

LETTERA APERTA A WILLIAM SHAKESPEARE O... “COME NON CI PIACE”

Caro William Shakespeare, cosa ti è successo?! Un tempo sentivamo di poter fare affidamento su di te. Eravamo pronti all'approvazione o alla censura dei nostri sforzi sul palco, com'è normale che sia; ora invece sei tu a subire critiche ferocissime. Alla lettura delle recensioni del nostro *Tito Andronico*, che ci lodavano per aver salvato quel tuo terribile testo, non ho potuto fare a meno di provare una fitta di senso di colpa: a voler essere onesti, infatti, a nessuno di noi, durante le prove, il testo era parso tanto terribile. Naturalmente siamo stati ben presto resi edotti del contrario e io per primo avrei accettato l'idea che questo potesse essere il tuo testo meno riuscito, se non fossi stato assalito da alcuni inquietanti ricordi. Quando misi in scena *Pene d'amor perdute*, per esempio, non ci fu quel critico che affermò che quello era il tuo testo «più debole e sciocco»? E che dire del *Racconto d'inverno*? Ricordo una recensione in cui si diceva che: «Questa è la peggior opera di Shakespeare, una robaccia assurda e prolissa». Al tempo mi ero messo al lavoro illuso che *Il racconto d'inverno* fosse un testo meraviglioso, stupendo, estremamente commovente nella sua irrealtà, una favola il cui lieto fine, la statua che torna alla vita, fosse realmente un miracolo compiuto dalla saggezza e dalla capacità di perdonare finalmente acquisiti da Leonte. Temo di non aver considerato il fatto che è difficile credere a un miracolo, quando è così improbabile che accada. Immagino che – magari gradualmente – avrei fatto meglio a prepararmi all'idea che *La tempesta*² sia stato il tuo più grande errore. Naturalmente io l'avevo creduta, a torto, la tua opera meglio riuscita; l'avevo immaginata come un *Faust* al rovescio, il dramma conclusivo del tuo ciclo sulla pietà e sul perdono, un lungo temporale ininterrotto che giungeva alla quiete solo nelle pagine finali. Credevo che l'avessi scritta nel pieno delle tue facoltà mentali e che fosse questo il motivo per cui è dura, spigolosa e drammatica. Credevo che non fosse un caso il fatto che nei tre filoni in essa presenti fossero messi a contrasto un Prospero solitario e alla ricerca della verità, dei signori rozzi e assassini e dei buffoni avidi, cupi e malvagi. Credevo infine che non ti fossi improvvisamente dimenticato le regole basilari della drammaturgia, come per esempio quella di “rendere ciascun personaggio simile a qualcuno che possa trovarsi tra il pubblico”, ma che invece fosse stata una tua deliberata scelta quella di porre il tuo più grande capolavoro su un piano superiore, un po' più lontano da noi. Ora, invece, leggendo le recensioni vengo a scoprire che *La tempesta* è la tua commedia peggiore – questa volta per davvero – e ti chiedo perdono per non essere riuscito a mascherarne meglio i punti deboli. Per fortuna ho acquisito consapevolezza dei miei errori mentre mi trovavo ancora a Stratford e così, avendo qualche giorno libero prima di partire, ho pensato di andare ad assistere a uno dei tuoi indiscussi capolavori. Ho dato un'occhiata al programma. Davano *Re Giovanni*. Stavo per prenotare i biglietti quando mi sono ricordato di aver letto che quest'opera era «un pasticcio informe» e così alla fine ho deciso di non sprecare tempo con essa.

La sera dopo andava in scena *Giulio Cesare*, ma ho letto che questo era «uno di quelli terribili», quindi sono passato direttamente a *Cimbelino* (confesso di essere sempre stato segretamente innamorato della florida fantasia di questo racconto). Tuttavia, proprio all'ultimo, sono riuscito a dare una scorsa alle critiche esposte in teatro e ho scoperto che, sebbene tutti fossero concordi nel ritenere che la messa in scena fosse di altissimo livello, il testo in sé era «stupido e insensato come *Tito Andronico*». Così, anche se normalmente mi fa piacere assistere a spettacoli ben diretti e interpretati, spero mi capirai se ho lasciato perdere: quella sera avevo solo voglia di ascoltare un buon testo.

Poi la mia attenzione è stata colta dalle parole *Come vi piace*. Era lì, in grassetto: «Matinée alle quattordici e trenta, *Come vi piace*» – l'unico tuo lavoro sul quale non ho mai sentito dire nulla di male, l'opera per antonomasia al di sopra di ogni sospetto. Così ho pagato e sono entrato. Ora devo confessarlo. Il tuo *Come vi piace* non mi piace. Scusami, ma lo trovo troppo gioviale, come la pubblicità di una birra, privo di poesia e, francamente, non molto divertente. Quando uno dei cattivi si pente solo perché per poco non veniva divorato da una leonessa e un altro, mentre è in testa al proprio esercito, incontra per caso un vecchio religioso e si converte, comincio davvero a perdere la pazienza.

Quindi adesso, caro autore, non saprei proprio cosa dire. Trovo la maggior parte delle tue opere dei veri e propri miracoli – tranne *Come vi piace*. I critici trovano la maggior parte delle tue opere di una noia mortale – tranne *Come vi piace*. Il pubblico le adora tutte – incluso *Come vi piace*. Come mai questa strana divisione? Esiste un legame tra questi giudizi stranamente contrastanti? Il fatto che al diploma scolastico ho presentato *Come vi piace* può avere qualcosa a che fare con tutto ciò? Assistere per dovere professionale, volente o nolente, anno dopo anno, a ogni nuovo allestimento di un testo shakespeariano può forse averli impastati tutti in un unico, confuso incubo di origine scolastica? Chissà.

² *The Tempest*, di William Shakespeare (1610-1611 ca.), regia di Peter Brook (1957 e poi anche 1968 e 1990). (NdT)

Estratto da *Tra due silenzi*

Vorrei cominciare dall'inizio: qual è stata la sua genesi artistica a teatro? Come ha cominciato? Può parlarci della sua formazione da bambino? Qual è stato il germe della sua vocazione artistica?

Vorrei saperlo anch'io. Credo non esista nulla che si possa considerare davvero il frutto di una riflessione o decisione chiara. Mi sembra che ogni volta che qualcuno assume una decisione chiara questa finisca quasi sempre per rivelarsi sbagliata oppure per essere riconsiderata in seguito, per una ragione qualsiasi, da chi l'aveva presa in partenza. Quello che posso dire è che mio fratello era un medico, e perciò i miei genitori erano convinti che io dovessi diventare avvocato. A loro piaceva l'idea di poter dire: «Un figlio è dottore e l'altro sarà avvocato», e piaceva anche a me, perché non avrebbe dovuto? Aveva un suo senso. Il teatro mi piaceva, e ancora di più il cinema, ma non mi era mai venuto in mente che potessero diventare una professione almeno fino ai sedici anni, quando ho capito che dopotutto neanche andare a scuola lo era. Perciò, finiti gli studi ho proclamato: «Voglio fare del cinema». Al che mio padre ha risposto: «Facciamo un patto. Tu prova pure a lavorare nel cinema, ma a una condizione: tra un anno ti iscriverai all'università». Riteneva, saggiamente, che in questo modo o mi sarebbe passata subito la voglia o, al contrario, sarei stato invogliato a metterci più impegno. Così ho provato a lavorare nel cinema per un anno e poi sono andato all'università, che si è rivelata un'esperienza terribile.

Nel corso di quell'anno avevo dimenticato il latino e a quei tempi non si poteva frequentare l'università senza saperlo. Perciò ho dovuto seguire un corso e lì ho incontrato un'anziana signora, che studiava latino anche lei. Le ho chiesto come mai lo facesse. «Perché voglio comporre musica per il teatro», ha risposto. A quel punto ho voluto sapere cosa c'entrasse il latino e ho scoperto che era un requisito per accedere alla scuola di musica di Oxford. Sono felice di dirvi che all'età di settantacinque anni quella donna ha davvero scritto la musica per un dramma di Shakespeare che è stato allestito in un giardino di Oxford. La sua storia mi ha fatto riflettere sul fatto che forse esistono vie indirette che possono condurre a fare cose molto interessanti. E questo mi ha dato la forza per riuscire a finire l'università.

A quell'epoca ormai, dato che più che allo studio per la maggior parte del tempo mi dedicavo a fare spettacoli, film e roba del genere, fare carriera nel mondo dello spettacolo aveva cominciato a sembrarmi una cosa ragionevole. Pensavo di voler fare il regista, perciò sono andato da un magnate italiano che gestiva una grande compagnia e gli ho detto: «Voglio dirigere un film». Quello mi ha preso la mano e se l'è premuta sul cuore. «Ragazzo» ha esclamato. «Vieni a lavorare per me. Fallo per sette anni e vedrai che quando saranno passati avrai imparato abbastanza da poter dirigere un film». Sette anni a quell'età sembrano una vita. Perciò me ne sono andato, ed è stata una fortuna, perché l'anno seguente lui è andato in bancarotta, ha mollato tutto e si è ritirato in un monastero in Italia.

Io invece sono andato a lavorare in una compagnia cinematografica, dove passavo tutto il tempo a proporre sceneggiature che sembravano non interessare nessuno. Pensavo: «Be', che altro mi resta? Ah, già, c'è il teatro. Lì si può rischiare di più, perché i costi sono inferiori». Così sono andato all'Old Vic e ho chiesto: «Posso dirigere uno spettacolo?». Mi hanno risposto: «Quando avrai fatto una tua regia diccelo e verremo a guardarla». Ho scritto una lettera a un piccolo teatro che conoscevo per chiedere loro la possibilità di dirigere uno spettacolo, ma ho creduto di dover spiegare come mai avessi scelto una realtà piccola come la loro. Perciò ho scritto una lunga lettera di spiegazioni alla quale ho ricevuto questa risposta: «Gentile signore, siamo onorati dalla sua proposta, ma ci vediamo costretti a rifiutare». In quell'occasione ho appreso quella che forse è la lezione più importante per un regista, e cioè che per raggiungere il livello in cui il proprio lavoro possa essere accettato bisogna ridurre le cose al minimo. Così ho trovato un teatro di circa venti posti, dove una produzione costava al massimo cinquanta dollari. E intendo proprio il costo dell'intera produzione di un nuovo spettacolo. Era gestito da una donna tosta, nei cui occhi potevo leggere chiaramente il pensiero: «Ecco un ragazzo che non ha mai combinato niente nella vita e che si è messo in testa di dirigere uno spettacolo benché non abbia il minimo di esperienza. Be', tanto vale rischiare». Ed è così che tutto è cominciato.

Estratto da *La qualità del perdono*

Nel Medioevo, un monaco era solito tenere sul tavolo davanti a sé un teschio e una clessidra. Ogni granello di sabbia che scendeva gli ricordava il tempo: quanto sia breve, quanto sia facilmente sprecato e come ogni momento che passa sia andato via per sempre.

In questa immagine possiamo vedere tutti gli aspetti della differenza fra il tempo di ogni giorno e il tempo del teatro, per gli attori, il regista, lo spettatore e l'autore. Due ore di rappresentazione teatrale¹ possono essere niente più di un modo per amazzare il tempo oppure una concentrazione di esperienze, come in *Re Lear*, che altrimenti richiederebbero una vita intera.

Tutto lascia pensare che Shakespeare scrivesse a gran velocità. Sembra che la sua tranquilla, gentile facciata coprisse una pentola a pressione di vorticosi, persino esplosivi atomi di pensiero, sensazioni, ricordi ed esperienze. Per questa ragione, il nostro punto di partenza, avvicinandoci ai suoi versi, è riconoscere la concentrazione e la densità di ciascuna frase, spesso ingannevolmente semplice. E all'interno della frase, ciascuna parola, ciascuna forma, durata e suono non possono prescindere dal proprio significato. Quando lavorai con Ted Hughes allo sviluppo di un linguaggio di parole inventate per *Orgbust*, egli rimase affascinato dall'osservare in se stesso il processo interiore di un poeta. Poco a poco, si accorse di poter captare l'esatto momento in cui un significato cominciava a ritrovare una forma.

Nel teatro ottocentesco, i monologhi erano considerati una cassa di risonanza, e solo gli attori di enorme talento, attraverso la pura intuizione, riuscivano a concentrarsi sui dettagli della vita delle parole, lì dove si univano pensiero e sentimento.

Nel Novecento, come reazione alla magniloquenza, subentrò un freddo approccio accademico. Esso insegnò a una nuova generazione di attori a studiare la struttura del verso come entità separabile dal suo significato. Ciò portò molti attori alla stessa *impasse* a cui sono portati i cantanti lirici dai loro insegnanti. Shakespeare è stato spesso descritto come un autore di testi a metà strada tra il dramma e l'opera, ed è utile vedere quanto questa prospettiva può essere pericolosa. Chiaramente, in entrambi i casi, l'unico punto d'inizio è cogliere cosa ha ispirato le prime parole dello scrittore o le prime note del compositore. Quasi sempre ci sono personaggi umani immersi in una particolare situazione umana. Se l'autore o il compositore ne è stimolato, allora il resto viene da sé. Ma nella lirica, le cose iniziano diversamente. Qui un artista affronta un nuovo ruolo con un insegnante preciso ed esigente al piano; l'insegnante corregge l'artista nei dettagli del ritmo e dell'intonazione ben prima che il contesto, la situazione in sé, sia minimamente preso in considerazione. Naturalmente, essi conoscono la storia in modo sommario. A guidarli è il piccolo dettaglio di ogni situazione. Le parole appaiono e sono queste parole ad aver ispirato al compositore la melodia. Sembra tutto semplicissimo, ma è incredibile quanto sia facile trascurare questo aspetto.

¹ Nel testo originale, l'autore cita il prologo di *Romeo e Giulietta*: «Is now the two hours' traffic of our stage» («Ecco quello che la nostra scena vi offrirà in due ore»). (NdT)

Estratto da *Il dettaglio è il segreto*

PAROLE, PAROLE, PAROLE

Quando il primo uomo delle caverne batté due pietre una contro l'altra e le sfregò per formare un angolo affilato, emise un grugnito. Trascorsero i secoli, e mentre l'uomo perfezionava con fatica i suoi strumenti, contemporaneamente i suoi grugniti si svilupparono in forme primitive di linguaggio.

L'uomo aveva bisogno di comunicare i propri sforzi a un altro essere umano. Tra i primi frammenti di significato ci furono le sillabe che corrispondono a "bene" e "non bene". E mentre egli scopriva che tra quei due estremi esistono tante tappe, questi divennero obiettivi da raggiungere, e la strada per arrivarvi diventò "migliore" o "peggiore". Il tempo passava, e il senso di una meta e della lunga distanza che era necessario percorrere per raggiungerla resero "migliore" o "peggiore" un incoraggiamento a continuare sulla strada intrapresa oppure una fonte di frustrazione e sconforto. "Migliore" o "peggiore" divennero così i motori necessari al proseguimento dell'attività.

Poi, per un milione di ragioni, fece la sua comparsa la religione, e di colpo i due estremi a cui tendere divennero "bene" e "male". "Bene" divenne il "grande irraggiungibile" e "male" divenne "il Male" [evil]. Dal Male al demonio [Devil] bastò un breve e fondamentale passo. E fu così che il male si trovò incarnato nei demoni e il bene negli angeli che conducono a Dio. Da qui derivò la più grande di tutte le scoperte umane: che sempre, in ogni manifestazione, forma, azione, "migliore" o "peggiore" sono i grandi motori dell'evoluzione e della trasformazione.

Divenne allora chiaro che per ogni cosa esistono diversi livelli. Per l'artigiano, per l'artista, per il contemplativo. In ogni attimo c'è la possibilità di raggiungere il "meglio" e quella di un inevitabile cedimento. L'umanità divenne gradualmente consapevole dell'esistenza di diversi livelli: un qualcosa che poteva essere rappresentato da una scala, dove gli angeli aiutano gli uomini a salire e i demoni li fanno inciampare e li trascinano verso il basso.

Oggi, l'immagine che ci si presenta è quella del grattacielo. A volte gli ascensori funzionano, ma altre (come durante e dopo un uragano) siamo costretti a salire a piedi. Lo sforzo è enorme, la fatica aumenta, e per ciascuno di noi esiste un momento in cui ci rendiamo conto che non possiamo dare di più. Guardiamo i piani che siamo riusciti a salire e ci accorgiamo di quanto siano pochi rispetto al numero di quelli che mancano per poter uscire sulla terrazza del tetto, per godere della visione del cielo e della luce brillante del sole. E il panorama cambia di piano in piano. In meglio: l'orizzonte diventa sempre più vasto. Possiamo vedere di più, comprendere di più. È meglio essere in alto, molto peggio trovarci nel buio umido delle cantine.

Capiamo così che in ogni attività della vita è presente dentro di noi la percezione di diversi livelli. Non abbiamo bisogno di andare a cercare altrove: basta considerare una singola parola. E, in essa, una scala infinita di vibrazioni, più sottili o grossolane, di significati, più sottili o grossolani.