

## Teatro

## Festival di Parma, anno 14

Attesa e curiosità c'era per la quattordicesima edizione del Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma. Attesa, innanzi tutto, perché le ultime edizioni avevano lasciato perplessi o delusi sulla possibilità di continuare proficuamente quell'esperienza: infatti, si confondeva troppo spesso teatro universitario con spirito filodrammatico e improvvisazione goliardica, con velleità professionistiche, con incapacità di impegno e di coerenza culturali, giustapponendo tentativi ed esperienze senza che neanche la miglior buona volontà riuscisse a coglierne le ragioni; e si tralasciava, invece, quella che dovrebbe rappresentare la via naturale e più normale per un teatro che nasca all'ombra di una scuola: la ricerca, l'approfondimento, lo studio.

Curiosità, poi, perché dal programma annunciato risultava come gli organizzatori non solo avevan deciso di mutare rotta, specificando gli interessi posti alla base dell'iniziativa, ma addirittura avevano scelto come tema dell'edizione il « teatro della crudeltà », chiamando a svolgerlo sulla scena vari complessi, tra cui alcuni già di successo internazionale, e nella sede dell'Università studiosi di chiara fama, i quali avrebbero dovuto illustrare la vita e l'opera del padre di quella nuova forma di teatro: Antonin Artaud. Perché, avevano sintetizzato gli organizzatori, « dopo anni di apprendistato... il Teatro Universitario sembra ora aver scoperto la sua

vocazione nella ricerca di nuove forme espressive ».

Avanguardia, sperimentalismo, impegno genericamente politico e culturale, verso cui sarebbe anche troppo facile avanzare le riserve dei pericoli delle mode e dei « boom »; mentre ad uno sguardo più attento è bene riconoscere una certa utilità alle tematiche proposte, se non sempre per intrinseci loro valori, senz'altro per tutti i temi collaterali in esse implicitamente compresi e per quei discorsi più generali che se ne possono far derivare. Alcuni esempi? Un avvio e un approfondimento delle discussioni intorno ai concetti di avanguardia e di sperimentalismo, innanzi tutto; ulteriori documenti per la ricerca in ordine ai problemi offerti dalla riedizione e quindi dall'interpretazione di testi cosiddetti « classici »; sottolineatura dello « spettacolo », come rivalutazione degli elementi gestuali e appunto più spettacolari, con conseguente riproposizione del tema del « testo poetico » e quindi del drammaturgo; presa di coscienza complessiva, poi, di un'evoluzione della drammaturgia contemporanea alla ricerca di forme nuove o, se si preferisce, più proprie nel momento attuale; collocazione del teatro in un movimento più generale — territorialmente con espressioni a livello neanche più solo europeo — come forza di sollecitazione viva e di animazione della società, nonché delle ideologie e della morale (o delle morali) che la reggono.

Cose non da poco, che validità acquistano già solo dall'essere riproposte e inventariate. E qui di seguito in parte le ripercorreremo, scorrendo dell'opera senz'altro più importante presentata

a Parma: l'*Amleto*, nella riduzione di Charles Marowitz; interessante in sé come lavoro di ricerca (anche se è bene tener presente che i suoi realizzatori sono ormai professionisti: ma non è forse indice di serietà e di impegno ricorrere a dei maestri e a degli esperti?) e occasione pressoché unica per sintetizzare i punti cui sopra si faceva cenno, per discuterli e per verificarli.

Programma dell'«Experimental Group in-stage» di Londra, diretto da Peter Brook e da Charles Marowitz (filiazione del Royal Shakespeare Theatre), è di «esplorare il *linguaggio teatrale*», ritenendo che «esistano problemi tecnici dell'espressione teatrale e che certe risorse essenziali del teatro vengano generalmente trascurate»; non tanto, dunque, un «programma di testi», né una ricerca di «nuove forme di *scrittura teatrale*». E ciò senza nessuna presuntuosa assolutizzazione della ricerca di tipo sperimentale e d'avanguardia: anzi, con la precisa coscienza che un «teatro sano debba includere tre settori: i teatri nazionali, tenuti vivi da un modo continuamente rinnovato di affrontare gli autori classici e moderni; un teatro di boulevard tenuto vivo dal brio, dalla gaiezza, dalla capacità di diffondere un senso di gioia e di divertimento attraverso la musica, il colore e la risata perseguiti puramente per ciò che sono; e anche teatro d'avanguardia».

In questo clima e in questo spirito di ricerca si situano e maturano gli esperimenti di Brook e di Marowitz, i quali, partiti dallo studio e dall'applicazione del «sistema Stanislawskij», ne han superato gli angusti limiti dell'eccessiva aderenza ed immedesimazione dell'attore al personaggio, per svilupparne semmai l'insegnamento quanto a sottolinea-

tura dei valori psicologici dell'interpretazione. E ciò han fatto con l'evidente aiuto delle teorie «crudeli» enunciate da Antonin Artaud, al quale per altro essi rivendicano di rifarsi come a un «trampolino» più che come a un «modello per una ricostruzione pedissequa».

Il riduttore utilizza il materiale di Shakespeare secondo un montaggio che non rispetta lo sviluppo testuale del dramma, preoccupato invece soltanto di illuminare alcuni aspetti del carattere del protagonista; scene spostate, personaggi scambiati, battute degli uni messe in bocca agli altri. Ofelia nei panni di una moderna ninfetta, Fortebraccio che tallona il protagonista e ne assume la parte «positiva» e «attiva», lo Spettro che si scambia col fratricida Claudio: ecco il quadro psicologico deformato che si snoda nella mente di Amleto, incapace di reagire di fronte al padre morto, alla madre passata in seconde nozze, allo spettro che lo spinge alla vendetta, alla corte invasa dal sospetto e dal tradimento, allo Stato sotto la minaccia di un'invasione, e che si proietta sulla scena, quasi come una sequela cui anche gli attori stessi sembrano essere «spettatori».

Che opinione ha dunque Marowitz di Amleto? «Io disprezzo Amleto. Amleto è una nullità. Amleto è un chiacchierone; uno che analizza, che razionalizza. Egli sa esattamente quello che deve fare, ma preferisce tormentare la propria sensibilità ponendosi interrogabili 'pro e contro'». Chi è dunque questo principe di Danimarca? un «codardo», un «progressista da salotto», un «poseur»? Oppure «un attore fallito che recita la parte dell'erudito, del cortigiano, del filosofo, del sol-

dato e che come un attore (un cattivo attore, in verità) cerca di calarsi in tanti personaggi diversi»? È un po' tutto ciò e forse altro. Fondamentalmente, al di là dei pur suggestivi quadri di Marowitz e delle varie sollecitazioni, non è forse neanche un personaggio, quanto piuttosto un insieme di atteggiamenti in cui spicca un'incredibile incapacità di libertà da parte del protagonista, sia nei confronti di se stesso, che degli altri. I quali alla fine, infatti, dopo che egli ne avrà trafitte le ombre con una spada di legno, prenderanno a ridere, sbeffeggiandolo.

Il testo qui è *un'altra* cosa rispetto a Shakespeare, s'è già accennato; solo « casualmente » ci sono dentro dei pezzi dell'*Amleto* e la ricerca non è svolta in senso letterario e filologico, per dirigersi verso l'intero linguaggio teatrale. Per cui rimproverare a Marowitz di essersi « servito » del testo è tanto facile quanto inutile. Piuttosto c'è da osservare che il suo Amleto trascende il testo, perché per lui egli è ormai un *mito* della nostra società. « Non è forse vero — afferma il regista inglese — che tutti conoscono Amleto, anche quelli che non hanno mai letto la storia, né l'hanno mai vista recitare? Non vi è forse qualche residuo di Amleto che giace in qualche parte del nostro Inconscio collettivo e che ce lo rende familiare? ». Ripresentarlo non significa quindi soltanto fornire un'« interpretazione » in chiave romantica, psicoanalitica, intellettualistica e così via, ma può voler dire anche, appunto, attingere al mito e riproporlo. L'operazione, si capisce, è ardita, ma vitale nello stesso tempo. La scena, pur nell'avanguardia, può ritrovare una caratterizzazione tutta propria, che la riporta anche alle origini. Il teatro, cioè,

oggi in un mondo diviso non può esprimere esso solo una fede comune; ma se i componenti della società sembrano non riferirsi più agli stessi miti, agli stessi valori, se una fede unitaria non li coagula più, sussiste comunque per il teatro una possibilità di discorso unitario; la contestazione e la discussione di quei miti, di quei valori; o, per usare l'espressione stessa di Marowitz, la loro « derisione ».

Anche se d'altra parte un limite è evidente nell'opera del regista inglese: l'aver tutto compreso e visto entro una dimensione psicologica, la quale finisce anche — e logicamente — per rendere per lo meno ardua la trasmissione di un messaggio ideologico; difetto non solo suo, ma di molto teatro d'oggi. È sul piano dell'emotività che Amleto agisce e reagisce, come esclusivamente emotivo è il comportamento degli altri, del coro. È lo spettatore, quello che con il riduttore e gli attori dovrebbe dimostrare la « contemporaneità » di Shakespeare? che dovrebbe « dare qualcosa » al grande drammaturgo anglosassone? Anch'egli si emoziona; sollecitato, reagisce; si commuove e ammira. Ma, ben presto, il giuoco psicologico è scoperto nel suo meccanismo; si coglie la carenza di apporti d'altro genere. Invece che a un « altro » Amleto, si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un Amleto disprezzato, contestato, deriso; in complesso: a un Amleto deformato. Non ci pare però si possa parlare di un Amleto « nuovo ». Forse la strada è generalmente giusta e l'intuizione felice; il senso critico del personaggio regge. Un po' meno la sua essenza.

Marco Garzonio