogarsi sul perché di questa ripetizione. Che cosa vuole dire? In questo modo, riusciamo a riconoscere la struttura e non ci accontentiamo più di un qualsiasi banale aggettivo, del tipo «vecchio senile, autocrate, tiranno, dittatore». Lear, evidentemente, ha in sé frammenti di questi attributi ma dispone anche di tantissime altre qualità nascoste. Ecco perché un attore orgoglioso che volesse imporre la propria visione del ruolo non otterrebbe nulla da un personaggio come Lear. Bisogna essere all'ascolto

della totalità dei temi dell'opera, così come un direttore d'orchestra segue l'insieme delle righe e dei nodi dell'opera interpretata. Rispetto a Lear, bisogna porsi la seguente domanda: ascoltiamo l'opera come se fosse un'espressione della vita umana oppure l'ascoltiamo pensando, al tempo stesso, alla letteratura? La scelta è fondamentale. Se adottiamo il secondo atteggiamento, dividiamo la nostra attenzione tra ciò che succede e una riflessione su quest'uomo sconosciuto che è stato Shakespeare. Pensiamo spesso: è stato Shakespeare ad aver detto questo, cosa ha voluto dire con *God's spies*? La domanda ci trascina in una direzione che avvelena l'interpretazione delle opere di Shakespeare. Tutt'altra cosa è invece affrontare un testo dicendosi che gli esseri umani che sono lì rappresentano la razza umana ed è quella persona e nessun'altra che afferma questo. Allora l'attore è obbligato ad ammettere: «Se io dico *to be or not to be...* non si tratta di una domanda elisabettiana, né di una domanda di Shakespeare, è realmente la mia domanda e se la dico ad alta voce è perché io ne sono convinto e così altre persone possono dividerla». Quindi il rispetto più grande consiste nel far sì che l'opera esista e che l'autore si faccia da parte. Tutte le domande riguardanti l'epoca di Shakespeare, le guerre di religione, la filosofia del Rinascimento appaiono come argo-

menti molto interessanti ma non sono indispensabili, esse non hanno nulla a che vedere con la forza che ci può essere qui, in questo testo. Anche i versi, non vanno trattati come versi da utilizzare per una buona presentazione di prosodia, ma nemmeno vanno sacrificati, perché la loro presenza è giustificata da una profonda necessità; si deve penetrare il testo a sufficienza per scoprire che questa struttura, apparentemente artificiale e strana, barbara e sorprendente, esiste per esprimere qualcosa che, senza di essa, non potrebbe essere altrimenti espressa. La verità è l'opera nella sua integralità.

Nello spettacolo come nel film, i rapporti fra il re e il suo fool assumono una particolare importanza...

Sì, sono essenziali.

Lei una volta ha detto che il loro rapporto si basa su di una sorta di concatenazione che s'instaura nel momento in cui Lear si ferma e il fool va oltre, come se avessero intrapreso lo stesso cammino... e si dessero il cambio.

Non ho mai detto qualcosa che fosse una mia idea per il semplice motivo che tutto è qui, nel testo; non c'è bisogno di avere delle idee. Se si legge con attenzione il testo, si sco-

VEDI RIALZANTI
AMLETO
KOT

pre che in esso c'è un tema, dall'inizio alla fine, il tema della visione e dell'accecamento. Cosa vuol dire? Che vuol dire *vederci chiaro* e che vuol dire *essere cieco*? In modo straordinario, ma sicuramente seguendo l'antico cammino di Sofocle, scopriamo quella particolare situazione che consiste nel mostrarci qualcuno reso cieco dalla sua stessa famiglia. È magnifico, perché la storia si presenta allo stesso modo come realtà e metafora.

Il tema dell'accecamento attraversa tutta l'opera e lega soprattutto il re al *fool*. È evidente che questo re, uomo eccezionale, terrificante e superbo, come molti grandi dittatori, viene colpito da un profondo accecamento. Egli capisce molte cose, non è stupido... altrimenti sarebbe stato assassinato o destituito dal suo potere come un qualunque presidente autocrate. Eppure, malgrado questo, è accecato, in parte sicuramente dal suo orgoglio, ma anche per altre ragioni. Non è mio compito dare spiegazioni, ma una cosa è certa: egli è cieco. Ci sono due persone di cui egli si fida totalmente, poiché dispongono di qualità che lui rispetta e che a lui mancano. La prima è Cordelia, lui ha piena fiducia in lei ma, a causa del suo accecamento, la caccia via. Ragion per cui l'opera è definita *tragedia*. Ma c'è anche una seconda persona, il *fool* che, come voleva la tradizione, dispone di una straordinaria libertà nei suoi confronti.

Questo buffone è eccezionale perché non solo fa ridere il dispotico re, eh no, questo buffone *ci vede chiaro*. Forse è un po' autistico, come si direbbe oggi, uno spirito semplice, forse sì, forse no. L'attore che lo interpreta deve far sentire fino in fondo che la sua intelligenza ha qualcosa sia dell'innocenza dello scemo del villaggio sia, e al tempo stesso, di un essere molto sottile. L'interpretazione pone problemi molto delicati, ma quel che è certo è che il buffone *ci vede chiaro* ed è diretto. È su questo che si basa la sua relazione privilegiata con il re. Può dirgli cose che il re non accetterebbe da nessun altro e sebbene, alle volte, il re si infuri con lui, lo tiene al suo fianco perché è come *il cieco che cammina con il suo cane*. È una relazione pratica ed indispensabile per entrambi. Non è un'interpretazione, ma soltanto e semplicemente un tema dell'opera.

Il Re Lear è anche un'opera sulla formazione attraverso il dolore, sull'accesso ad un livello superiore di comprensione nel momento stesso in cui Gloucester perde, fisicamente, la vista e Lear perde il senno. Possiamo forse riconoscere il segnale di questa vittoria sulla cecità nelle parole finali di Lear: «Ora so distinguere l'uomo vivo dall'uomo morto»? Paul Scofield interpretava in modo sconvolgente questo superamento di sé, questa metamorfosi attraverso la sofferenza...

Perché l'opera lo richiede. Il *Re Lear* è un viaggio iniziatico anche se si pensa sempre che i viaggi iniziatici siano riservati ai giovani. Qui vediamo una persona matura che, come Dante, intraprende questo lungo cammino. Di solito, si tratta di persone che entrano nella vita... con *Lear* è esattamente il contrario. Il testo lo dice: i grandi vecchi possono anch'essi intraprendere la via dell'iniziazione. Seguiamo una serie di tappe, che ci mostrano come *Lear*, ogni volta che perde qualcosa, ne guadagna un'altra sul piano della comprensione, sino ad arrivare alla spoliazione finale, dolorosa, terribile. Squartato vivo, egli perde il suo potere, perde sua figlia, perde la ragione, perde gli occhi, che il buffone rimpiazza, gli avvenimenti finiscono per togliergli tutto riducendolo ad un nudo scheletro, scarnificato... e nonostante ciò, progressivamente, un barlume di visione comincia ad emergere. Alla fine ci vede chiaro. È il cammino dell'opera. L'opera è un cammino.

Allo stesso tempo, il lavoro su Lear ha acquisito, per lei, il senso di una liberazione artistica, dato che l'ha portata a scoprire le risorse dello spazio vuoto, sulle quali da allora lei non ha mai smesso di lavorare. Possiamo dire che il suo teatro è nato dalla prova del Lear e ancora ne porta il segno. Il suo libro Lo spazio vuoto è stato, per così dire, generato dall'esperienza Lear.

È allora, lei lo ha detto spesso, che ha osato mettere da parte l'allestimento scenico per seguire l'evoluzione di Lear sul trespolo elisabettiano, scarno di scenografie. Ma se lei ha sacrificato la scenografia, nel senso classico del termine, non per questo ha eliminato tutti gli elementi concreti dal palcoscenico che, in alcuni momenti, è il vero e proprio compagno di gioco dei personaggi. Nella scena del temporale, quando Lear affronta la natura scatenata, lei ha usato dei pannelli immensi di rame arrugginito che, scossi, producevano un effetto sonoro particolarmente suggestivo. Non si trattava né di ricorrere a delle tecniche di distanziamento brechtiano, né, come fu più tardi per Strehler, di voler ricordare nostalgicamente gli antichi artifici teatrali. Durante il temporale, il re solo affrontava il rumore violento prodotto dal movimento dei pannelli: in questo modo lei ci dimostrava di non aver accettato di negare completamente il concreto in nome dell'astrazione dello spazio vuoto, da lei appena scoperto. Da quel momento in poi, lei ha sempre salvaguardato quest'alleanza tra il concreto e l'astratto, duplice fondamenta del suo teatro.

La distinzione astratto/concreto, che lei propone, porta il segno della lingua e della civiltà francese, nelle quali ora, entrambi ci troviamo. Ma torniamo per un istante in Inghilterra e al pensiero elisabettiano, al teatro

elisabettiano il cui principio consisteva nel voltare le spalle ad ogni idea di stile, ad ogni idea di separazione o di genere. Non si diceva mai... se non è questo, è quello. Allora, il teatro non era questo o quello. Poteva essere questo e quello. Ovviamente, non corrispondeva alla realtà ma ad un modo, molto singolare, di vedere la realtà.

Il teatro m'interessa nella misura in cui esso non deve scegliere una volta per tutte ed in più è reale e si basa sulla materia di tutti i giorni. Questa materia può essere continuamente modificata e combinata grazie all'apporto di dosaggi sempre mutevoli, di quello che chiamiamo l'«astratto». Quindi, nel caso della scenografia, malgrado l'esclusione di tutti gli elementi, abbiamo capito che era indispensabile che alcuni di essi, come l'immenso tavolo di legno nel castello di Goneril o i pannelli di rame, portassero una materia grezza, rude e solida per non dare la sensazione di trovarsi in un delizioso teatro all'italiana. Stessa cosa fu per il film, per il quale vennero creati costumi di pelliccia per resistere all'inverno e al freddo.

Certo, quando si mette in scena uno spettacolo, tutte le soluzioni sono provvisorie. Per un'altra regia, in un altro momento e in un altro luogo, si sarebbero dovute trovare altre soluzioni. Ma, all'epoca in cui ho fatto il *Re Lear* era importante fornire agli attori gli ele-

menti che li aiutassero a collocarsi in un mondo concreto. Quindi il bosco, il metallo arrugginito e soprattutto il cuoio... Contemporaneamente, bisognava evitare di cadere nel realismo, che avrebbe potuto lasciar credere di aver a che fare con un'opera storica. *Lear* non è lo specchio di un'epoca, ma una grande opera epica e metafisica.

Non si potevano usare mezzi realistici per mostrare il temporale – sarebbe stato ridicolo perché un temporale in scena o è misero o è... inadeguato – ma non volevamo neppure adottare quelle grandi soluzioni cinematografiche che nella maggior parte dei casi soffocano gli attori. Si trattava di evocare il temporale con mezzi che appartenessero strettamente al teatro, alla sua forma. Le grandi lastre di metallo che vibravano nell'aria permettevano all'immaginazione dello spettatore di aprirsi e, allo stesso tempo, lasciavano campo libero per far sì che l'attore potesse riempire lo spazio con un testo straordinariamente complesso e bello, testo che non volevamo distruggere facendo urlare Scofield come in Wagner, sopra una fossa d'orchestra, con cento musicisti. In Shakespeare, si possono sempre combinare elementi che appartengono alla vita quotidiana con elementi... propri del teatro, cioè elementi che possono definirsi astratti, astratti nel senso che pur evocando un mondo che non è il mondo che

vediamo tutti i giorni, appartengono comunque a questo mondo.

Nel film lei ha dato un'importanza primordiale al rapporto fra dentro e fuori, perché il rapporto con il freddo esterno viene eretto ad equivalente, in termini cinematografici, della sofferenza del re, espulso dagli spazi privati, chiusi, protetti dei palazzi di Goneril o di Regan.

Sì, perché fra i mille temi da sviluppare, ho ritenuto importante affrontare questo, dato che la relazione fra spazio interno, protetto, e spazio esterno, pericoloso, diventa subito l'equivalente del rapporto fra ordine e caos. È nel momento in cui perde il controllo del benché minimo elemento umano che Lear si vede spinto fuori. Precipita verso il disordine.

Nel film, abbiamo cercato da un lato di avere rari elementi di un mondo primitivo ma realistico, e dall'altro di creare la stessa atmosfera scarna all'esterno... dove c'era soltanto della neve e un cielo bianco, indice del rifiuto d'ingombrare l'immagine. Abbiamo fatto di tutto per cercare accessori che non avessero nulla di pittoresco, per ritrovarci in un castello che non attirasse l'attenzione e soprattutto per creare inquadrature in cui grande spazio fosse lasciato al vuoto. E così, l'ultima scena, grazie all'interpretazione dell'attore, grazie al

volto di Scofield, è realistica e, al tempo stesso, non avviene in nessun luogo. Durante tutto il film, abbiamo cercato di recitare del realismo e del non-realismo.

All'epoca del Timone d'Atene, che fu il suo primo lavoro pubblico a Parigi, con il gruppo del «Centre international des recherches théâtrales» al quale si erano aggiunti attori della compagnia Vincent-Jourdheuil, lei parlava dell'importanza, nel testo shakespeariano, delle «parole radianti», parole che emergono dall'architettura della frase e producono una vera e propria esplosione di sensi, sensi che si disperdono poi in tutte le direzioni. Animano il pensiero e formano costellazioni che perturbano l'ordine della sintassi. Confrontarsi con le «parole radianti» fu uno dei principali compiti assegnati agli attori. Oggi, partendo dalle recenti scoperte di Ted Hughes, con il quale ha collaborato per Orghast nel 1972, lei insiste sull'importanza dell'articolazione delle parole shakespeariane, spesso legate dalla congiunzione and (e)...

Il termine «parola radiante», lo abbiamo trovato con Jean-Claude Carrière quando lavoravamo sulla traduzione del *Timone d'Atene*. In inglese non è la frase che conta, la sua organizzazione, la sua struttura ben articolata, ma la capacità di riunire le molteplici sfaccettature di un pensiero che s'incarna in una

parola. Questa parola, spesso intraducibile, ha molto peso... assomiglia ad un ideogramma, o meglio ancora, ad un *haiku* perché, come quest'ultimo, dispone di una molteplicità di significati. Una «parola radiante» sprigiona un'incredibile risonanza e l'attore deve farla sentire.

Oggi, in un libro appassionante su Shakespeare, il poeta Ted Hughes richiama l'attenzione su un altro aspetto: Shakespeare usa frequentemente la congiunzione *and* (e) per legare due aggettivi. Ted Hughes fa notare che all'epoca elisabettiana la lingua inglese si arricchiva al galoppo, tutti i giorni, e che gli intellettuali, menti brillanti, adoravano le parole e ne integravano costantemente di nuove. In quella società che si stava aprendo, che stava sbocciando, gli intellettuali, alla stregua di avventurieri, coglievano e facevano proprio ogni termine appena scoperto. Ma non erano i soli spettatori, perché la folla che si recava a teatro comprendeva anche teppisti, gente comune, borsaioli. Shakespeare ci teneva ad onorare tutti i partecipanti che si riunivano intorno alla scena, senza distinzione alcuna. E questa cosa magnifica solo lui ha saputo farla fino in fondo. Ted Hughes osserva giustamente che quando Shakespeare usa una parola rara e sconosciuta, apprezzata solo da una parte del pubblico, ne aggiunge subito un'altra, servendosi di *and* (e)

per introdurre un'espressione familiare alla portata dell'intera platea. Così, egli mette in scena con lo stesso peso sofisticazione intellettuale e gusto della vita, riuniti da *and* (e).

Quello che lei dice rimanda alla sua osservazione fondamentale su Shakespeare che, lei insiste, non rimane mai a lungo su uno stesso piano, non s'immobilizza mai né al livello del teatro sacro, né al livello del teatro rozzo. Passa in continuazione da un livello all'altro. In questa inesauribile alternanza dei contrari, lei riconosce l'identità shakespeariana. Ci si potrebbe quindi chiedere se il suo teatro non porti l'impronta di quest'attrazione per il movimento e se non vi sia un effetto di assimilazione tra ciò che lei ha fatto e ciò che lei ha scoperto in Shakespeare.

C'è una cosa che mi affascina da molto tempo. Abbiamo tutte le ragioni per credere che scrivesse velocemente. Non c'è prova scritta, certo, ma tutto lascia credere che scrivesse nell'urgenza, che non fosse uno scrittore che correggesse incessantemente o che lasciasse riposare il testo, riponendolo in un cassetto. La sua opera riflette l'immagine di un artista in ebollizione che ha dovuto scrivere nell'urgenza per elaborare un'opera così importante nell'arco di una vita relativamente breve. Certamente scriveva sempre, senza

sosta. Questa velocità ci permette di intuire meglio come lavora un poeta. La differenza principale fra un poeta e chiunque altro è che quando un poeta trova una parola e costruisce una frase, quest'ultima non rimanda ad una parte angusta della sua esperienza ma risveglia la totalità della sua esperienza. Ci dicono che possediamo all'interno del nostro cervello tutte le informazioni accumulate nell'intero arco della nostra vita, ma noi possiamo accedere soltanto ad una parte di quest'immensa informazione che mescola le nostre esperienze più primitive, le più volgari e le più sacre. Shakespeare è unico perché la sua scrittura ce lo rileva in uno stato di risveglio tale da renderlo capace di mobilitare tutto il vasto campo della sua esperienza, nel momento stesso in cui trovava, ad esempio, la frase pronunciata da Lear, mentre guarda la figlia – *God's spies*. La totalità della sua vita personale era lì per nutrirla, ma una vita propria non è mai propria, essa contiene strati del tutto opposti. La frase shakespeariana permette al personaggio di attraversare tutti questi strati come una sorta di essere vivente assoluto. Se, alle volte, in qualcuno dei miei spettacoli, sono riuscito a raggiungere questo movimento, allora posso dire di essere felice.

Una domanda, forse indiscreta, ma stimolata dai suoi lavori sul Lear. Quando si ha la sen-

sazione di aver realizzato un grande spettacolo teatrale, cosa spinge un artista come lei a cercare di proporne un'altra versione, cinematografica?

È certo che l'esperienza più gratificante che si possa avere con una grande opera è sempre a teatro. Ma il cinema, come la televisione, fa parte della nostra vita, parte integrante, non gli si può resistere. Non si può sempre negarlo, tanto più che esiste un vasto pubblico desideroso di entrare in contatto con i capolavori attraverso tutti i mezzi possibili. Come fare? Questa ricerca è piuttosto affascinante. Per rispondere a questa domanda, bisogna assumersi la responsabilità di insuccessi, di fallimenti penosi, ma grazie ai quali si fanno anche delle scoperte. Una cosa è certa: grazie ai tentativi di interpretare Shakespeare al cinema, l'interpretazione per il teatro è diventata ancora più sottile, più interiore, più giusta. L'obiettivo della macchina da presa è spietato con l'istrionismo o con l'eccesso teatrale, nel senso peggiore del termine... Oggi, sono numerosi coloro che, vedendo un attore gesticolare, si dicono: «Basterebbe filmare quest'attore per farlo coprire di vergogna». D'altronde, il cinema ha liberato l'attore dall'ossessione di un'interpretazione nobile basata su una bella voce e gesti eleganti. Non si può più interpretare Shakespeare come se il

cinema non fosse stato inventato... questo andare e venire tra teatro e cinema mi sembra essere oggi indispensabile. Il rapporto fra teatro e film intorno a Shakespeare si rivela difficile ma merita ogni volta di essere tentato. Ne vale la pena. Questo tentativo di dialogo merita di esser fatto, anche se non si potrà mai dire che la realizzazione di un film su un testo di Shakespeare superi per sempre la sua realizzazione scenica.

Shakespeare l'ha accompagnata per tutta la vita. Ad un certo punto, scorrendo il repertorio dei suoi spettacoli, ho scoperto che non v'è mai stato un periodo di più di cinque anni, fra due suoi allestimenti scenici di testi shakespeariani. In Qui est là?, vero e proprio interrogativo sul teatro e la sua natura, lei si è servito di Amleto come nucleo centrale. Per concludere, ritornando quasi alla prima domanda, mi piacerebbe chiederle, a proposito di Shakespeare questa volta, che cosa è cambiato e che cosa è rimasto col trascorrere del tempo.

Credo che tutta la vita sia una progressione verso il riconoscimento del fatto che quello che crediamo di vedere e quello che crediamo di capire non è mai del tutto giusto. Ovviamente ciò che vale per la vita, vale anche per l'approccio a Shakespeare. Come bambini, cominciamo a lavorare in modo

molto maldestro e solo dopo, poco a poco, impariamo a capire come fare. E, proprio come nei momenti delle grandi sfide della vita, iniziamo a credere, ad un certo punto, di aver scoperto come fare, come comportarci, ma l'esperienza è sempre lì a ricordarci che quello che c'è, l'opera shakespeariana, va infinitamente e sempre al di là di quello che noi possiamo pensare. Questa scoperta è il frutto di tutta una vita. Ecco perché oggi, quando mi capita di confrontarmi con un'opera così ricca come quella di Shakespeare, con l'obbligo d'immaginare una soluzione attraverso quest'arte così misteriosa e indefinibile che è il teatro, mi rendo conto di capire molto di meno... rispetto all'inizio. Oggi, avvicinandomi a Shakespeare, provo il sentimento di una sfida infinitamente più rischiosa di quanto lo fosse ai miei inizi. No, non mi riconosco affatto in quel modo di pensare che ti fa dire: «Sì, ora che ho affrontato alcune opere, che ho fatto tanti spettacoli, io so». No, è tutto il contrario. Quando feci la mia prima regia, non sapevo nulla sulle possibilità del teatro e sui livelli nascosti in un testo di Shakespeare, provavo solo un certo amore, un grande entusiasmo e molta energia e tutto ciò mi ha aiutato ad andare più lontano. Ma oggi, l'ho capito, ogni volta che si apre questa scatola, fare teatro diventa sempre più difficile. Il teatro cambia costantemente, mentre i testi di Shakespe-

are non cambiano; ciò che è in movimento è la relazione fra i due. Sì, oggi lo capisco meno che all'inizio e la sfida mi sembra sempre più grande.

Sarà forse questo il frutto della saggezza, come quel monaco che si è rifugiato nel deserto per sapere cos'è la vita? Quando ritorna, vent'anni dopo, gli chiedono:

– Cos'è la vita?

– Una fontana, – risponde lui.

– Perché una fontana? – Interviene un ragazzo.

– Se non vuoi, non è una fontana.

Era questa la saggezza del vecchio saggio.

È una bella storia. Mi piace.*

* Intervista realizzata per il film *Shakespeare – Des rois dans la tempête* (INA/ARTE), di Claude Mourieras, Jean-Michel Déprats e Georges Banu.

Nato a Londra nel 1925, Peter Brook è senz'altro una delle personalità più ricche e poliedriche della scena contemporanea. In oltre sessant'anni di attività artistica ha dato vita ad opere che sono autentici punti di riferimento nel campo del teatro, dell'opera, del cinema e della scrittura. La sua carriera ha inizio nel 1944, in Gran Bretagna, e qui mette in scena numerosi testi di Shakespeare per la compagnia che diventerà, nel 1961, la Royal Shakespeare Company. Anni in cui il suo repertorio passa vertiginosamente da Shakespeare a Rous- sin, da Sartre a Anouilh, da Weiss a Miller. Nel 1955 mette in scena *Titus Andronicus* e la tournée trionfale dello spettacolo lo rende celebre in tutta Europa. Sempre a Londra e all'interno della Royal Shakespeare Company apre, negli anni '60, un gruppo di ricerca teatrale che dedica ad Artaud e contemporaneamente mette in scena e poi filma *King Lear*. Nel 1968, accogliendo una proposta di Jean-Louis Barrault, dà vita ad un *atelier* che sarà il nucleo del futu-

ro "Centre international de recherche théâtrale" (CIRT). Il 1970 segna una svolta decisiva nella sua esperienza d'uomo e d'artista: s'installa a Parigi, dove tutt'ora risiede, e realizza con il CIRT *Orgast* (1971 *Persepolis*), considerato il lavoro più innovativo mai svolto sulla voce a partire da linguaggi antichi o inventati. Viaggia, con il CIRT, in Africa (1971) poi negli Stati Uniti (1972) e un anno dopo fonda il CICT ed apre, con *Timon d'Athènes* di Shakespeare, il Théâtre des Bouffes du Nord, che incarna una visione dello spazio delineatasi anni prima nel suo celebre libro *The Empty Space*. Da allora, questo teatro ha visto nascere tutte le successive creazioni teatrali di Brook, dalla *Conférence des Oiseaux* alla *Cerisaie*, dalla *Carmen* al *Mahabharata* dalla *Tempête* a *Je suis un Phénomène* da *Le Costume* alla sua più recente ricerca teatrale *Tierno Bokar* nutrita da un viaggio in Africa e preceduta, ancora una volta, da uno Shakespeare *The Tragedy of Hamlet*.

TEATRO

- 1943 *Dr. Faustus* di C. Marlowe al Torch Theatre, Londra
- 1945 *Man and Superman (Uomo e superuomo)* di B. Shaw, Birmingham
King John (Re Giovanni) di W. Shakespeare, al Birmingham Repertory Theatre
The Lady from the Sea (La donna del mare) di H. Ibsen al Birmingham Repertory Theatre
The Infernal Machine (La macchina infernale) di J. Cocteau al Chanticlear Theatre Club, Londra
- 1946 *Love's Labour's Lost (Pene d'amor perdute)* di W. Shakespeare a Stratford upon Avon
The Brothers Karamazov (da *I Fratelli Karamazov* di Dostoevskij) adattamento di A. Guinness al Lyric Theatre, Londra
Vicious Circle (A Porte Chiuse) di J.P. Sartre al Arts Theatre, Londra
- 1947 *Romeo and Juliet (Romeo e Giulietta)* di W. Shakespeare a Stratford upon Avon
The Respectful Prostitute (La puttana rispettosa) di J.P. Sartre) al Lyric Theatre, Londra
- 1949 *Dark of the Moon (Eclisse di luna)* di H. Richardson e W. Berney al Ambassador's Theatre, Londra

- 1950 *Ring Round the Moon (Invito al castello)* di J. Anouilh al Globe Theatre, Londra
Measure for Measure (Misura per misura) di W. Shakespeare a Stratford upon Avon
The Little Hut (La capannina) di A. Rousin al Lyric Theatre, Londra
- 1951 *La Mort d'un commis voyageur (Morte di un commesso viaggiatore)* di A. Miller al Théâtre National, Bruxelles
Penny for a Song di J. Whiting al Haymarke Theatre, Londra
A Winter's Tale (Racconto d'inverno) di W. Shakespeare al Phoenix Theatre, Londra
- 1952 *Colombe (Colomba)* di J. Anouilh al New Theatre, Londra
- 1953 *Venice Preserved (Venezia salvata)* di T. Otway al Lyric Theatre, Londra
- 1954 *The Dark is Light Enough (La notte ha la sua luce)* di C. Fry al Aldwych Theatre, Londra
House of Flowers (La casa dei fiori) di Truman Capote, musiche di Harold Arlen, New York
- 1955 *The Lark (L'allodola)* di J. Anouilh, Londra
Titus Andronicus (Tito Andronico) di W. Shakespeare a Stratford upon Avon
Hamlet (Amleto) di W. Shakespeare al Phoenix Theatre, Londra

- 1956 *A View from the Bridge (Uno sguardo dal ponte)* di A. Miller al Comedy Theatre, Londra
La Chatte sur un toit brûlant (La gatta sul tetto che scotta) di T. Williams al Théâtre Antoine, Parigi
The Power and the Glory (Il potere e la gloria) di G. Green al Phoenix Theatre, Londra
The Family Reunion (Riunione di famiglia) di T.S. Eliot al Phoenix Theatre, Londra
- 1957 *The Tempest (La tempesta)* di W. Shakespeare a Stratford upon Avon
Both Ends Meet di A. MacRae Apollo Theatre, Londra
- 1958 *Vue du Pont (Uno sguardo dal ponte)* di A. Miller al Théâtre Antoine, Parigi
The Visit (La visita della vecchia signora) di F. Dürrenmatt a New York e Londra
- 1959 *Irma la douce (Irma la dolce)* commedia-musicale, libretto A. Breffort, al Lyric Theatre, Londra
The Fighting Cock (L'Hurluberlu) di J. Anouilh a New York
- 1960 *Le Balcon (Il balcone)* di J. Genet al Théâtre du Gymnase, Parigi
- 1962 *King Lear (Re Lear)* di W. Shakespeare a Stratford upon Avon, Londra e New York

- 1963 *La Danse du Sergent Musgrave (La danza del sergente Musgrave)* di J. Arden al Théâtre de l'Athénée, Parigi
The Physicists (I Fisici) di F. Dürrenmatt al RST, Aldwych Theatre, Londra
Le Vicaire (Il vicario) di R. Hochhuth al Théâtre de l'Athénée, Parigi
- 1964 *Marat/Sade* di P. Weiss al RST, Aldwych Theatre, Londra, New York
The Screens (I paraventi) di J. Genet al Donmar Theatre, Londra
- 1965 *The Investigation (L'Istruttoria)* di P. Weiss al RST, Aldwych Theatre, Londra
- 1966 U.S. soggetto di D. Cannan al RST, Aldwych Theatre, Londra
- 1968 *Oedipus (Edipo Re)* di Seneca al National Theatre, Londra Atelier International
 Esercizi su *La tempesta* di W. Shakespeare al Théâtre des Nations, Parigi
The Tempest (La tempesta) di W. Shakespeare al RST, Aldwych Theatre, Londra
- 1970 *A Midsummer Night's Dream (Sogno di una notte di mezz'estate)* di W. Shakespeare a Stratford upon Avon
- 1972 *A Midsummer Night's Dream*, New York e World Tour
- 1971 Creazione del Centre International de Recherche Théâtrale.
 Principali tappe del C.I.R.T.

- 1971 *Orghast* di T. Hughes al Festival di Persepoli, Iran
- 1971 Viaggio in Africa
- 1972 Viaggio negli U.S.A.
- 1974 Creazione del Centre International de Créations Théâtrales a Parigi e apertura del Théâtre des Bouffes du Nord
- 1974 *Timon d'Athènes (Timone d'Atene)* di W. Shakespeare
- 1975 *Les Iks** da *The mountain people* di C. Turnbull
- 1977 *Ubu aux Bouffes* da *Ubu Re* di A. Jarry
- 1978 *Mesure pour Mesure (Misura per misura)* di W. Shakespeare
- 1979 *La Conférence des oiseaux** (*Il congresso degli uccelli*) di J.C. Carrière dal poema *Mantic Uttair* di F. Uddin Attar
L'Os (l'Osso) dal racconto di B. Diop
- 1981 *La Cerisaie (Il giardino dei ciliegi)* di A. Tchekov
La Tragédie de Carmen (opera) da *La Carmen* di G. Bizet, P. Mérimée, Meilhac e Halévy, Viviane Bealmon Theatre, Lincoln Centre, New York
- 1985 *Le Mahabharata**, ispirato al poema epico del poeta Vyasa adattamento teatrale

di J.C. Carrière creazione al 39° Festival di Avignone

- 1989 *Woza Albert!* di P. Mtwi, M. Ngema e B. Simon
- 1990 *La Tempête (La tempesta)* di W. Shakespeare
- 1992 *Impressions de Pelléas* di C. Debussy (opera)
- 1993 *L'Homme qui** da *l'Uomo che scambiò sua moglie per un cappello* di Oliver Sacks
- 1995 *Qui est là?* da testi di A. Artaud, B. Brecht, G. Craig, Meyerhold, Stanislavski e Seami
Oh les beaux jours (Giorni felici) di S. Becket, coproduzione Vidy E T E – Lausanne
- 1997 *L'Homme qui* (ripresa)
- 1998 *Je suis un phénomène* da *Una memoria prodigiosa* di A. Luria
- 1999 *Le Costume (L'abito)* di Can Themba
- 2000 *The Tragedy of Hamlet (Amleto)* di W. Shakespeare (versione inglese)
- 2002 *La Tragédie d'Hamlet (Amleto)* di W. Shakespeare (versione francese)

La Mort de Krishna tratto dal *Mahabharata* di Vyasa
Far Away di C. Churchill

- 2003 *Ta main dans la mienne* di C. Rocamora
- 2004 *Tierno Bokar* da *Il saggio di Bandiagara – Vita ed insegnamenti di Tierno Bokar* di A. Hampaté Bâ testo di M.H. Estienne
Le Grand Inquisiteur (da *I Fratelli Karamazov*) di F. Dostoevskij

Tutti questi spettacoli sono stati presentati in tournées, in Francia e nel mondo – quelli con l'asterisco* anche in versione inglese.

Le regie di Peter Brook al di fuori del C.I.C.T.:

- 1978 *Anthony and Cleopatra (Antonio e Cleopatra)* di W. Shakespeare al Royal Shakespeare Theatre e Stratford upon Avon
- 1984 *Tchin Tchin (Cin Cin)* di F. Billedoux al Théâtre Montparnasse, Parigi
- 1988 *The Cherry Orchard (Il giardino dei ciliegi)* di Cechov al Majestic Theatre, Brooklyn

OPERA

- 1948 *La Bohême* di Puccini al Covent Garden, Londra
Boris Godounov di Moussorgsky al Covent Garden, Londra
- 1949 *The Olympians* di A. Bliss al Covent Garden, Londra
Salomé di R. Stralss al Covent Garden, Londra
Le Nozze di Figaro di Mozart al Covent Garden, Londra
- 1953 *Faust* di C. Gounod al Meropolitan Opera, New York
- 1957 *Evgueni Oneguine* di P.I Čajkovskij al Meropolitan Opera, New York
- 1998 *Don Giovanni* di Mozart creazione al 50° Festival International d'Art Lyrique di Aix-en-Provence

CINEMA

- 1944 *A Sentimental Journey*
- 1953 *The Beggar's Opera* – (*L'opera dei mendicanti*) da J. Gay
- 1959 *Moderato Cantabile* dal libro di M. Duras

- 1963 *Lord of The Flies* – (*Il signore delle mosche*) da W. Golding
- 1967 *Marat/Sade* da P. Weiss
Tell me Lies soggetto di P. Brook
- 1969 *King Lear* – da W. Shakespeare
- 1976/77 *Meetings with Remarkable Men* – da *Incontri con uomini straordinari* di G.U. Gurdjieff
- 1983 *La Tragédie de Carmen* da *La Carmen* di G. Bizet, P. Mérimée, Meilhac e Halévy (3 versioni)
- 1989 *The Mahabharata* – *Il Mahabharata* ispirato al poema epico del poeta Vyasa
- 2002 *The Tragedy of Hamlet* da *L'Amleto* di W. Shakespeare (film TV)

PUBBLICAZIONI

- 1968 *The Empty Space*, Mc Gibbon & Kee Ltd, Londra
(ITA) *Il Teatro e il suo spazio*, Feltrinelli (1968)
(ITA) *Lo Spazio Vuoto*, Bulzoni (1998)
- 1987 *Shifting Point*, Harper & Row, New York
(ITA) *Il punto in movimento 1946-1987*, ubulibri (1988)

- 1991 *Le Diable c'est l'ennui*, Actes Sud – Papiers, Arles
- 1993 *The Open Door*, Pantheon Books, New York
(ITA) *La porta aperta*, Anabasi, «Ariele» (1994)
(ITA) *La porta aperta*, Einaudi (2005)
There Are No Secrets, Mehuen, London
- 1998 *Avec Shakespeare*, Actes Sud – Papiers, Arles
Threads of Time, Counterpoint, Washington D.C
(ITA) *I fili del tempo*, Feltrinelli (2001)
L'homme qui, Acte Sud – Papiers, Arles
Je suis un phénomène, Acte Sud – Papiers, Arles
- 1999 *Forget Shakespeare*, Nick Hern Books, Londra

INDICE

Georges Banu, <i>Brook e il suo doppio</i>	5
<i>Dimenticare Shakespeare</i>	17
<i>A proposito di Shakespeare</i>	27
<i>Re Lear: l'opera è il cammino</i>	55
Appendice biografica	79

TEATRO ESPERIENZE

Elenco volumi pubblicati

Federico Frascani, *Eduardo*, 2000

Luciana Libero, *Le lacrime di Filomena*, 2000

Antonio Petito, *'Na gran cavalcata*, 2004

Arti Grafiche «Il Cerchio» - Napoli
gennaio 2005