de genere

Rivista di studi letterari, postcoloniali e di genere
Journal of Literary, Postcolonial and Gender Studies

http://www.degenere-journal.it/
ISSN 2465-2415

Un primo libro e un'ultima tempesta. Su *Peter Brook e Shakespeare. Alla ricerca di un'avanguardia nel teatro inglese* di Lidia Curti

Doriana Legge
Università degli Studi dell'Aquila
doriana.legge@univaq.it

Doriana Legge è ricercatrice (Rtd-b) in Discipline dello spettacolo presso l'Università degli Studi dell'Aquila e referente delle Attività culturali dell'Ateneo. Nel 2018 ha contribuito a fondare "Aria – Festival di Teatro" di cui è direttrice artistica.

I suoi ambiti di ricerca riguardano il teatro italiano di primo Novecento (*Inseguendo* I Carabinieri. *Beniamino Joppolo, ovvero la pratica della singolarità*, Bulzoni, Roma 2020), con una particolare attenzione alle strategie di sopravvivenza delle ultime attrici-capocomiche (*Un Novecento scomodo. Il teatro di Emma Gramatica, Tatiana Pavlova e Anna Fougez*, Bulzoni, Roma 2022); e gli studi sugli orientamenti, funzioni e percezioni del registro sonoro nel teatro. Fa parte della redazione della rivista di studi «Teatro e Storia».

CC BY NC ND

Partiamo dall'oggi, che in questo caso sta per l'altro ieri. Nel cartellone del RomaEuropa Festival (edizione 2023) spicca *Tempest project* di Peter Brook e Marie-Hélène Estienne (una produzione del C.I.C.T. e Théâtre des Bouffes du Nord). È passato un anno dalla morte del regista e – più che un omaggio – l'occasione pare un buon modo per esercitare la memoria.

Brook è tornato più e più volte al cassetto di *The Tempest*, tirandone fuori progetti diversi e risultati più che distanti. Nel 1957, quasi irriconoscibile dal regista che conosciamo, condiva la scena di orpelli e sovrabbondanza che la critica non gli perdonò troppo. Nel 1990, insieme a Jean-Claude Carrière, segnava invece un momento memorabile della sua produzione più matura, quella *Tempesta* era sostenuta dal suo ensemble multietnico e da un bisogno formale ed etico allo stesso tempo.

C'è però un'altra versione nel mezzo, è quella del Sessantotto con cui Lidia Curti chiude *Peter Brook e Shakespeare. Alla ricerca di un'avanguardia nel teatro inglese* (Napoli, 1984), un libro che arrivo colpevolmente a leggere quasi allo scoccare dei suoi quarant'anni, e – come spesso si dice per omaggio – non li dimostra. Ma anche in questo caso, più che il riguardo, mi interessa l'esercizio di memoria.

Recensire un libro dal futuro è un buon modo per ragionare alla rovescia, ti obbliga a non pensare che le pagine appartengano al passato e, allo stesso tempo, non dimenticare tutto quello che nei decenni successivi sia accaduto: ad esempio nel percorso di produzione scientifica e negli interessi della sua autrice (ricordo che il volume si colloca proprio agli inizi della carriera di Lidia Curti e la puntata Brook rappresenta forse un unicum nella sua bibliografia). E d'altra parte è inutile far finta di non conoscere le traiettorie in cui si è mosso il Brook più maturo, anche quello dell'ultima *Tempesta*. Non a caso Curti chiude così la sua introduzione:

> Pur nella diversità di approcci, Brook ha sempre cercato nel testo dell'autore elisabettiano i germi del futuro (Bachtin), esplorando con estrema cura ciò che la sua opera esprime per potervi scrivere i segni della propria epoca e della propria soggettività. (XVI)

Dunque, Shakespeare e Brook, eppure il libro dice più di quello che dichiara nel titolo e l'assemblea che Curti convoca allarga le prospettive a uno spettro più ampio di indagine. C'è ad esempio tutto l'olimpo dei "maestri" della regia europea, alcuni dei "padri fondatori" del Novecento teatrale. Apprezzabile, del resto, che Curti non li definisca mai tali (cosa che invece ha fatto incautamente molta della storiografia teatrale a partire dagli anni Ottanta – generando una pericolosa discendenza tutta declinata al maschile di cui si fa fatica a liberarci ancor'oggi).

È nella parte centrale del volume che l'autrice dedica molte pagine, forse più di quanto ci si aspetterebbe, alla rete di rapporti dichiarati, o meno, di Brook. Perché in un libro che ripercorre i primi quarant'anni del percorso artistico del regista, attraverso la lente specifica dei passaggi shakespeariani, non si possono trascurare legami, influssi, rimandi interni, relazioni, di cui sempre si sostanzia il mondo del teatro. E questo fa bene Curti a sottolinearlo, proprio negli anni in cui l'oggetto degli studi specificatamente teatrali estende il proprio campo di indagine al di là del testo letterario drammatico, ma anche dello spettacolo stesso, per posizionarsi in una zona più estesa che è quella della cultura teatrale, per l'appunto: vita materiale della gente di teatro.

In questo senso le relazioni sono la grammatica essenziale di questa proposta metodologica. Ecco perché mi pare tra le più interessanti quella parte che Curti dedica a "I predecessori" (cap. II), ovvero un capitolo sui legami, dichiarati o meno. Ha intuito

bene l'autrice quello tra Granville Barker e Peter Brook, ed è un pregio del libro collocarli come momenti essenziali, eppure diversi, della storia del teatro inglese, tra forze centripete che rivolgono Barker verso la prospettiva nazionale e quelle centripete che avvicinano Brook verso l'Europa e poi oltre.

È invece più esplorato dagli studi, ma imprescindibile, il filo che lega la ricerca di Brook a quella di un altro inglese, Gordon Craig. È un legame al quale lo stesso Brook non ha voluto mai sottrarsi e Curti pare individuarne in un momento preciso il principio

> Brook è stato critico di balletto per l'Observer per vari anni e ha parlato in varie occasioni dell'importanza e della funzione di tale arte. In un suo articolo su New Theatre Magazine del 1947, sostiene la necessità di armonizzare suono, parola, movimento e colore in una produzione teatrale, con parole che ricordano quelle che Craig scrisse nel 1905 in *The Art of the Theatre*. (58)

Ma al di là di questo, ad avvicinarli è l'interesse per il linguaggio del corpo, da cui però anche si "articolano le profonde differenze che portano Craig all'isolamento dell'astrazione e Brook a vivere il suo tempo appieno e a realizzare nel modo più concreto le sue sperimentazioni" (59).

Seppure come artista del fare, che si impone sulla scena non solo attraverso spettacoli, ma esperimenti e studi di vario tipo, Brook riesce ad avvicinarsi in una maniera del tutto personale al "Continente artaudiano" (è il titolo del terzo capitolo del volume): "Ci sono momenti in cui sono nauseato dal teatro e dalla sua artificialità", dice negli anni Sessanta facendosi scudo delle note parole di Artaud. Ma a questo punto ci si chiede dove sia finito Shakespeare, e Curti lo ritrova nel *Titus Andronicus* lo spettacolo che, se lo si guarda come un dramma vicino a Seneca e tenendo ben presente l'interesse che questo autore accendeva in Artaud, pare avvicinarlo a Brook stesso. E infatti:

> Brook impresse un ritmo astratto alla rappresentazione di passioni esasperate, quali la violenza, l'odio, la paura, la crudeltà, fissandole in una stilizzazione estrema e conferendo al dramma quell'elemento di ritualità sanguinaria che a lui come ad Artaud sembrava essenziale. (96)

Prima ho parlato di uomo del fare, dovevo sottolineare però che l'afflato teorico è comunque la sostanza del fare stesso. La disattenzione è forse lecita, perché *The Empty Space* – la raccolta di scritti teorici pubblicata nel 1968 – ha finito col diventare un manifesto del regista che quasi ridondante è ricordarlo.

Il Novecento ci ha abituati a definizioni feticcio per cui troppo spesso riduciamo la complessità degli artisti a facili slogan che ne mortificano il percorso (Craig diventa l'uomo degli *screens*, Mejerchol'd quello della biomeccanica, Artaud è legato a peste e crudeltà, e via dicendo). Lo "spazio vuoto" dopo aver esaurito il suo potere deflagrante ha in parte mortificato il percorso di Brook, se infatti nel Sessantotto era una parola d'ordine per liberare la scena da orpelli di vario genere (mobilio, sipari, trucco e persino parola) per tornare al centro della relazione tra l'attore e il suo pubblico, col passare del tempo lo slogan pare sia invecchiato, al contrario invece del suo autore. Il libro di Curti ci aiuta però a ricordare come Brook fosse partito proprio da Shakespeare:

> I molti cambiamenti di gusto e tradizioni sceniche, pur contraddittoriamente e in modo complesso [...] sono segnati da un lento cammino dall'anarchia alla stabilità. L'aspetto negativo di tale evoluzione è un processo di addomesticamento e livellamento, che lo ha allontanato gradualmente dai teatri popolari e da condizioni dure e avventurose simili a quelle della scena elisabettiana. La scena si è arricchita

> di decorazioni, musica, e dizione sofisticata ma ha perso forza e quella compresenza di estremi (alto e basso, poesia e violenza, introspezione e sangue, giochi di parole sofisticati e doppi sensi osceni) che sono state caratteristica del suo teatro. (17)

Quando Curti scrive il suo volume, *Lo spazio vuoto* ha ancora il suo valore di bibbia. E l'autrice in questo senso si fa megafono delle parole di Brook e insiste sulla cultura logocentrica che ha ormai perso il suo potere fascinatorio lasciando un vuoto che solo dai corpi e dall'azione può essere riempito. A questo punto torna ancora Artaud, per suggerire che alla parola tocca precipitare al momento che precede la sua articolazione in lingua, quando ancora è legata al gesto. È un sottotesto comune a molte avanguardie tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del secolo nuovo (lo nota giustamente la studiosa, suggerendo ancora un contatto efficace con Craig).

Ma è bene notare che per sottrarsi alle vecchie gerarchie dominate dalla parola, Brook si rivolga proprio a due autori a lui contemporanei, Genet e Weiss. Con il primo realizza prima *Le balcon (1960)* e poi *The Screens* (1964); con Weiss il più noto *Marat-Sade*. Sono questi i primi tentativi per raggiungere un linguaggio concreto, e la situazione è particolarmente ghiotta perché nell'autunno del 1963 Brook, insieme a Charles Marowitz, aveva ottenuto un sussidio dalla Royal Shakespeare Company per lavorare, insieme a un piccolo gruppo di giovani, su nuove forme di linguaggio scenico, liberati dall'ansia della produzione. È proprio in questo contesto che nasce ad esempio *Marat-Sade* e lo ricorda a ragione Curti, perché – come molta dell'avanguardia di primo Novecento – la novità risiede sempre nel distacco dal mondo commerciale: era accaduto ai primi Studi del Teatro d'Arte di Mosca, poi a Copeau, accadrà a Grotowski, e Brook non trascura i passi di chi lo ha preceduto.

Nel 1968 Jean-Louis Barrault invita il regista inglese e la Royal Shakespeare Company a lavorare per dieci settimane con una compagnia internazionale per interrogarsi su alcune questioni fondamentali della ricerca teatrale. Erano domande essenziali: che cos'è il teatro, che cos'è un'opera teatrale, qual è il rapporto tra l'attore e il pubblico e quali sono le condizioni che meglio si adattano a tutti questi aspetti? Come quadro di riferimento per questa ricerca, Brook decide di lavorare su *La Tempesta*. Siamo qui alle ultime pagine del libro di Lidia Curti, che analizza bene la questione e poi però ci dice "le descrizioni del teatro hanno il limite di poter includere molto imperfettamente l'elemento essenziale dello spettacolo, il rapporto con il pubblico, e la descrizione della costruzione del linguaggio concreto da parte di Brook si ferma alle intenzioni, come egli stesso ha sottolineato" (154).

Concludo la mia recensione dal futuro in maniera circolare, ma ben conscia che solo per pura Fortuna l'autrice chiude il libro con la *Tempesta*, che è l'atto di chiusura del percorso registico di Brook stesso, e quello ancor prima di Shakespeare.

La Fortuna però non è solo dettata dal caso, e qui mi faccio sostenere dalle parole di un'altra scrittrice dei nostri tempi alla quale affido le parole in coda:

> Non è un caso che Shakespeare scelga non la parola più comune, *storm*, ma *tempest*, per intitolare la sua ultima commedia. Nell'etimo sassone *storm* [...] la radice (*s)twer* rimanda a un vortice, dove il tumulto e lo stormo e dunque la violenza dell'assalto in battaglia si confondono in un'origine avvolta nel mistero; nel termine *tempest*, invece, l'etimo di origine latina rimanda a *tempus*, all'idea cioè di un taglio (dal greco *temno*), che seziona e circoscrive e delimita un flusso in periodo, epoca, stagione, finché il senso sfuma in un "tempo" che si fa "temporale" e rima con "fortunale", e da "tempestoso" precipita in

> "fortunoso". La Fortuna così entra in campo, come la procella che per l'appunto domina nelle nostre vite e tutti ci rende schiavi del Caso. Come fossimo navi in balia del tempo atmosferico. (Fusini 2016, 3)

Bibliografia

Curti, Lidia. 1984. *Peter Brook e Shakespeare. Alla ricerca di un'avanguardia nel teatro inglese.* Napoli: Istituto Universitario Orientale,.

Fusini, Nadia. 2016. *Vivere nella Tempesta.* Torino: Einaudi.