NOT TRUE, BUT USEFUL

Non vero, ma utile

Trascrizione dalla Stagione 1 del podcast di Cheek by Jowl
Versione aggiornata
Traduzione italiana a cura di Francesco Bianchi

Indice

Introduzione **3**
Episodio 1 Pensieri dalla quarantena **4**
Episodio 2 Lo spazio e Shakespeare **18**
Episodio 3 Nel Bosco **34**
Episodio 4 Scene e castelli di sabbia **56**
Episodio 5 Parole che diventano false **72**
Episodio 6 Perché facciamo quello che facciamo **88**
Episodio 7 Un tuffo nella scenografia **102**
Episodio 8 Incontrare il *predicament* **116**
Episodio 9 Personaggio e processo **131**
Episodio 10 Tagliatelle **147**

Introduzione

Grazie per aver scaricato la trascrizione aggiornata della prima stagione di **'Not True, But Useful…' – a Cheek by Jowl Podcast**.

Ad aprile 2020, durante il lockdown da COVID-19, i Direttori Artistici Declan Donnellan e Nick Ormerod hanno incontrato in videoconferenza la regista Lucie Dawkins e hanno registrato una serie di conversazioni creative. Il risultato è stato una stagione di podcast pubblicata tra aprile e luglio 2020.

Dopo la pubblicazione, abbiamo deciso di creare una versione aggiornata della trascrizione del podcast, che potesse funzionare come risorsa formativa autonoma, accessibile gratuitamente dal sito di Cheek by Jowl e disponibile in diverse lingue.

Speriamo che vi piaccia, e che la troviate 'utile'.

Se volete scoprire di più sulle opere teatrali di cui parliamo in ogni episodio del podcast, o ascoltare altri episodi, potete andare sul menu del podcast sul sito di Cheek by Jowl.
Nella pagina di ogni puntata troverete le informazioni sullo spettacolo in questione, insieme ai link alle immagini, ai video, ad altre interviste e ai materiali d'archivio dei nostri spettacoli.

Le musiche usate in questa prima stagione del podcast sono state composte da Pavel Akimkin, e sono contenute nella nostra produzione russa di *Misura per Misura*.

www.cheekbyjowl.com
Facebook: @cheekbyjowl
Twitter: @cbyj
Instagram: @wearecheekbyjowl
YouTube: www.youtube.com/cheekbyjowl

Copyright © Cheek by Jowl, 2021
All rights reserved

Episodio 1
Pensieri dalla quarantena

Lucie

Benvenuti al podcast “Non vero, ma utile…” di Cheek by Jowl. Questa è la prima puntata: ‘Pensieri dalla quarantena’.

Buonasera, sono la vostra presentatrice Lucie Dawkins, e nelle prossime settimane intervisterò Declan Donnellan e Nick Ormerod, il duo regista/scenografo alla guida della compagnia teatrale famosa in tutto il mondo Cheek by Jowl. Questa serie di podcast vi porterà oltre il sipario per scoprire di più sul loro processo creativo unico e su come, dopo quasi quattro decenni di produzioni straordinarie, la loro pratica teatrale continui ad evolvere. In questa prima puntata parleremo delle sfide in cui ci si imbatte nel pensare il teatro durante la quarantena da coronavirus, e di come la filosofia di Cheek by Jowl si è sviluppata dopo la pubblicazione del libro cardine *L’Attore e il bersaglio*. È un grande piacere per me essere qui con l’autore del libro, Declan Donnellan.
Buonasera, Declan.

Declan

Buonasera. Ciao, Lucie.

Lucie

Eccoci qui, insieme da remoto, a registrare dal profondo del lockdown da COVID-19. Dunque, abbiamo chiamato questo podcast “Non vero, ma utile…”. Ti ho sentito dire questa frase moltissime volte. Puoi raccontarci cosa significa per te, “Non vero, ma utile”?

Declan

Beh, credo che niente di quello che io dico sia vero. Quando dico qualcosa, lo faccio per cercare di dare un aiuto, per far sì che il testo teatrale che stiamo affrontando abbia un po’ più di vita. Come dico ne *L’Attore e il bersaglio*, la mappa della metropolitana di una città non è vera, ma è utile. Quindi anche se non rappresenta in nessun modo l’aspetto reale della città, è una griglia che aiuta ad andare da un posto all’altro. Sono guide, modelli temporanei che possono aiutarci.

Lucie

Ho sentito molti parlare di un ‘sistema Donnellan per approcciarsi ai testi’ dopo *L’Attore e il bersaglio*. Pensi che esista un sistema Donnellan e, se sì, qual è il sistema Donnellan?

Declan

Beh, certamente spero che non esista! Ne *L'Attore e il bersaglio* mi sono sforzato di dire: se la recitazione è buona, non cercate di aggiustarla. Solo se vi sentite bloccati, allora potete usare questi consigli. Non è certo un libro su come recitare o su come fare regia. È qualcosa che può essere usato se ci si trova in difficoltà, se ci si trova in una difficoltà in particolare, ossia il blocco da panico, quando non si riesce a mettere un piede davanti all'altro e ci si sente paralizzati. Questo è ciò di cui parla *L'Attore e il bersaglio*. Questo è il motore principale del libro. Non è certo un testamento su come fare il regista o tantomeno su come io faccio il regista.

Lucie

Credi sia pericoloso avere un sistema quando si entra in una sala prove?

Declan

Personalmente, penso di sì. Ma non lo so. Ci sono milioni di modi per dirigere uno spettacolo, ci sono milioni di modi per fare del buon teatro, ci sono tanti tipi di buon teatro. Non li conosco tutti! Posso solo conoscere il mio modo, e il mio modo è non avere un modo. Il nostro unico modo è sederci in sala, io e Nick, e guardare gli attori, e cercare di migliorare quello che vediamo. La materia di cui è fatto quel 'migliorare' cambia di volta in volta. In ogni caso abbiamo una priorità, che precede tutte le altre priorità, ed è che quello che facciamo deve essere vivo. Tutto il resto viene dopo. Di solito è piuttosto ovvio riconoscere qualcosa che è vivo. Meno ovvio è capire come 'vivificare' qualcosa. E il segreto è che non c'è modo di 'vivificare' qualcosa. Ma quello che si può fare è smettere di uccidere quel qualcosa. Bisogna imparare a rimuovere i blocchi. L'azione è più di rimuovere che di aggiungere. Questo è un principio basilare per noi.

Lucie

Siamo in circostanze molto bizzarre, in questo momento storico. Queste sono circostanze davvero insolite in cui, credo, tutti noi stiamo riconsiderando cosa significa fare il lavoro che facciamo. E sarei curiosa di saperne di più su cosa ti preoccupa al momento, come regista.

Declan

Beh, è un momento terribile. Ci sono persone che stanno morendo, ci sono persone che stanno perdendo il lavoro. Molti verranno trascinati nella povertà. E probabilmente la vera sofferenza non è ancora cominciata. Quindi non è opportuno parlare di un lato positivo.

Ora, se guardiamo i nostri leader che annaspano in televisione, vediamo che a poco a poco, di tutte le cose che potrebbe invadere, la natura invade le nostre coscienze. Il tipo di autorità che sembra

mancare a tanti leader viene, stranamente, dalla natura. I cinguettii che sento nel luogo in cui vivo stanno diventando sempre più assordanti, giorno dopo giorno. Molti di noi stanno diventando più consapevoli del mistero della natura e del silenzio. Quindi chi può dire come sarà il mondo l'anno prossimo?

Lucie
So che hai passato parte del tuo tempo libero in eccesso ad affrontare il tuo nuovo libro, che non vedo l'ora di vedere quando uscirà.

Declan
Sei impaziente la metà di quanto lo sono io, di vederlo! Muoio dalla voglia di dare alla luce questa creatura mostruosa che sta crescendo dentro di me. Il motivo per cui sto avendo difficoltà a scriverlo non è la materia di cui è composto, ma viene dal fatto che è difficile organizzarla in sequenza nel libro. È una matrice immensa. Ogni cosa è connessa a tutte le altre. Cerco sempre di appianarla in una linea logica così che il lettore possa trovare un percorso coerente per attraversarla. Forse parlarne è un buon passo da fare. Quindi è bello poter chiacchierare con te del libro!

Sì, una cosa ovvia di questo virus, di questo strano lockdown… è che ci rendiamo conto di quanto ci manca stare con altre persone. E in particolar modo, sai, l'esperienza del teatro. Possiamo guardare tantissima TV, ma la vera esperienza di essere in una sala con altri, sentirli respirare, annusarli, sentire il battito del loro cuore, dio solo sa cos'altro… Guardare gli attori sputare in scena… Ci manca davvero essere in uno spazio carnale con delle altre persone. Questo richiamo sembra venire da una profonda esigenza genetica. Noi non siamo nati in un sistema capitalistico di autosufficienza, siamo nati in un sistema di dipendenza dagli altri. E abbiamo voglia di tornare negli spazi pieni di persone.

D'altra parte, detto un po' seccamente, c'è il fatto che in realtà noi abbiamo fatto pratica di distanziamento sociale per centinaia di anni, perché una cosa che facciamo continuamente è tarare la distanza tra noi e gli altri: non troppo lontano, né troppo vicino. Per tutta la vita balliamo questa "Quadriglia delle Aragoste" [1]. E la balliamo nell'intimità, nelle amicizie, in tutti i campi. Penso che tutti gli escamotage per essere sicuri di tenerci separati gli uni dagli altri siano completamente innati. E in questo momento ci sono venuti bruscamente in aiuto, perché se non manteniamo una appropriata distanza potremmo rimanerne uccisi, o potrebbe rimanerne ucciso qualcun altro.

[1] Locuzione da *Alice's Adventures in Wonderland* di Lewis Carroll

Questo mi fa pensare a una parola che io uso nelle prove, che è 'incontro[2]'. Credo che quando andiamo a teatro, ci andiamo per assistere a un incontro. A molti incontri. Un incontro è quello tra noi e gli attori che sono sul palco, e questa è l'esperienza primaria del teatro. La seconda esperienza teatrale è l'incontro tra i personaggi e quello che vedono: le scene che recitano con i loro compagni di scena, il *predicament*[3]. Intendo che in qualche modo noi (inconsciamente) vogliamo che quell'incontro sia rude, o comunque intenso. Nella vita reale, mediamo sempre la differenza tra noi e le altre persone, e questo causa grandi problemi; problemi che molti di noi hanno con l'intimità e con una cattiva gestione dei propri limiti. Si trovano molte strade per girarci intorno - possiamo avere 450 amici su Facebook, ma questo non dimostra niente sui nostri contatti con gli altri.

È utile pensare, per un attimo, a cosa succede durante un incontro. Beh, un primo incontro è con nostra madre in carrozzina. La mamma dice al neonato "Io ti vedo e tu mi vedi" e noi impariamo a sentirci sicuri, e cresciamo facendo 'ciao' con la mano, sorridendo, copiando le espressioni facciali. Ma la cosa davvero importante in un incontro è capire che quando io vedo qualcosa, anche quel qualcosa, allo stesso tempo, inevitabilmente, vede me. E che se io vedo qualcosa, io esercito un cambiamento su quel qualcosa, ma anche quel qualcosa esercita un cambiamento su di me.
Per esempio, da bambini o da adulti, guardiamo spesso film western o serie tv poliziesche con sparatorie finali. E si vedono persone che corrono per la città armate di pistole e altre persone che le rincorrono con altre pistole, e di solito le prime arrivano all'angolo di un edificio e sparano oltre l'angolo. Quindi: una persona spara oltre l'angolo e poi si accovaccia e si tuffa, perché anche l'altra persona gli sta sparando. Quello che mi sorprende di queste sequenze è che da una parte temo sempre il momento in cui arrivano perché di solito sono piuttosto noiose, eppure dall'altra parte esse sono in qualche modo essenziali. Se ci pensi, è un ritmo/mito interessante di questi personaggi: vogliono guardare la persona a cui stanno sparando, ma non abbastanza a lungo da permettere a quella persona di mirar loro contro. È una specie di danza, nella vita reale. È il cercare di avere l'incontro senza essere visti. Teniamo queste cose nascoste, e andiamo a teatro per vederle svelate. Quindi noi, in un certo senso, andiamo a vedere persone che hanno incontri con cose che noi non riusciamo a incontrare nella vita reale. È come una sparatoria. Io posso vedere cosa stanno affrontando i personaggi ma loro non possono vedermi.
Oppure possono?

Nietzsche disse "Non guardare troppo a lungo dentro l'abisso, o l'abisso guarderà dentro di te." E tutti diciamo 'oh, è spaventoso!' Un sacco di film horror cominciano con quella citazione; gli dà quel

[2] Qui inteso come "incontro inaspettato, imbattersi", dall'inglese *encounter*.
[3] Qui usata nel senso di "difficoltà, minaccia, pericolo, impedimento". Non c'è traduzione italiana, per *predicament*, che mantenga la vastità del significato utilizzato dall'autore attraverso la parola inglese. Pertanto si è scelto (in tutta la traduzione) di tenere la parola nell'originale inglese.

tocco di classe. Ma in realtà non è poi così tanto disturbante. È ovvio che se guardi abbastanza a lungo dentro qualcosa, quel qualcosa guarderà dentro di te. Se guardi negli occhi un bambino, anche lui ti guarderà, e spesso ti sentirai meglio per aver guardato e per essere stato guardato. È un processo a due sensi. Ed è molto, molto importante che noi, uomini di teatro, ci dedichiamo in modo assoluto al fatto che il teatro abbia luogo tra ciò che sta succedendo sul palco e il pubblico. Non è un'opera d'arte, è un atto d'arte. E non esiste in quanto stato, ma in quanto processo di interazione fra due cose. Per me, questo è un aspetto importantissimo del concetto di 'incontro'. L'azione colpisce in tutti e due i sensi. È fondamentale che sia così, perché questo meccanismo è il terreno fertile dal quale molti aspetti del teatro possono nascere.

Lucie
Penso che sia un aspetto interessante se si pensa al tempo che stiamo attraversando ora, in cui non c'è nessun incontro fisico, in uno spazio, se non con le persone con cui si condivide l'isolamento.

Declan
È così, ma è un'esperienza molto precedente al COVID! È come quando ci isoliamo in una sorta di camera stagna e facciamo in modo di sentire solo le notizie che vogliamo sentire! Lo facciamo in moltissimi modi, da secoli!

Lucie
Se si ha la fortuna di essere in isolamento con qualcuno, questo costringe tutti noi, uomini e donne che fanno teatro, a riconsiderare il perché il teatro sia così importante. E mi sembra che l'incontro, questo esempio di estrema empatia, sia proprio ciò che rende il teatro così vitale.

Declan
Sì. Però ora vorrei dire una cosa. Vorrei dire che io non ho una ragione specifica per cui faccio teatro. Io faccio teatro perché lo amo. La più grande espressione poetica dell'amore a volte viene individuata in *Romeo e Giulietta* ma, secondo me, quella non è la più grande scrittura d'amore. La più grande descrizione dell'amore che io conosca fu scritta qualche decennio prima da Montaigne. Lui aveva un grande amico a cui voleva molto bene, ma questo amico era morto quando i due erano ancora giovani. Montaigne visse per molti anni ma non si riprese mai del tutto da quella perdita, e disse "Se mi si forzasse a spiegare perché lo amavo, tutto quello che potrei dire sarebbe perché era lui, perché ero io". E quella è per me la cosa che si avvicina di più alla descrizione dell'amore. In altre parole non c'è ragione per l'amore. È semplicemente "perché era lui, perché ero io".

La cosa sottile da notare è l'apertura della frase, "Se mi si forzasse a spiegare perché". E io mi sento un po' così, riguardo al teatro, in realtà. Non so perché lo faccio. Non ho una ragione. Posso trovarne una per giustificarmi, se mi forzo. Ma non è la vera 'ragione'. Non c'è motivazione. In effetti una motivazione è solo un modo per spiegare ciò che ho fatto. Penso che la motivazione sia una cosa pericolosa a cui pensare, per un attore. Forse a volte ne abbiamo bisogno come primo o secondo gradino di una scala. Ma subito dopo dobbiamo toglierci il vizio di credere alle motivazioni. Le motivazioni sono solo il nostro modo di spiegare le cose. Ora, io posso trovare tantissime motivazioni, o ragioni, per giustificare il perché faccio teatro, ma sono tutte finte. La vera ragione è che non ho delle vere alternative. È la cosa che amo di più fare.

Lucie

Ma è anche interessante che tu dica che è pericoloso chiederlo ad un attore, o per un attore chiederlo a se stesso, se si pensa che Stanislavski era così abituato a fare questa domanda durante le prove: 'Cosa vuole il personaggio?' Questa quindi non è una domanda utile?

Declan

Penso che 'cosa vuole il personaggio?' potrebbe essere una domanda utile ma soltanto come inizio, perché non è di vita vera che si sta parlando. A volte questa domanda può davvero bloccare un attore. Per esempio io non riesco a pensare a niente di più efficace per bloccare un Romeo che chiedergli perché ama Giulietta. Questo non significa che la domanda non sia interessante per un soggetto esterno. Ma potrebbe essere paralizzante chiederlo a un attore, il quale deve trovare l'esperienza, non rispondere a una domanda accademica.

Come inizio si potrebbero usare delle domande tradizionali. Mai soltanto 'Cosa vuoi?', ma sempre dando la precedenza a 'Cos'è che non vuoi?'. Capisco perfettamente che alcuni attori si sentano più a loro agio con il personaggio e l'azione, e che debbano partire con quelli. Personalmente non mi piace parlare troppo di concetti come quello di personaggio. Dopo un po' che la si sta provando, mettiamo su la scena. Ma quello scheletro che diamo non dà necessariamente la vita. Quindi se ne ottiene qualcosa che funziona abbastanza bene, è chiaro, ma è a malapena efficace. Devi far arrivare quel qualcosa da un'altra parte. E per questo ci vuole un vocabolario diverso.

Lucie

E questo vocabolario riguarda il capire che non sempre sappiamo cosa vogliamo?

Declan

Esatto, sì. Ma credo che probabilmente comincerei… sai, la scena in cui Lady Macbeth va da suo marito nel mezzo della cena: "Perché hai lasciato la sala?" Probabilmente parlerei prima con gli attori

del fatto che i due coniugi Macbeth vogliono uccidere Duncan e diventare re e regina, sono sicuro che farei così. Vorrei che gli attori cominciassero da lì. Non vorrei confonderli su questo. Non sarebbe d'aiuto cominciare il primo giorno e dire "beh, voi volete uccidere Duncan o, in realtà… davvero lo volete!?" Non sarebbe d'aiuto e ci scombussolerebbe tutti. Dobbiamo creare la regola prima di poterla rompere.

Quindi. Nick organizzerebbe molto precisamente dove si trova Duncan nella stanza accanto, e poi ne parleremmo il meno possibile. Anzi, useremmo molto più tempo per investigarlo spazialmente, in modo molto semplice. Sì, potremmo dover rispondere alle domande su 'cosa vogliono', ma prima arriviamo a 'cosa non vogliono' meglio è. E dopo un po' scopriremo che il mistero profondo nascosto in *Macbeth* è che noi non sappiamo cosa vogliono. E questo succede perché loro non sanno cosa vogliono. E, cosa ancora peggiore, loro non sanno di non sapere cosa vogliono.

Non abbiamo idea del perché lo facciano. Sembra chiaro, ma non lo è. Diamo per scontato che loro vogliano essere re e regina, ma è davvero così? In realtà non c'è nessuna indicazione tangibile, plausibile, di questo. Appena viene loro l'idea, sono entrambi terrorizzati al pensiero che non riusciranno a farlo. Lui non è convinto fin dall'inizio. Non pensa 'Oh, grandioso, sarò re!' Non lo pensa mai, mai una volta. 'I tuoi figli saranno re'. Questo lo rende infelice fin dall'inizio perché mette in luce un violento conflitto interno in lui. E così è come cominciamo.

E poi i due, Macbeth e Lady Macbeth, si lanciano in questo piano, ma andando avanti mi sembra sempre più chiaro che non vogliano veramente farlo. E cosa peggiore, non hanno mai voluto! E il mistero è, 'ma per quale motivo una persona dovrebbe fare qualcosa che non vuole fare?!'. E la risposta è 'guardiamoci allo specchio!'. Perché in realtà tutti noi facciamo questa cosa continuamente, perché mai facciamo cose che non vogliamo fare?… È buona cosa pensarci un po'.

Lucie

È questa la straordinarietà dell'incontro teatrale, dal punto di vista del pubblico? Che nei grandi testi teatrali si deve affrontare il problema che in effetti, molte volte, non si sa perché si facciano cose che non si vogliono fare? È una verità scomodissima di cui rendersi conto con se stessi. Noi non sappiamo perché Macbeth fa quello che fa, in realtà, fino alla fine dello spettacolo. E così devi renderti conto che non sempre sai cosa ti spinge fino ai comportamenti più estremi della tua vita.

Declan

Beh, se siamo sciocchi, credo, penseremo: oh, quelli sono solo due scozzesi strambi del Decimo Secolo, non hanno niente a che fare con me! Io non dovrò uccidere il re di Scozia! E non parlo in versi e non uso iperboli.
Ma in realtà, lo facciamo. Di solito quando stiamo per fare qualcosa che non vogliamo fare, tiriamo fuori argomenti fantastici per spiegare perché quella sia veramente la cosa giusta da fare. E più ci guardiamo dentro, più ci avviciniamo, più diventa disturbante. C'è una barzelletta ne *La dodicesima notte*, che viene ripetuta anche ne *I lunatici*. Ci si riferisce al quadro di 'noi tre'. I buffoni dicono: "non avete mai visto il quadro di noi tre?" 'Noi tre' era un quadro che raffigurava due buffoni. E chi guardava il quadro doveva apostrofare colui che faceva la domanda, "Vedo solo due figure nel quadro, chi è il terzo buffone di 'Noi tre'?" E la risposta era: "tu che lo stai guardando". Verrebbe da pensare: 'Ahah, che barzelletta! Non fa ridere.' E in effetti è strano, un intero quadro a olio dedicato a una freddura da cartone animato come 'chi è il terzo buffone?' E verrebbe da dire 'che strano che gli elisabettiani si sforzassero così tanto di far ridere con una freddura…' Ma purtroppo non è una freddura. Magari lo fosse! Questo è quello che fanno tutti i grandi atti d'arte. Ci mostrano continuamente i due buffoni e ci chiedono chi è il terzo - e intendono noi. Siamo presi alla sprovvista, perché siamo all'interno di un incontro.

Musica

Lucie
Dunque, in questa parte della puntata rifletteremo su come possiamo applicare alcune di queste idee a un testo teatrale. Abbiamo parlato un po' di *Macbeth*, quindi prendiamo *Macbeth*. So che tu e Nick l'avete diretto e ci avete lavorato tante volte e in modi diversi, in tanti anni. Avete suggerito di concentrarci sull'Atto primo, scena 7. Per chi non ha visto o letto *Macbeth*, questa è la scena in cui Macbeth è scappato da una cena con ricevimento che ha organizzato e in cui l'ospite d'onore è Duncan, il Re, che Macbeth ha in programma di assassinare più tardi. E il suo sforzo di mantenere salda la sua espressione impassibile lo porta a scappare dalla cena all'improvviso. Per prima cosa lui spiega al pubblico perché uccidere Duncan sia un'idea ragionevole. E poi, dicendoselo ad alta voce, si persuade che non è affatto una buona idea, dopo tutto. Poi arriva Lady Macbeth a cercarlo e lui cambia idea di nuovo. Potete trovare il testo nelle note a questo podcast. E c'è anche un link alle immagini d'archivio della produzione di Declan e Nick di *Macbeth* del 2009. Quindi come possiamo applicare, diciamo, l'idea che è problematico sapere sempre cosa vuole il personaggio a questa scena in particolare?

Declan

Bene, cerco di essere pratico. Nick e io la proveremmo, creeremmo un forte senso dello spazio, daremmo un'idea forte di dove si trova Duncan, e anche di dove si trova l'altra sala, ma quello che sta succedendo nell' "altra" stanza è spesso più importante di quello che sta succedendo in scena.

E se parliamo troppo a lungo di quello che i personaggi vogliono, di quali sono le loro motivazioni, lasciamo fuori altre questioni più pressanti.

Ora, a volte si dice che *Macbeth* è uno dei thriller meglio scritti della Storia. Ma è triste pensarlo solo come un grande thriller che contiene molto linguaggio poetico. Perché il linguaggio non è solo un ornamento. La poesia non è solo una sottolineatura per innalzare la trama, come in certe serie tv. Queste parole remano contro la trama! Qui la scena riguarda il linguaggio che è in conflitto con l'azione. O più semplicemente, quello che i personaggi fanno è diverso da quello che dicono. È un meccanismo elementare in gran parte del grande teatro. Questa distanza tra quello che i personaggi dicono e quello che realmente fanno *è* l'azione drammatica. Qui l'azione drammatica è che loro usano parole strane per nascondere a se stessi quello che vogliono fare. Quindi, per esempio, in "se fosse fatto…" Macbeth dice al pubblico: è facile, voglio uccidere il re, però non sono così sicuro che voglio uccidere il re. Forse non è una buona idea uccidere il re. Poi lei, Lady Macbeth, entra in scena e lui gli dice, 'ho deciso di non uccidere il re'. Lei dice 'devi uccidere il re' e lui dice 'io non voglio uccidere il re', e allora lei dice 'ecco perché devi uccidere il re'. E alla fine sono entrambi d'accordo: 'bene, andiamo a uccidere il re'.

Quello che potremmo notare nella scena, però, è che mancano due parole, due parole importanti: una è 'uccidere' e l'altra è 're'.

Ma l'intera scena riguarda l'uccidere o il non uccidere il re. E se guardiamo bene, vediamo che loro inventano una straordinaria varietà di parole sostitutive al posto di 'uccidere il re' e la prima è 'esso[4]'. "*Se fosse fatto, una volta fatto, sarebbe bene che fosse fatto presto*[5]". Ed 'esso[6]' qui, cosa significa? Sembra che lui stia dando istruzioni su come preparare una omelette. Ma in realtà, sta parlando di assassinare un re. Non solo un re, ma in più un uomo molto vecchio, un vecchio che è appena stato molto generoso con lui e con la moglie, e che sta alloggiando in casa loro… e loro due dovranno

[4] In questo caso l'intraducibile *it* è stato tradotto con "esso", ma nell'italiano spesso si procede anche con l'elisione totale dell'oggetto, come è evidente nell'esempio subito successivo.
[5] La traduzione presa in prestito è di Agostino Lombardo, in William Shakespeare, *Macbeth*, Feltrinelli, Milano 1997
[6] cfr. nota 4.

intrufolarsi nella sua camera da letto, mentre lui dorme della grossa, e accoltellarlo. Non c'è niente di più ignobile. E così lui si riferisce a tutto ciò con 'esso', poi diventa 'l'assassinio' e poi 'l'impresa[7]'.

E poi 'esso' scivola in tutti i tipi di metamorfosi. La coppia crea un tessuto di cazzate per tutta la scena, che comincia a sembrare un gioco a trovare tutti i modi diversi possibili per NON dire 'uccidere il re'. E le cazzate crescono in un climax quando Lady Macbeth allude all'ignobile accoltellamento con "il nostro grande eccidio[8]", che è totalmente assurdo.

Voglio dire, "il nostro grande eccidio"? È una fesseria senza senso, solo "rumore e furia[9]". (Ma dobbiamo stare attenti perché "suono e furia" uccidono le persone). Qui il gioco è inventare qualsiasi cosa pur di non dire 'uccidere il re'. E sentirsi magniloquenti e speciali e 'superiori'.

Questo è l'esempio di una cosa che potremmo non vedere perché siamo troppo arguti. Non c'è bisogno di essere brillanti per essere in grado di scavare nelle profondità di questo segreto che Shakespeare ci ha nascosto. È più simile a quella spiacevole sensazione che si ha, che quei due non stiano guardando in faccia quello che stanno per fare. E se ci pensiamo, loro non vogliono farlo davvero. E quindi la domanda è: perché fanno una cosa che non vogliono fare? Ma 'perché facciamo cose che non vogliamo fare' è una domanda fondamentale, fondamentale, che tutti noi dobbiamo farci. Per esempio, potremmo guardare dei nostri amici e pensare: 'Oh Dio, si lamentano del fatto che sono soli. Ma è fin troppo chiaro che stanno organizzando loro i criteri della loro stessa solitudine'. Tutti i giorni vediamo persone fare ogni genere di azioni autodistruttive. E potremmo prendere coraggio e chiederci quali azioni autodistruttive stiamo facendo noi. E il perché le facciamo è davvero un mistero. Si può provare ad aiutare le persone, ma è davvero, davvero sconvolgente quando ami qualcuno che è assoggettato all'autodistruzione, perché ti mette in una posizione molto difficile. Questa è una delle cose che Shakespeare fa a noi in ognuna delle sue tragedie. Gli eroi e le eroine ci indicano, ci coinvolgono, e noi ci leghiamo a loro. E ci rendiamo conto troppo tardi che Shakespeare ci ha ammanettato ai polsi di un maniaco che ci trascinerà in cinque atti di puro inferno. Tra l'altro, quell'inferno sarà sempre costruito su pilastri di pura logica. È quella la cosa di cui dovremmo accorgerci. L'inferno è sempre costruito sulla logica scatenata, senza nessun senso di redenzione o responsabilità che ci salvi.

Lucie

[7] per i termini *assassinio* e *impresa* cfr. nota 5.
[8] cfr. nota 4.
[9] W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto quinto, scena 5, cfr. nota 5.

Quindi la logica, nel caso di Macbeth e Lady Macbeth, immagino, non è la ragione per cui vogliono farlo. Loro usano la logica per scappare dal fatto che non hanno idea del perché vogliano farlo.

Declan

La cosa più importante è che l'opera si attua su un livello di auto-inganno. Lo si fa rendendola, beh, Shakespeare lo dice in modo brillante: "piena di rumore e furia, che non significa nulla[10]". Si costruisce su questo rumore. E come risultante di questo rumore, i due finiscono per assassinare quest'uomo anziano che non vogliono uccidere. Il problema è che loro amano Duncan. Il modo più noioso di considerare *Macbeth* è il pensare a due psicopatici che non provano sentimenti e che commettono un omicidio. Ma una interpretazione 'psicopatica' di Macbeth non è solo noiosa: non spiega la maggior parte delle parole!

I coniugi Macbeth amano Duncan. Tutti e due. E tutti e due sembrano pensare che si amano l'un l'altra, o per lo meno che hanno bisogno l'uno dell'altra. Hanno tutta la gamma di sentimenti teneri. Solo che alcuni di quei sentimenti non vogliono averli. Hanno una vaga idea di cosa significhi essere un uomo d'azione, un 'vincente', e il conseguente terrore di come ci si senta ad essere un 'perdente'. E, per loro, il perdente è colui che permette ai suoi sentimenti di intromettersi tra lui e 'quello che vuole'. E perciò ci provano e si dicono, 'va tutto bene, posso essere pratico, posso farla semplice', *"*se fosse fatto una volta fatto, sarebbe bene che fosse fatto presto[11]*"*: non c'è problema! E Lady Macbeth ci ha già assicurato, approfonditamente, come risolverà i suoi sentimenti di pietà, compassione, misericordia. È risolta, dice. Ma non lo è. Non può. Le presenze invisibili che lei evoca in maniera così ieratica. Sono tutte assurdità. È come una fantasia da adolescenti. È molto più simile alla ragazzina sola al parco giochi che deve mangiarsi il suo panino da sola. Non è una grande diva malvagia. È piena di tenerezza umana. Ha copiosi sentimenti d'amore. Solo che non riesce a tagliarli fuori. E ritornano, e ritornano ancora. Lei fa delle cose terribili, terribili a se stessa, immaginando di essere in grado di sradicare i suoi sentimenti di misericordia. Ma ritornano tutte le volte.

Lucie

Macbeth in pratica dice tutto del complicato sentimento del voler disperatamente uccidere Duncan ed esserne allo stesso tempo terrorizzato quando dice che vuole essere "il principio e la fine[12]". Non dice che vuole ucciderlo. Dice che vuole smettere di sentirsi confuso sull'ucciderlo.

Declan

---

[10] William Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto quinto scena 5, cfr. nota 5.
[11] W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto primo scena 7, cfr. nota 5.
[12] W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto primo scena 7, cfr. nota 5.

Esatto, come Otello: “Farabutto, provami che il mio amore è una sgualdrina[13]”. È il dubbio, che non riescono a sopportare. Qui risiede la profonda immaturità di molti eroi. Non riescono a tollerare l’incertezza. Macbeth non riesce davvero a sopportarla. Tutti cercano di tagliar fuori, beh, io lo chiamo l’emisfero destro del cervello. Abbiamo un emisfero sinistro che ci dà il linguaggio, i principi, l’analisi, ed è deputato, in senso ampio, alla nostra parte razionale. Ma abbiamo anche un emisfero destro che è più intuitivo, e ci dà molte cose preziose, ma spesso meno ‘tangibili’, tra cui, banalmente, il buon senso. È anche l’unica parte del cervello che può avere un incontro con un’idea nuova. Ed è l’unica parte del cervello che può darci sentimenti di perdono, redenzione, amore. In ogni caso dobbiamo assolutamente evitare di moralizzare questa differenza. Abbiamo bisogno di entrambe le parti del cervello. Non ha assolutamente senso dire, ‘Ehi, sono un artista mattacchione, e sono tutto parte destra del cervello. Sono sempre stato una frana in matematica.’ Non possiamo dirlo. Ci servono entrambe le parti del cervello per funzionare al meglio come esseri umani. Non saremmo in grado di dare un senso a tutte queste parole se non avessimo una parte sinistra analitica nel cervello. Dobbiamo usarle entrambe in accordo così che possiamo avere princìpi, ma anche responsabilità. In determinate circostanze, per esempio in momenti di pericolo personale o politico, potremmo essere tentati di schivare le responsabilità. E può sembrarci che la logica schietta renda la vita più chiara, le scelte più facili, tutto più efficiente. Questo è quello che succede se tagliamo fuori la parte destra del cervello. E ‘applichiamo' la logica.

Molto spesso nelle tragedie di Shakespeare può sembrare che i personaggi vengano rapiti dal lato intuitivo, selvaggio, irrazionale, dalla parte destra del loro cervello: ad esempio Otello e Macbeth. Ma non è affatto così; è l’esatto contrario. Entrambi vengono rapiti dalla logica. È la logica che spinge Otello fino alla stanza di Desdemona, ed è la logica che porta i Macbeth al livello di orrore che fa loro dire ‘Per sopravvivere, dobbiamo mettere Duncan fuori gioco, è totalmente logico’. Ma per farlo devono asportare chirurgicamente la loro umanità. Devono tagliare via una parte del loro cervello, una parte del loro cuore, una parte di loro stessi, una parte del loro normale buonsenso e di sentimenti ordinari come il perdono e la misericordia. Certo, non esiste una chirurgia del genere, è solo un’illusione. Il ‘cancro’ della loro inestricabile umanità continuerà a crescere, anche se è attaccato a un nonnulla. E quando finalmente l’umanità di Lady Macbeth sgorga fuori, lo fa nel sangue dei suoi incubi, e lei si ucciderà. Non si può “fermare l’accesso e il varco alla compassione[14]” per avere cinque atti pieni di vita, a quanto pare…

[13] W. Shakespeare, *Otello*, Atto terzo Scena 3, trad. di Salvatore Quasimodo in W. Shakespeare, *Le tragedie - I Meridiani*, Mondadori, Milano 1976.
[14] William Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto primo scena 5, cfr. nota 5.

Il problema persistente con la parte logica del nostro cervello e con la logica in sé è che essa tende a voler prendere possesso dell'intero cervello, ed è in grado di farlo. In *Macbeth*, solo temporaneamente. Ma abbastanza a lungo da permettere alle atrocità di accadere.

La logica è come il fuoco, è un servo buono e un padrone cattivo. La logica non è nostra amica, è la nostra serva. Quindi abbiamo Macbeth che cerca di darci il suo piano logico per fare la omelette, uccidere il re, non c'è problema, non c'è problema, ma purtroppo un neonato piomba giù dal soffitto, come in un quadro di Caravaggio, e all'improvviso lo fa esclamare "La Pietà, come un bimbo appena nato che, nudo, cavalca la tempesta.[15]" È come un messaggio da parte dell'inconscio di Macbeth, che si fa strada a calci e pugni in questo falso e banale programma di cucina gridando: 'ma questa è follia, non vuoi davvero farlo!' Il neonato compare per rovinare il suo atto, il suo monologo, ma anche per salvarli. Ma lui non gli dà ascolto. Non riesce neanche ad ascoltare se stesso. Ecco quello che succede. Così lui sta cercando di essere razionale e di convincerci che l'universo sia un luogo razionale che segue principi meccanici e logici: 'io voglio, e quindi ottengo'. Ma in realtà la possibilità di redenzione, anche in questo stadio avanzato, viene da qualche parte dentro di lui. Ci sono altri lati di lui. Lati incasinati, fatti di compassione e misericordia, e lui deve cercare di ucciderli tutti. E uno dei duelli che accadono in *Macbeth* è quello di Macbeth e Lady Macbeth che cercano di silenziare questi altri lati di loro stessi.

Lucie

E Lady Macbeth che cerca di silenziare quelli di Macbeth. Quel bellissimo pezzo della prima scena, quando lei dice che cercherà di convincerlo ad uccidere Duncan. La natura di lui è troppo morbida per vedere la cosa dal punto di vista più ovvio, o per fare la cosa più ovvia, ossia proprio uccidere Duncan. Lei sa che dovrà allenarlo e guidarlo attraverso questo tremendo pensiero logico e che il cervello di lui è pieno di compassione e pietà, proprio come il suo.

Declan

Esatto, proprio come quello di lei. È tutta una proiezione, perché la persona più spaventata all'idea di uccidere Duncan è proprio Lady Macbeth! Ci parla come se stesse facendo un provino per il *Macbeth* di Verdi, entra in scena come se dovesse interpretare la diva di un film horror e parlare con gli "Spiriti che presiedono a pensieri di morte[16]". Ma in effetti, quello che sta davvero succedendo è che ha paura di essere lei stessa la perdente. Ha paura di non essere quell' 'ubermensch' fatto di pura volontà, che è come lei vorrebbe essere. E lo proietta su di lui. Quindi molto spesso quando rendiamo un'altra persona l'incarnazione del nostro progetto (che spesso è una tragedia), pensiamo

[15] *ibid*.
[16] W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto quinto scena 5, cfr. nota 5.

di voler cambiare quella persona. Ma la verità è che tutto questo è una difesa contro il rendersi conto che il vero problema è dentro di noi. Il vero problema è che è lei che vuole liberarsi dalla sua stessa compassione. La compassione di cui Lady Macbeth è terrorizzata è dentro di lei, e la renderebbe una 'perdente'.

Un'immagine di compassione che ritorna in tutto *Macbeth* è "La Pietà, come un bimbo appena nato che, nudo, cavalca la tempesta[17]": questo tipo di immagini esplodono nella coscienza di Macbeth e lo mettono estremamente a disagio. Sconvolgono totalmente l'efficacia dei suoi piani. Sono visioni non necessarie. Non sono utili al risultato. Tra queste ci sono lo scomodissimo pugnale, lo scomodissimo fantasma di Banquo, e tutte queste sanguinose seccature che gli scombussolano il suo piano ordinato. Lui continua a cercare di controllare la sua coscienza, cerca di controllare la sua parte amorevole, ma essa è troppo forte, e contrattacca, e contrattacca. E noi vediamo una persona la cui logica organizza attacchi mostruosi contro ogni risurrezione della sua capacità di amare.

Lucie
Grazie mille, Declan, per oggi abbiamo finito. E non vedo l'ora che sia la prossima settimana per parlare con te di come lo spazio sia un elemento importante in Shakespeare. Nel frattempo, auguro a te e a Nick una settimana di quarantena in tutta sicurezza.

Declan
Grazie mille. Anche a te, Lucie.

[17] W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto primo scena 7, cfr. nota 5.

Episodio 2
Lo spazio e Shakespeare

Lucie

Benvenuti al podcast “Non vero, ma utile…” di Cheek By Jowl. Eccoci alla seconda puntata, ‘Lo spazio e Shakespeare’.

Salve, sono la vostra presentatrice Lucie Dawkins e in questo podcast intervisterò il regista Declan Donnellan e lo scenografo Nick Ormerod, i Direttori Artistici della compagnia teatrale Cheek by Jowl. Questo podcast vi porterà oltre il sipario per scoprire di più sulle idee che loro trovano ‘non vere, ma utili’ nel loro processo creativo. Insieme, parleremo del modo in cui loro pensano lo spazio e Shakespeare. Oggi sono molto felice di avere entrambi, Declan e Nick, dall’altra parte del ricevitore. Ciao ciao!

Nick

Ciao Lucie.

Declan

Ciao Lucie.

Lucie

Ci sono state diverse bellissime distrazioni dalla quarantena in questi ultimi giorni, perché il Maly Theatre di Mosca ha messo in streaming alcune delle vostre produzioni fatte lì. Declan, è un’esperienza un po’ strana quella di guardare spettacoli del vostro passato?

Declan

Sì, il Maly ne ha fatto uno, il *Racconto d’inverno*, e la Confederazione dei Teatri ne ha fatti tre. È stato straordinario vederli, in effetti, perché sono un po’ in là nel passato, ormai. Sono stato davvero sopraffatto da quanto erano bravi gli attori.

Lucie

Allora, Nick, quando guardi quelle produzioni, alcune che risalgono a un paio di decenni fa, ti accorgi del modo in cui avete sviluppato il vostro approccio o il vostro interesse negli anni?

Nick

È molto, molto difficile da dire. Ovviamente, vedi certe cose e pensi, 'non lo farei certo in quel modo, ora'. Ma in generale credo sia molto difficile da dire. Penso che debbano essere altri a giudicare questo aspetto.

Declan

Io penso, sì, penso che si debba in qualche modo rispettare il passato e dire, 'è così che l'abbiamo fatto'. E, sai, io ho fatto *Macbeth* una, due volte nella vita - tre volte. E ogni volta che lo si fa è diverso perché ci sono attori diversi, uno spazio diverso, un tempo diverso. E viene fuori diverso. E ho fatto *Misura per misura* due volte finora, e *La tempesta* due volte, e mi piacerebbe molto farle di nuovo. È d'aiuto farle in una lingua diversa la volta successiva, perché hai davanti una lavagna completamente pulita - molto molto raramente mantieni un'idea da uno spettacolo all'altro, ma d'altro canto noi molto raramente manteniamo un'idea nata prima delle prove dentro le prove.

Musica

Lucie

Dunque, oggi ci concentreremo sul modo in cui voi pensate lo spazio quando mettete in scena i vostri spettacoli insieme. Sia per cosa significa per gli attori, sia per come esso influenza le vostre scenografie. E più tardi useremo *Misura per misura* come caso di studio, e ho il sospetto che probabilmente finiremo per parlare anche un po' di *Macbeth*. Ma cominciamo dall'inizio. Perché lo spazio è così importante per voi?

Declan

È molto difficile spiegare cosa intendiamo noi due quando parliamo di spazio. Posso metterla così, posso dire: cosa succede quando moriamo? Quando moriamo, lo spazio ci viene portato via. Quindi lo spazio è una cosa molto grande.

Lucie

Quindi cos'ha a che fare lo spazio con la recitazione?

Declan

Tutto. Ha a che fare con tutta la nostra esistenza.

Nick

Gli esseri umani vivono nello spazio. Passano la vita a gestire lo spazio, sono forgiati dallo spazio, completamente. Il personaggio (Macbeth, ad esempio) vive in uno spazio, uno spazio che cambia

di secondo in secondo. Ogni personaggio ha il suo spazio speciale. Ed è molto soggettivo. Guardi una sedia, forse tua madre si sedeva su quella sedia, quella sedia significa qualcosa per te in camera da letto. Il personaggio ha a che fare con lo spazio. E noi, come esseri umani, passiamo la nostra vita a gestire gli spazi.

Declan

Infatti. A volte è una critica: molte persone dicono 'oh, guardalo, si sente al centro dell'universo. Pensa di essere il centro dell'universo'. E certamente è una seccatura quando qualcuno è così narcisista. Ma purtroppo, noi siamo al centro del nostro proprio universo. Inventiamo il mondo che vediamo. C'è una realtà oggettiva, di sicuro, ma noi non abbiamo accesso a quella realtà se non attraverso la nostra immaginazione. Io e Nick siamo seduti, in questo momento stiamo entrambi guardando il microfono, ma vedremo microfoni diversi. I microfoni che vediamo dobbiamo in qualche modo inventarli nelle nostre menti. Non si possono spiegare queste cose, ma possiamo abituarci a questo tipo di idee. E possiamo dire cose *sullo* spazio, che è diverso dal definirlo.

Lucie

In che modo lo spazio influisce sul comportamento di un personaggio, ad esempio?

Declan

Beh, non ci sarebbe nessun personaggio se non ci fosse uno spazio. Il fatto è che, misteriosamente, noi non siamo indipendenti dallo spazio, anzi esistiamo solo come parte di questa relazione a doppio senso. E questa è la cosa difficile da farci entrare in testa.

Lucie

È un'affermazione sorprendente, che non esistono personaggi senza lo spazio intorno ad essi. Quindi, cerchiamo di analizzarla un po'. Come fa, ad esempio, lo spazio a definire Macbeth nella scena di cui abbiamo parlato la scorsa settimana, Atto primo scena 7[18], quando lui lascia la cena nella stanza accanto (fuori scena) per parlare al pubblico del fatto che vuole uccidere Duncan?

Declan

Penso che per prima cosa dovremmo evitare in ogni modo l'idea che lo spazio sia qualcosa che influisce solo sui personaggi Shakespeariani. Sai, io e Nick siamo curvi su un microfono e ti stiamo guardando in faccia, e abbiamo il computer aperto, e io sto cercando di non fare rumori sul tavolo. In questo momento io sono inchiodato nello spazio.

[18]W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto primo scena 7, cfr. nota 5.

Per quanto riguarda Macbeth in questa scena, ci sono milioni di modi per interpretarlo, ma lo spazio sarà di centrale importanza in ognuno di questi modi. Non esiste nessun mondo, non esiste vita oltre lo spazio. Lo spazio è quella cosa che ci viene tolta quando moriamo, e la morte è quella cosa che succede quando lo spazio ci viene tolto. Macbeth sente di dover lasciare la tavola. Sì, possiamo analizzare la posta in gioco: perché si sente soffocare; perché non c'è aria nella stanza, perché deve allontanarsi dall'uomo che sta per uccidere, perché ha bisogno di schiarirsi le idee - e viene fuori, e forse non vuole parlare con nessuno, e forse ci vede, e ci sono infinite storie che uno può inventarsi perché lui faccia quello che fa. Ma a qualsiasi soluzione lui arrivi, questa dipenderà in modo assoluto dallo spazio, e da quanto lui riesca a lasciare che lo spazio venga prima di sé. Questa è la cosa importante. Quindi non è che ci sono io, e poi io spruzzo lo spazio intorno a me. È il contrario: c'è lo spazio e io ci sono dentro. Io cerco di controllare lo spazio. E quindi lo immagino in tutti i possibili modi diversi da come realmente è. Ma sarà sempre lì prima di me, durante me, e dopo di me, e la mia percezione dello spazio cambierà continuamente.

Se dovessimo dividere questo concetto per passi - è un po' macchinoso, ma se entriamo in crisi possiamo farlo - possiamo dire che una delle forme in cui si manifesta la vita è: io sono in uno spazio, ho un impulso per attraversare una soglia per andare in un altro spazio e trovare qualcosa che scopro essere diversa da come mi aspettavo. E questo ultimo passo è quello che ci dà vita: il fatto che sia una continua sorpresa. Quando guardiamo un qualsiasi spazio, vediamo che è tutta una continua transizione da uno spazio a un altro. Non esiste lo stato di uno spazio, lo spazio stesso è transizione. E di solito noi cerchiamo di tenere il passo con quello spazio che continua a cambiare più velocemente di quanto sia agevole per noi. Sai, è come dire: noi pensiamo che il mondo giri in modo troppo lento per accorgercene. In realtà sta girando spaventosamente veloce. E in tutti questi testi, gli eventi corrono fuori controllo, e i personaggi cercano di rallentarli. È piuttosto triste dire agli attori 'devi guidare lo spettacolo', perché in realtà lo spazio, le soglie, il *predicament*[19], sono loro che guidano lo spettacolo. E i personaggi si sforzano di stare al passo con questa cosa che corre selvaggiamente e fuori controllo.

Lucie

Dunque, un modo di vedere cosa che guida i personaggi attraverso lo spazio è: c'è un problema in uno spazio, esso guida i personaggi dentro un altro spazio, ma il nuovo spazio non fa altro che presentarsi con ulteriori problemi - ossia che il viaggio del personaggio attraverso la scena ha a che fare con i problemi che lo spazio gli presenta di volta in volta.

[19] cfr. nota 3.

Declan
È esattamente così. Sì, lo spazio non è mai come il personaggio lo vorrebbe. Lo spazio continua a presentare nuove sfide. E noi tutti pensiamo, ‘oh aspetta, se solo la soglia si fermasse, se solo questo carosello si fermasse, allora potrei gestirlo - se solo si fermasse!’ Ma non si ferma. Continua a muoversi. Ed eccoci qui. E questo è quello che facciamo. E sì, il personaggio continua ad affrontare le cose nuove che vede.

Lucie
Sembra che lo spazio non sia mai statico perché il problema continua a cambiare. Immagino che più tempo Macbeth passa lontano dalla cena, più si rende conto che si accorgeranno della sua mancanza, e che questo sembrerà sospetto, e più i problemi si ingrandiscono. E ogni faccia che lui vede tra il pubblico gli presenta una nuova fonte di disagio, come se stesse cercando di convincere ognuno di noi che l’omicidio sia una grande idea. Quindi lo spazio cambia sempre, o presentando nuovi problemi o rendendo peggiori i problemi già esistenti.

Declan
Sì, e poi entra sua moglie e Macbeth dice soltanto: 'Allora, che novità?' [20]

Lady Macbeth penserà: 'Novità? Novità?! Che novità?! Abbiamo il Capo di Stato di là!'

Dovrà averla colpita terribilmente che il marito chieda allegramente 'che novità?', come se volesse sapere le ultime notizie del quotidiano! Probabilmente vuole strangolarlo, visto che all'ultimo minuto lui sembra voler mandare all'aria il loro piano minuziosamente organizzato.

Badate bene, questo è solo il modo in cui io tendo a vederla. Ce ne sono tantissimi, di modi in cui farla. Ma vi dico quello che non può mai cambiare: il fatto che loro hanno continuamente a che fare con una nuova situazione, attraversano continuamente nuove soglie per entrare in nuovi spazi, e vedono continuamente cose nuove. Questo succede a prescindere da qualsiasi interpretazione.

Lucie
Perciò davvero, un modo di provare la scena è pensare, come tu hai detto, che è un carosello di spazi che continuamente, continuamente, continuamente gettano il personaggio dalla padella alla brace.

[20] W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto primo scena 7, cfr. nota 5.

Declan
Sì, o anche meglio che quella del carosello, c'è l'idea di un autobus che corre giù per una discesa senza freni, e sull'autobus c'è tutta la tua famiglia, o comunque tutti quelli che conosci, e tu provi a saltare sull'autobus per prendere il volante e curvare. Quindi: l'energia viene sempre dall'esterno, mai dall'interno.

Questo è molto importante. Non è che ci sia una situazione morta, e noi dobbiamo vivificarla. No. La situazione sta follemente sfuggendo di mano, e io devo girare il volante per governarla. Ma l'attore deve credere che l'energia sia presente a causa di una situazione disastrosa.

Lucie
Nick, ho sentito che parte del tuo lavoro come scenografo durante le prove è di creare situazioni ed études per gli attori, e di aiutarli a capire come lo spazio sia pressurizzato intorno al personaggio. Come metteresti tutto ciò in atto in *Macbeth*, ad esempio?

Nick
Beh, per quella scena in particolare, quando Macbeth lascia quella cena, sarebbe utilissimo organizzare la tavola della cena e usare il resto del cast come ospiti della cena, così che i due coniugi Macbeth abbiano un'idea di cosa sia la cena. E credo che a volte abbiamo proprio messo il cast a chiacchierare fuori scena.

Declan
Sì, lo facciamo quasi sempre, organizziamo la cena al completo fuori scena.

Lucie
Così che si possa sentire il calore da pentola a pressione dell'*altra* scena nella scena che si sta recitando.

Nick
C'è la tendenza molto naturale degli attori a recitare la scena molto concentrati sul compagno di scena, e in questo modo la scena diventa una cosa tra Macbeth e Lady Macbeth. In realtà è una scena tra Lady Macbeth e Macbeth che parlano di cosa sta succedendo nella stanza accanto. E quello è molto facile da dimenticare, in effetti: che l'energia della scena viene dalla stanza accanto.

Declan

Credo che questo fatto dello spazio secondario di cui sta parlando Nick sia molto importante. Il pericolo è che l'attore pensi che la scena sia solo la scena. E non lo è: la scena non è soltanto la scena, la scena è anche la pressione che viene applicata su di essa dall'altra scena fuori.

Lucie

Quindi, senza la pressione dell'altro spazio, non ha senso che i personaggi siano sul palco davanti a noi. Credo sia qualcosa che ci suona stranamente familiare in questo momento, perché siamo tutti bloccati a casa sotto pressione, e ci sentiamo addosso una posta in gioco altissima perché lo spazio fuori dalla porta di casa è riempito dalla pandemia. L'esterno sta esercitando su di noi una pressione enorme.

Nick

Esatto. Proviamo a saltare ad un'altra scena di *Macbeth*, quando hanno già commesso l'omicidio, e lui scende le scale dopo aver ammazzato Duncan. Abbiamo una scena molto, molto complessa, sempre tra Macbeth e Lady Macbeth. Ma se la si analizza approfonditamente, Macbeth non lascia mai lo spazio in cui ha commesso l'omicidio. La questione importante per lui è nello spazio che ha lasciato, l'orribile spazio in cui ha ucciso Duncan. Tuttavia è una tentazione fortissima, per gli attori, recitare quella che sembra essere la scena importante, che è tra loro due. Ma in effetti tutta l'energia della scena viene da quello che è appena accaduto.

Lucie

Fantastico. Quindi quando guardiamo qualsiasi scena, ci sarà sempre un altro spazio che non possiamo vedere - lo spazio che i personaggi hanno appena lasciato o lo spazio in cui devono andare - che sta sovraccaricando ciò che sta succedendo davanti ai nostri occhi.

Nick

Assolutamente sì, e questo è vero per qualsiasi scena si voglia prendere in esame. Se guardi *Tre sorelle*, lo spazio della casa in cui loro si trovano è definito dall'altro spazio, che è il villaggio, la piccola città in cui vivono. Alla fine del primo atto l'elemento del villaggio entra in scena, ed è Natasha. E la famiglia scopre che si sposerà. Quindi la pressione esterna del villaggio entra nello spazio, e quella pressione guida l'intero testo. Alla fine dello spettacolo il villaggio, nella forma di Protopopov, ha di fatto preso il controllo della casa in cui vivono, e loro vengono spinte fuori dal loro stesso spazio, nel giardino fuori dalla casa.

Lucie

E infatti, attraverso tutto il testo, loro sono in qualche modo incastrate tra gli spazi. Sono legate a questa casa, che non è più come era in passato, come quando il loro padre era vivo. È piena dei ricordi di lui. E loro stanno anche aspettando di andare da qualche altra parte - di andare a Mosca. Sono intrappolate in uno spazio di mezzo, sono incastrate tra il desiderare lo spazio per come era prima e il voler scappare in un altro spazio. Quindi sono intrappolate in uno spazio in cui non vogliono stare.

Nick

Esatto. E quindi, sì, l'altro spazio è esattamente come dici tu - lo spazio che era quando il loro padre era lì ed era pieno di ufficiali. C'è, di nuovo, un altro spazio immaginario. Questi spazi sono incredibilmente complicati per tutti i diversi personaggi.

Lucie

Declan, una cosa che ti ho sentito dire una volta ad un attore (che sembra decisamente non vera, ma utile) è che il personaggio non ha nessuna vita interiore, e affronta soltanto circostanze esterne. Sembra, da certi punti di vista, molto radicale, e da altri punti di vista molto ovvio. Puoi spiegarci cosa intendevi?

Declan

Non direi *nessuna* vita interiore. Direi: 'la tua vita interiore è ok, ne avrai a bizzeffe di vita interiore, ma preoccupati soprattuto di affrontare lo spazio che cambia, e poi avrai tutta la vita interiore di cui hai bisogno'. La cosa importante è non preoccuparsi consciamente della vita interiore, perché se lo fai questa diventerà una difesa contro l'interazione con il mondo esterno. E il problema con questa consapevolezza è che, al contrario, preoccuparci della vita interiore è proprio quello che ci piacerebbe moltissimo fare, perché il momento presente è terrificante, come spiegherebbe magnificamente Beckett.

Lucie

Lo trovo un approccio molto utile, perché ci sono un sacco di idee sulla recitazione e sulla regia che implicano il cercare di evocare emozioni interiori, e che mi sono sempre sembrate, da regista, non molto efficaci. Specialmente perché, come sappiamo, parlare delle motivazioni può essere pericoloso (e ne abbiamo parlato ampiamente nella puntata precedente). Ma anche perché diventa subito una questione soggettiva, e spesso anche un cliché. È invece molto pratico dire che il personaggio è in reazione a qualcosa che esiste fuori di lui.

Declan

Sì, direi che ogni indicazione che manomette la tua vita interiore, come per esempio, 'Devo essere triste in questo punto, devo essere quest'altra cosa qui', è sbagliata. Sempre. È un disastro. Direi questo. Fammi sbilanciare. È un disastro. E pensare in termini di vita interiore è un disastro.

A volte senti dire, 'oh, quell'attore non funziona sullo schermo perché non ha vita interiore'. Beh, so cosa intendono. Ma se guardi le grandi interpretazioni cinematografiche, scopri che la cosiddetta 'vita interiore' che vedi è in effetti sempre in qualcuno che reagisce a un impulso che è fuori di lui, e c'è sempre una simbiosi tra lui e qualcosa che è fuori di lui. Se sei astuto, ti preoccuperai soltanto dell'impulso esterno, ti preoccuperai soltanto dello spazio esterno, delle soglie, eccetera. Ti preoccuperai solo di queste strutture. E se pensi, sai, 'devo mantenere l'equilibrio, è un po' di me e un po' di quello, è un po' di spazio e un po' di mia interiorità, facciamo un po' per uno', probabilmente andrai incontro a un disastro perché la parte di interiorità prenderà il controllo. E quello che devi fare davvero è svuotarti più che puoi, per vedere tutte le cose che vede il personaggio.

Ora, è ovvio che devi studiare la maschera, prima di voltarla e indossarla. E devi vedere che il mondo che vede il personaggio di Macbeth è molto diverso dal mondo che vede l'attore. Quindi, per esempio, i Macbeth proiettano diverse fantasie su Duncan, devono ucciderlo. C'è solo una motivazione, e la motivazione è che devono schivare i sentimenti negativi. Quella è la nostra motivazione. E ai due vengono continuamente dei sentimenti negativi. Pensano a Duncan che sopravvive; hanno dei sentimenti negativi quando pensano che potrebbero lasciarsi sfuggire questa opportunità dell'avere il re in casa loro per la notte; hanno sentimenti negativi quando pensano che stanno buttando dalla finestra la loro unica grande opportunità di diventare re e regina. Hanno continuamente sentimenti negativi. Pensano che saranno dei perdenti per sempre. Pensano al fatto che uccideranno un 'padre', e che questo sarà un disastro per le loro anime eterne, e questo suscita loro sentimenti negativi. Quindi in pratica rimbalzano da un sentimento negativo all'altro. Questa è la motivazione che hanno.

Lucie

Ti ho sentito spesso parlare agli attori dell'idea che i sentimenti possono davvero incarnarsi ed esistere al di fuori del personaggio, nello spazio, invece che interiormente. Forse è un po' come nel *Giardino dei ciliegi,* dove la presenza del figlio morto, Grisha, è ovunque. Il suo ricordo è incastonato nell'arredamento, nei muri, e negli alberi del giardino. Si può discutere del sentimento di dolore che i personaggi hanno dentro di loro, o si può essere più pratici e lavorare su come loro costantemente, costantemente, costantemente incontrano gli oggetti e gli spazi che sono totalmente imbevuti di Grisha. Quindi il dolore diventa parte dello spazio esterno, dello spazio fisico.

Declan

È come pensare a una coppia: questa coppia ha un problema e uno dei due sta lavando i piatti, e dice ‘comunque penso, sai, che dobbiamo parlare un attimo della nostra relazione. Non credo che stia funzionando come speravo. E sto cominciando a pensare che forse dovremmo prenderci un po’ di tempo separati.’

Poi, piano piano, sai, forse cominci a pensare al divorzio. Succedono subito cose strane, però, tra le persone. Non è più solo una cosa fra loro due. Il divorzio, o la separazione o quello che sia, comincia a prendere corpo autonomamente, e diventa come una terza persona. Tendiamo a incarnare le idee, dopo un po’, o a incorporarle - a dare carne a qualcosa di astratto.

Lucie

Proprio come in *Macbeth.* Appena i due immaginano la possibilità del delitto, esso diventa questa orribile presenza incombente nel castello insieme a loro. Una orribile presenza seduta vicina a Duncan a quella terribile cena. Quindi certo, Macbeth sente che deve uscire fuori e parlare a noi.

Declan

Esatto. Ora è nello spazio, e d’ora in poi tutto quello che loro due dicono sarà in relazione con esso. Non hanno più la libertà di dire ‘cosa voglio io, cosa vuoi tu’. È più simile a ‘Cosa vuole lui? Cosa vuole il delitto?’ Inizia ad esercitare la sua attrazione gravitazionale.

Lucie

Penso che sarebbe utile, a questo punto, tornare indietro a un’altra parola importante che tu usi, e cioè ‘soglia’. La usi sia quando parli di passare da uno spazio a un altro, sia quando lo spazio cambia davanti agli occhi dei personaggi, e loro devono passare una linea verso un nuovo *predicament*[21] nello spazio.

Declan

Queste cose succedono molto velocemente. Più esaminiamo lo spazio, come quando guardiamo da vicino i pixel che compongono una foto, più ci rendiamo conto che lo spazio è una unica grande soglia che cambia all’infinito. Penso che sia molto importante usare la parola spazio per iniziare, perché l’esperienza non è solo una massa informe di materia gelatinosa. Non è come dire ‘bleah, quella cosa si muove da sola, perché preoccuparsi di parlarne?’ No! Quella cosa si sta muovendo

[21] cfr. nota 3.

da sola, e noi dobbiamo parlarne! Perché è assolutamente di vitale importanza che noi capiamo che sta cambiando.

Quindi se davvero guardi le cose al rallentatore, quello che succede in ogni momento della nostra vita è che io sono in uno spazio, ho l'impulso di attraversare una soglia per andare in un altro spazio, il quale è diverso da come mi aspettavo. Questa è la cosa più importante. Quindi l'idea è sempre quella di un'aspettativa che viene costantemente messa alla prova, negata, sfidata - forse in modo indolore, forse no. Ma è quel momento di sorpresa ad essere anche il momento in cui c'è vita.

Lucie
Quello che cerchiamo di fare quando organizziamo le prove, quindi, è creare delle ancore, in modo da poter creare più sorprese possibili per il personaggio. Organizzare lo spazio è cruciale per andare avanti nel testo.

Declan
Beh, penso che nelle prove noi organizziamo uno scheletro, ma lo scheletro non è una cosa viva. È da immaginare come lo scheletro di una forma di vita tipo un'aragosta: abbiamo lo scheletro esterno, non interno, come nei mammiferi. È qualcosa che ci sostiene, e poi noi lasceremo che la carne ci cresca dentro. Abbiamo bisogno di una struttura di spazio e di una certa idea di grandi soglie da attraversare, e così via. Ma alla fine sì, lo spazio è in continuo cambiamento.

Lucie
Quindi, Nick, nel tuo lavoro con la scenografia questo ti preoccupa molto, il creare delle soglie? Creare uno spazio che sia pieno di scheletri d'aragosta nei quali far crescere la vita?

Nick
In effetti no. Ciò di cui mi preoccupo è assicurarmi che lo spazio sia abbastanza libero, per gli attori, perché siano in grado di immaginarlo, e che esso non li opprima. Quindi se io dovessi procurare loro tutte queste cose, come per esempio le scale che hanno sceso, o l'altra porta della camera da letto, credo che starei strangolando lo spettacolo, perché lo starei rendendo completamente concreto. Loro devono poter immaginare quegli spazi, non devo essere io a fornirglieli, grazie al cielo. Credo che distruggerei lo spettacolo se tentassi di sovra-scenografarlo.

Declan
Ma gli attori devono essere in grado di immaginare cose concrete. E devono assolutamente essere in grado di immaginare che sono stati in un luogo e che stanno andando in un altro luogo.

Lucie

Questa mi sembra una utilissima gamma di opportunità per gli attori, nel percorso delle prove. Intendo il fatto che devono avere a che fare con uno spazio in rapido cambiamento. Il personaggio entra in scena, spinto dalla pressione che gli viene dallo spazio che ha appena lasciato, solo per incontrare uno spazio nuovo, che non è come lui si aspettava, brulicante di soglie e sorprese, e imbevuto di paure e idee che hanno preso corpo. In pratica gli attori passano attraverso una serie di incontri con cose che sono fuori di loro. Devono solo affrontare lo spazio, e non preoccuparsi se si sentono abbastanza pronti o se stanno provando il sentimento giusto.

Declan

Devo dire che mi sento un po' male, però, alla prospettiva di far sentire l'attore responsabile di tutte queste cose. Credo sia tanto da digerire; tanto meglio se l'attore pensa che tutte queste cose siano a sua disposizione, e non, al contrario, che siano cose che deve fare per forza. È soltanto un modo di pensarlo. Ma il peso che vorrei togliere dalle spalle dell'attore è la responsabilità di creare sentimenti interiori, di creare un personaggio.

Musica

Lucie

In questa parte della puntata di oggi faremo una chiacchierata su *Misura per misura* di William Shakespeare, e su come lo spazio è stato importante nel vostro lavoro su questo testo. Per tutti i nostri ascoltatori, la produzione in lingua russa di questo lavoro di Declan e Nick è disponibile sul sito web di Cheek by Jowl. È semplice: iscrivetevi sulla pagina degli Educational Packs per avere accesso alla registrazione dell'intero spettacolo. Allora, Nick, potresti descrivere le tue scenografie per questa produzione, e dirci qualcosa su come hai pensato lo spazio mentre ci lavoravi?

Nick

Beh, quello che vedrete è uno spazio astratto con pochissimi elementi - in pratica, cinque scatole rosse. E quello è stato una parte del nostro processo, che chiamiamo 'il bosco', un periodo di circa una settimana, dieci giorni di preparazione preventiva con gli attori, nel quale ci hanno mostrato i loro études, come se fossero improvvisazioni, sui diversi mondi presenti nel testo. E sono davvero molto complessi, questi mondi, nel caso di *Misura per misura*. C'è il mondo del governo, di cui fanno parte Angelo e il Duca. C'è il mondo della prigione. E c'è il mondo dei bassifondi della città. C'è il mondo della città stessa, e il mondo del convento che Isabella abbandona, e c'è il mondo della prigione in cui Claudio, il fratello, è imprigionato. Abbiamo lavorato su questi diversi mondi, e

abbiamo provato a trovare uno spazio che potesse ospitarli tutti. Abbiamo finito per trovare questo spazio astratto con un solo elemento, il tavolo, che è usato come una sorta di simbolo del potere per il governo e simbolo del potere per l'ufficiale che gestisce la prigione. E in più suggerisce una cella della prigione per quando Claudio incontra Isabella al suo interno.

Il nostro approccio è stato intendere il testo come un viaggio filosofico per il Duca. Un viaggio che comincia in un luogo infelice, perché lui non sopporta di essere un Duca, e dunque si arrende e lascia il potere nelle mani di Angelo, il suo vice. Poi si limita per quasi tutto il tempo a guardare quello che succede. Lo abbiamo trattato come il suo viaggio filosofico, quasi come un sogno. E infatti, anche se abbiamo parlato di soglie, il modo in cui abbiamo affrontato il testo durante le prove è stato di rimuovere tutte le soglie, oniricamente, così che potessimo saltare da spazio a spazio. Gli spazi e i loro abitanti, Angelo e Isabella per esempio, si presentano al Duca senza che attraversino una soglia, stranamente. Questo l'abbiamo scoperto piuttosto tardi nel lavoro, però. Intendo come far entrare gli attori in scena. Presentiamo l'intera compagnia quasi come una personificazione delle personalità del Duca. Gli elementi sono tanti: Barnadine, che lui rilascia alla fine dell'opera, è come se rappresentasse il suo lato oscuro, e Isabella il suo lato più spirituale; così che i corpi degli attori rappresentano le diverse parti di lui. E innanzitutto tutti lo imitano, il che suggerisce che loro siano lui. In effetti restano in scena tutto lo spettacolo, e poi creano queste immagini per lui. Così noi seguiamo questo procedere filosofico attraverso uno spazio astratto.

Lucie
Da come lo racconti, sembra più che tu abbia disegnato uno spazio che catalizzava la progressione onirica del testo, più che uno spazio che illustrava specificamente un sogno.

Nick
Sì, esattamente. Dava modo a tutti questi elementi di esistere. E, speriamo, in modo vivido, perché gli attori, ovviamente, sono incredibilmente espressivi. E speriamo che le idee siano cresciute anche nell'immaginazione del pubblico.

Declan
È importante che tutti quelli che ci ascoltano non pensino che io e Nick facciamo queste conversazioni preventivamente, e che sappiamo cosa stiamo facendo. Comunque sì, in *Misura per misura* tutto girava intorno alla dissoluzione delle soglie. Ma io credo che sia più qualcosa che vediamo adesso se guardiamo indietro allo spettacolo. Non mi sembra che abbiamo mai parlato veramente del volere (o no) dissolvere le soglie: non ci penseremmo in questa maniera così esplicativa. Quindi, in un certo senso, potrebbe essere un appunto utile per la recitazione questa

cosa che stiamo facendo ora, ossia credo che la motivazione sia il nostro modo di spiegare qualcosa che abbiamo fatto nel passato, non qualcosa che stiamo per fare. Ed ecco perché è molto, molto fuorviante chiedere a un attore 'conosci le tue motivazioni?', perché è insidioso. E tendiamo, in realtà - non so se Nick sarà d'accordo con me - a non discuterne in questo modo, per niente. Lavoriamo in modo molto istintivo, insieme.

Nick

Sì, mi ricordo il momento in cui abbiamo scoperto che far portare Escalus, come fosse un personaggio, dal coro era molto pratico. La questione era risolvere come far entrare in scena l'attore nei panni del personaggio. L'abbiamo interpretata come un dissolvere soglie solo successivamente. Suona molto bene, ma direi che la realizzazione dello spettacolo è stata soprattuto un processo decisamente pratico.

Lucie

È una delle cose che ammiro moltissimo nelle tue scenografie, questo approccio alla 'less is more'. Spesso contengono una semplicità spoglia con solo pochissimi elementi che accendono lo spazio, come una cornice a cui l'attore può aggrapparsi con l'immaginazione, invece che illustrare semplicemente un'immagine. Tu immagini le tue scene proprio così spoglie dall'inizio, includi da subito solo i pochi elementi di cui hai bisogno, o butti via cose durante il processo?

Nick

Credo che parte del nostro lavoro si sia sviluppato a partire dalla necessità di andare in tournée: bisogna essere semplici e leggeri, e noi abbiamo cominciato molto presto, sai, con pochissima roba e gli attori, in un furgone, e basta. Tu hai usato la parola 'bisogno', e credo che in teatro il 'bisogno' sia una buona coordinata, perché non mi piace pensare allo scenografo - c'è una orribile parola francese, *decorateur* - come qualcuno che si occupi di decorare. E richiede una certa disciplina mentale l'analizzare cosa è decorativo e toglierlo di mezzo, in modo deciso, e assicurarsi che tutto quello che c'è in scena sia effettivamente necessario. E se analizzi una grande produzione, ogni produzione, trovi che quello che è lì è radicato nel bisogno, anche nei musical più grandiosi.

Declan

Per prima cosa sono andato alle prove con un'idea: rendere gli uffici del governo molto reali, e di avere porte vere e tutto il resto. Poi Nick ha pazientemente fatto notare che quell'idea non sarebbe stata abbastanza fluida per un passaggio semplice tra una scena e l'altra. Ecco come è andata. Ma, voglio dire - credo che Nick abbia una versione diversa dalla mia su questa cosa - mi si è presentato con le cinque scatole e la scrivania e la sedia. Mi è piaciuto, e funzionava, e ci abbiamo lavorato

insieme. Ma è stato qualcosa che veniva, credo, dal subconscio di Nick, lui non era in grado di spiegarlo. Io stesso non potevo spiegarlo, e a pensarci, è stato molto istruttivo come passaggio.

Musica

Lucie
In questa parte della puntata di oggi, risponderemo ad alcune domande che gli ascoltatori hanno fatto a voi due. Un ascoltatore vorrebbe sapere se, con i nuovi streaming e con le dirette live organizzate da diversi teatri che stanno andando in onda durante l'isolamento, è cambiata la vostra idea dello spazio in relazione a questo nuovo contesto di performance online.

Declan
No, credo di no. Ho notato che è un altro spazio, la diretta streaming, ma se stiamo attenti vediamo che molte delle grandi storie del mondo sono la messa in scena di qualcuno che racconta una storia. Si comincia con qualcuno che racconta una storia a qualcun altro, come nel *Mahabharata*. Mi spiego? Qualcuno sta raccontando una storia a qualcun altro, e tu guardi la messa in scena di quella storia che viene raccontata. C'è questo grande precedente storico dell'origliare una storia mentre viene raccontata a qualcun altro. E penso che sia questo che succede con le dirette streaming, ossia che tu guardi attori che recitano davanti a una platea reale, e tu sei il terzo edipico. Sarà diverso, ma non per forza sarà peggio.

Lucie
Un ascoltatore vorrebbe che raccontaste la vostra esperienza, o un vostro consiglio, sull'adattare romanzi per il teatro, dato che una delle vostre prime produzioni è stata un adattamento de *La Fiera della Vanità*.

Nick
La cosa bellissima dei romanzi che abbiamo scelto di portare in scena è che si adattano praticamente da soli, nel senso che tu puoi prendere il linguaggio del romanziere e volgerlo a tuo vantaggio. In realtà in tutti e due i casi, *La Fiera della Vanità* e *Grandi Speranze* (che abbiamo fatto per la Royal Shakespeare Company), abbiamo semplicemente strutturato ed utilizzato la voce dello scrittore, che è estremamente potente. In effetti, non potrei immaginare questo lavoro, in particolare *La Fiera della Vanit*à, senza usare quella voce, perché è quella che crea molti livelli di ironia e di humour. Stessa cosa con Dickens. La sua voce è straordinariamente peculiare ed energica, e dà una forza che non puoi rimpiazzare con del semplice dialogo tra i personaggi, credo. Quindi ho paura che l'abilità usata per adattare sia più quella del 'taglia e cuci'. Così è stato per noi.

Lucie

Per finire, abbiamo un sacco di domande sul nuovo libro, e su quando uscirà. Potete dirci di più al riguardo?

Declan

Siamo cambiati nei 21 anni che sono passati da *L'Attore e il bersaglio*, il mondo è cambiato, è cambiato tutto. Quindi vediamo le cose in modo abbastanza differente. Ma non possiamo spiegarlo… se chiedi 'in cosa è differente?' non sappiamo dirlo. È solo che ci sono certe parole che usiamo meno, e certe altre parole che usiamo di più. Tutte le parole sono imperfette. E sono solo un modo di vedere il mondo. Il motivo per cui sto avendo difficoltà a scrivere il libro è quella questione della matrice di cui parliamo proprio ne *L'Attore e il bersaglio*. Non si può isolare una zampa del ragno dalle altre. Ognuna delle difficoltà agisce sulle altre. Io uso la parola quarantena: non puoi isolare in quarantena uno dei problemi e separarlo dagli altri (ma la parola quarantena è diventata un po' troppo di moda di questi tempi). Ma è anche peggio nel secondo libro. In altre parole, è incredibilmente difficile dover trovare un percorso coerente e progressivo. Sarebbe però disonesto da parte mia, forse, provare a imporne uno, perché non è di questo che si parla. Non è neanche come un cerchio. È più simile a una sfera. Ed è difficile estrapolare un processo progressivo, che segua un filo passo dopo passo, pagina dopo pagina. In ogni caso è quello che stiamo provando a fare.

Lucie

Fantastico. Beh, non vediamo l'ora di vedere il libro-sfera di Declan.

Declan

Ancora prima vedrete il Declan-sfera, perché è impossibile descrivere quanto sto mangiando e quanto poco sto facendo esercizio. Quindi sì, avrò la stessa forma del mio libro.

Lucie

Benissimo. Beh, con questo, credo che per oggi abbiamo terminato. Grazie mille a entrambi, Declan e Nick. State bene e al sicuro, tutti quanti, in questa prossima settimana di quarantena.

Episodio 3
Nel Bosco

Lucie

Benvenuti al podcast 'Non vero, ma utile…' di Cheek by Jowl. Questa è la terza puntata, 'Nel Bosco'.

Io sono Lucie Dawkins, la vostra presentatrice, e in questo podcast vi porterò dietro le quinte con una serie di interviste a Declan Donnellan e Nick Ormerod, i co-Direttori Artistici della compagnia famosa in tutto il mondo Cheek by Jowl. Condivideranno con noi le idee che trovano 'non vere, ma utili' di cui si servono nel loro lavoro. In questa puntata parleremo della collaborazione simbiotica tra Declan e Nick in veste di regista e scenografo, e di come hanno sviluppato una pratica creativa comune. Sono entrambi qui con me per registrare questa puntata a distanza, a causa del lockdown da coronavirus. Come state?

Nick

Molto bene, grazie Lucie.

Declan

Stiamo bene, sopravviviamo. Stiamo abbastanza bene, in realtà.

Lucie

So che avete fatto conferenze virtuali, seminari e master in tanti diversi Paesi questa settimana. Quali consigli avete dato ai giovani artisti di teatro per affrontare questo periodo anomalo?

Declan

Credo sia un buon momento per sospendere il proprio FOMO [22], la paura di perdersi qualcosa, perché tutti, ma proprio tutti, sono chiusi in casa. E per vedere se questo sentimento possa abbassare un po' il livello di panico che di solito ci viene inculcato. Era sicuramente così quando io ero giovane, e oggi ancora di più - penso sia un trend generalizzato. Ho anche consigliato di provare a stare un po' meglio con se stessi e di schiarirsi un po' le idee, di non sentirsi troppo stressati da tutti quelli che dicono 'devi usare questo tempo, devi usare questo tempo!'. Perché ci si può obbligare, ci si può punire, ci si può vergognare fino a illudersi di aver raggiunto livelli altissimi di auto-miglioramento, salvo poi sentirsi svuotati subito dopo. Invece ci si potrebbe, di fatto, rilassare, e si potrebbe prestare attenzione al mondo esterno e a noi stessi, e questo può essere un gran

[22] "Fear Of Missing Out", espressione da gergo digitale che indica la tendenza a temere di non essere al posto giusto al momento giusto e di "perdersi" le cose migliori di cui si può godere nel mondo.

beneficio per chi è con noi in questo momento. Spesso veniamo indotti a non sperimentare queste cose, e a indurci questo tipo di pressioni è una serie di agenti esterni immaginari.

Lucie

Nella puntata di oggi ci concentreremo su un aspetto che rende Cheek by Jowl unica nel suo genere, e cioè la collaborazione paritaria tra voi due, regista e scenografo. È estremamente raro per un regista e uno scenografo lavorare sempre e solo insieme per una intera vita, come fate voi. Voi vivete e lavorate letteralmente come 'cheek by jowl' [23]. Più avanti, nella puntata, andremo a esplorare una delle vostre ultime produzioni, *La Tragedia del Vendicatore*, e la prenderemo come caso di studio. Ma prima, Nick, puoi dirci come tutto è cominciato? Qual'è stata la vostra primissima produzione insieme?

Nick

La nostra prima produzione insieme è stata nel circuito off di Londra. È stata messa in scena nell'obitorio dell'ospedale di Charing Cross, che è stato poi demolito, ma che all'epoca ospitava uno spazio teatrale chiamato "Theatre Space". Era uno dei primi teatri off di Londra, ed era gestito da una signora di nome Anne Fenn. È stata una produzione di *Peccato fosse puttana*[24], che poi abbiamo rimesso in scena altre volte, ma in modo completamente diverso. Quell'evento (in effetti ne stavamo parlando proprio poco fa) fu importantissimo per noi perché fummo gettati nel mondo delle risorse quasi inesistenti. La produzione fu fatta con tre panchine, che messe insieme formavano un letto. E c'era questa immagine dei due amanti processati dal resto della compagnia, portati in giro in processione su questo "letto". È successo più o meno in questo modo. Abbiamo pensato a noi stessi, chissà come la nostra collaborazione è nata quasi dal nulla, e quella è stata la produzione che ha sancito l'inizio del nostro lavoro insieme.

Lucie

È divertente vedere queste panche tornare fuori qua e là, negli anni, nelle vostre produzioni. Anche nel *Racconto d'inverno* avevate delle panchine che si incastravano tra loro e che giravano per il palco.

Nick

[23] *Cheek by Jowl*, il nome della compagnia teatrale di Donnellan e Ormerod, è anche un modo di dire anglosassone, il cui corrispettivo italiano è "culo e camicia", nel senso di "pappa e ciccia", "sempre insieme", "sempre vicini".

[24] *'Tis pity she's a whore*, di John Ford, 1629-33. Il titolo usato in traduzione è quello usato da Luca Fontana per la sua traduzione in italiano.

È assolutamente vero, Lucie. È anche vero, e lo confesso apertamente, che io ho sempre disegnato fondamentalmente la stessa scenografia, in realtà. E che questa scenografia è fatta di tante scatole. Ci chiamavano 'Crate by Jowl' ("Cassa e camicia"), lo ammetto davanti a tutti. Ho sempre disegnato la stessa scenografia.

Declan

La questione era soprattutto risolvere dei problemi, e poi Nick ha avuto l'idea delle panche che si connettevano, e del lenzuolo da usare come vestito da sposa e come telo sventolante; abbiamo cominciato a usarlo per creare diversi spazi in scena. Ma dire da dove veniva l'idea, di questo non saremmo capaci. È successo all'improvviso, magicamente. Ho notato che in prova puoi arrivare a sudare sette camicie per la concentrazione. Poi a volte, invece, ti rilassi. E proprio in quel momento di relax, l'attenzione vera si materializza. Lì, stranamente, ti ritrovi a bere una tazza di the (o ai vecchi tempi a fumare una sigaretta fuori) e qualcosa accade… e spesso, per dirla tutta, sembra venire dal nulla.

Lucie

So che prima di lavorare insieme come regista e scenografo, avete lavorato insieme come attori. Potete dirci qualcosa di più su questo?

Nick

È tutto vero. È divertente: ci siamo conosciuti in una compagnia teatrale itinerante all'università, una compagnia che girava l'Europa e che si chiamava la "European Theatre Group". E abbiamo continuato a girare in tournée per tutti questi anni, anche se con ruoli diversi. Era una produzione di *Macbeth*, dove Declan faceva Lennox e io facevo il Secondo Assassino e il Medico scozzese. Come Secondo Assassino ero terribile, ma come Medico scozzese credo di essere stato fantastico.

Declan

L'altra cosa strana è che Nick e io ci siamo conosciuti portando Shakespeare in tournée in Europa, ma i soldi venivano dati all'università o alla compagnia da parte dell'Unione Europea, per celebrare l'entrata del Regno Unito in Europa. Noi eravamo lì con i nostri parka e andavamo ai "rinfreschi" dopo gli spettacoli. Era la nostra prima esperienza con i "rinfreschi".

Nick

Stiamo parlando dell'antichità.

Declan

Antichità, il Regno Unito che entra nella UE.

Nick
E adesso ne stiamo uscendo.

Declan
Era il ’72, e adesso ce ne stiamo andando. Lasciare l’Unione Europea suscita un gran senso di perdita, sia a noi che a tante, tantissime persone. Ma è strano pensare che quella fu l’occasione in cui abbiamo cominciato.

Lucie
So anche che entrambi avevate cominciato a lavorare nel campo della giurisprudenza, prima di arrivare al teatro. Cosa vi ha messo il pallino del teatro?

Nick
Beh, io ho studiato legge all’università per tre anni, e mi sono reso conto quasi subito che sarei stato un pessimo avvocato. Ma poi sono stato attratto dalla recitazione, che è ciò di cui abbiamo appena parlato. E quello mi ha reso un maniaco della scena. Tutto qui, in realtà. In ogni caso, Declan non mi fa mai recitare.

Lucie
Per ora…

Nick
Quindi mi sono dovuto mettere a disegnare le scenografie!

Declan
Io ho iniziato come lettore d’Inglese, e lì ho conosciuto Nick. Lui era un anno più grande di me, e lì ho deciso che avrei fatto legge anch’io, come Nick. E sono andato fino in fondo. Siamo diventati entrambi avvocati. A pensarci adesso è grottesco, se ti guardi all’indietro.

Nick
Però io non ho mai praticato.

Declan
Ma sei stato chiamato, vero?

Nick

Sono stato chiamato alla sbarra.

Declan

Comunque: sono andato avanti, ce l'ho messa tutta e ho ottenuto la mia parrucca[25]. È triste che io non abbia mai fatto una foto mentre la indosso, perché quando lo racconto non ci crede mai nessuno. Pensano tutti che io vaneggi, quando parlo del passato. Ma avevo una parrucca, e sono anche andato a corte. Non ho mai difeso nessuno. Sono stato solo un apprendista. Ma è decisamente una parte di me, sebbene piccola, e riguarda un'età molto formativa.

Lucie

A parte le parrucche, che cos'altro ha trasportato il tuo interesse dal periodo come avvocato fino al teatro?

Nick

Molto poco. Credo di aver speso tutti gli anni successivi a quell'anno a cercare di disimparare quel modo di pensare. E forse non ci sono ancora riuscito del tutto.

Declan

Oh, io credo di sì. Per essere franchi, mi sembra sempre di non aver imparato nulla. Ancora adesso, quando passo attraverso qualcosa mi sento come se fossi un seme che passa nell'apparato digestivo di un uccello. Lo so, sono diverso. Non è poi tanto il fatto di aver "imparato". È che sono cambiato, ma allo stesso tempo non riesco fino in fondo a vedere il cambiamento. Quindi è difficilissimo da dire.

Lucie

Allora, potete dirci qualcosa di più su come si è formata la compagnia Cheek by Jowl?

Nick

Sì. Siamo stati sostenuti, all'inizio, da una donna assolutamente straordinaria di nome Ruth Marks, che purtroppo morì molto presto, all'età di 40 anni. Con altri, lei aveva formato un circuito di piccoli teatri in tutto il Paese e incoraggiava i teatri come il Portable Theatre a servire questo circuito. Ci ha spinto ad andare in tournée e ha visto la produzione di *Peccato fosse puttana*. Per la nostra

[25] Nel Regno Unito, gli avvocati (come anche i giudici) hanno l'obbligo di portare una parrucca quando esercitano in tribunale.

produzione successiva, ci ha dato un piccolo fondo, credo fosse 5000 sterline. Con quelle siamo riusciti a pagare… beh, forse non proprio il minimo sindacale a tutti, ma comunque ci avvicinavamo. Siamo andati in tournée con *La moglie di campagna*[26] con una scenografia composta solo da una grande cassa. La cassa aveva le ruote, il che è stato un grande progresso. Aveva porte e finestre a cardini. E faceva anche da armadio guardaroba, e da mille altre cose, ne *La moglie di campagna.* Quello spettacolo ci ha, diciamo, fatto decollare sulla rotta delle tournée e gradualmente abbiamo costruito a partire da lì, dalle recite secche, anno dopo anno. Una volta abbiamo fatto 18 serate secche di seguito. Questo è successo durante una tournée molto più lunga che ci ha portato da un lato all'altro del Paese. Poveri attori, seduti nel furgone (era tutto nel furgone, i sei attori e questo armadio). E schizzavamo da tutte le parti, oggi qui, domani lì, come delle furie. Questi sono stati i nostri primi anni. E sembrava un grande successo se riuscivamo a trovare due serate nello stesso posto. E poi tre giorni - fantastico! E poi siamo diventati, dopo tanti anni, quella che si chiama una compagnia 'di media grandezza': potevamo fare spettacolo per intere settimane nello stesso posto, e quello sembrava un trionfo epocale. Ma stiamo parlando, sai, di qualcosa che è cominciata tanti anni fa, ormai. Nel 1981.

Lucie
Dunque come potresti descrivere il modo in cui avete parlato delle scenografie e del testo nei vostri primi anni come compagnia? Per esempio con *La moglie di campagna*? O per *Otello* nei primi anni Ottanta? Com'erano quelle conversazioni?

Nick
Brevi**.**

Declan
Sì. Voglio dire, davvero, è difficile per noi rispondere a questa domanda. È come chiedere: qual è il mistero? Qual è il segreto? Noi non lo sappiamo. Parliamo del testo, parliamo degli attori, parliamo delle cose che succedono. E poi, di solito, Nick butta giù dei bozzetti e me li presenta, fondamentalmente con un'idea di spazio. Non penso mai alle scene di Nick come qualcosa di decorativo. Una cosa molto importante nella scenografia, e nella regia, è 'cosa **non** c'è'.

Se pensi al lavoro di un bravo fotografo, sono due le cose importanti. C'è quello che viene messo dentro la foto e, altrettanto importante, quello che viene lasciato fuori dalla foto. Pensiamo sempre che importa solo quello che viene messo dentro. Non è così: quello che viene lasciato fuori conta

[26] *The country wife*, di William Wycherley, 1675.

ugualmente. Di fatto per l'artista è utile pensare che quello che viene lasciato fuori sia più importante. Quello che viene escluso crea quello che è incluso. E questo è particolarmente vero per questioni come quella della scenografia. Devo dire che personalmente (al contrario di Nick) non mi piace pensare a noi due come regista e scenografo. Mi piace pensare a entrambi come uomini di teatro.

Nick
Ed è vero che scegliamo il cast insieme. Ci siamo sempre entrambi ai provini e alla scelta degli attori.

Declan
E il momento più straziante per la nostra relazione, davvero, artisticamente parlando, non scherzo, è la scelta del testo. Perché dopo che hai scelto il testo, e dopo che hai scelto gli attori, poi l'autobus sta già schizzando giù dalla discesa, e devi saltarci sopra e afferrare il volante e girarlo. Moltissime decisioni sono già state prese quando hai il nome del testo e gli attori. Poi ce ne sono delle altre da prendere, come gli spazi in cui si metterà in scena lo spettacolo, eccetera.

Nick
E c'è da dire che sempre, fin dai primi anni, le scene hanno dovuto avere una caratteristica: essere estremamente portatili. Per fare le recite secche, avevamo bisogno di quel tipo di disciplina. In questo modo si scopre la capacità di capire di cosa c'è effettivamente bisogno. Assolutamente, la parola *bisogno* è centrale.

Lucie
Come fate a scegliere il prossimo testo su cui lavorerete?

Declan
Questa è davvero una domanda grandissima. Vorremmo davvero avere una risposta.

Nick
A volte abbiamo avuto una lista, ma non abbiamo mai scelto un testo dalla lista. È sempre successo di sceglierne uno da fuori.

Declan
La ragione principale per cui amiamo lavorare in Russia è che lì abbiamo degli attori che ci piacciono molto, lavoriamo con loro più volte, e ci espandiamo insieme a loro e loro si espandono con noi. Uno tra questi è Sasha Feklistov, sai, siamo invecchiati insieme. In più, ci piace pensare a quale testo fare in relazione a quel particolare attore, qualcosa in cui quell'attore sarebbe bravissimo, e quando

lo fai è bellissimo perché non si tratta solo di essere generosi, è usare qualcosa che ci dia una specie di appiglio. Se puoi scegliere tutto, allora è come dire che non puoi scegliere niente. Sai, non è molto corretto dire a un bambino 'disegnami una cosa qualsiasi'. E il bambino dirà 'cosa?' 'Oh, qualsiasi cosa!'. E in realtà, è una cosa da pigri. È molto meglio dirgli, 'beh, disegnami un albero'. 'No, voglio disegnare una casa!' 'Ok, disegna una casa.' Quindi se riusciamo a darci delle regole, quello ci restringe il campo, e restringere il campo è una cosa molto utile per noi. È una grande consolazione.

Nick
È la natura del teatro, no? Non è mai una tela bianca. Non potrei immaginare niente di più terrificante che una tela bianca. Tutto è un confine, un limite: devi essere al servizio del testo, devi essere al servizio degli attori, devi essere al servizio degli spazi, eccetera. È molto pratico quando vai a lavorarci.

Declan
Sì, tranne per il fatto che poi noi la facciamo, una scelta, per il testo.

Nick
Ma non facciamo scelte per lo spazio in cui andiamo.

Declan
No, ci piace avere più scelte su dove andare, e siamo molto felici dei luoghi in cui andiamo. Ma di solito è una toccata e fuga.

Nick
E deve, anche lì, essere qualcosa di flessibile. Intendo che la pressione esercitata dai produttori (se stiamo lavorando per un produttore, come il Checkov Festival) viene dal fatto che vogliono che si possa montare tutto in un giorno.

Declan
Ma il gusto di Nick è sempre per cose molto semplici. Mi ricordo nel 1986, credo fosse la prima volta in cui ci è stato chiesto di lavorare all'estero. Il direttore del Teatro Nazionale Finlandese venne a trovarci e ci chiese se potevamo fare uno spettacolo per loro. Abbiamo scelto *Macbeth* perché non l'avevamo mai fatto. Non riesco a crederci, c'è stato un tempo in cui io e Nick non avevamo mai fatto *Macbeth*! Incredibile! E ci spaventava molto. Stiamo parlando di una grande istituzione teatrale, il Kansalliteatteri, al centro di Helsinki. Nick dice: 'Qual è il budget?' e loro sembrano confusi. Ci chiedono: 'In che senso il budget?' 'Beh, quanti soldi posso spendere per le scenografie?' E loro

dicono: ‘Quelli che ti servono!’ Poi io ho chiesto quanto lungo fosse il periodo di prove e loro rispondono: ‘Beh, il tempo che vi serve.’ Questi divennero problemi per noi, perché non avevamo più barriere per limitare la nostra immaginazione. Cose per cui la nostra immaginazione dovesse combattere. Quindi Nick, che avrebbe potuto rivestire d’oro la scenografia in un batter d’occhio, venne fuori senza colpo ferire con la sua scenografia più essenziale. Credo non ci fosse proprio niente in scena. Giusto?

Nick
È vero, sì.

Declan
Profondamente vero. Non c’era neanche un oggetto di scena. Veniva tutto mimato. E poi, alla sesta o settima settimana di prove, mi sono reso conto che c’era un cambio di marcia su cui potevi sempre contare con gli attori inglesi: il panico della prima. Ed è profondamente radicato in tutti noi, ora che lavoriamo sempre più velocemente. Gli attori inglesi hanno un ritmo naturale. Cominci un po’ a basso ritmo, e poi cambi marcia e cambi marcia e cambi marcia e lavori più duro e più velocemente - ma questo a Helsinki sembrava non esistere! Allora ho detto agli attori: ‘guardate, che questo spettacolo deve debuttare, eh, dobbiamo cambiare marcia!’ E loro mi rispondono ‘Beh, no, non deve debuttare in un giorno specifico. Debutterà quando siamo pronti!’ E io ho pensato ‘lo spettacolo non sarà mai pronto, perché nel lavoro che stiamo facendo non c’è urgenza.’ Quindi abbiamo dovuto organizzare artificialmente una prima (era comunque un periodo di prove lunghissimo) per far accadere quell’urgenza. Oh, e lo spettacolo finlandese non doveva andare in tournée. Quella era una cosa molto importante. Di conseguenza avevamo a disposizione un sacco di tecnici, e potevamo fare dei cambi di scena complessi. Ma alla fine abbiamo deciso di non usarli. Strano, quando un lusso sembra superficiale. Quindi la semplicità è qualcosa che è diventato basilare per noi, piuttosto che essere una forzatura.

Comunque è stato fantastico, *Macbeth* è tornato in scena l’anno successivo, cose così. Ci hanno richiamato e abbiamo coltivato un lungo e profondo rapporto con la Finlandia. Me lo ricordo. Poi dopo, ci siamo resi conto che le limitazioni a cui eravamo stati abituati si erano radicate in noi, come la semplicità in Nick.

Lucie
Potreste descrivere come funziona idealmente il vostro processo di lavoro con gli attori?

Declan

Credo che il processo di lavoro ideale per noi possiamo attuarlo solo in Russia, perché ci offre le condizioni che ci servono. Conosciamo già molti degli attori - non tutti, ce ne sono alcuni nuovi in ogni produzione - ma c'è un grande nucleo con cui abbiamo già lavorato in precedenza. E poi chiediamo di fare '*il bosco*'.

Nel '*bosco*' porti gli attori fuori dalla città e ti stabilisci in un qualche hotel di fascia media (gli alberi sono un vantaggio, il silenzio è essenziale, un lago è un punto a favore, l'accesso a internet è un punto a sfavore!). Ed è incredibile quanto lavoro riesci a fare. Ci si siede tutti davanti al camino la sera, si cantano canzoni e si arrostiscono salsicce, è fantastico. Ma durante il giorno sei così rilassato che riesci a fare una grande quantità di lavoro.

Non c'è nessun mistero, non funzioniamo come una setta druidica in un cerchio di querce. Sono uguali alle prove normali. Io parlo del testo, e magari ne leggiamo anche dei pezzi. Nick arriva sempre con i suoi bozzetti e poi io prendo gli attori e preparo quelli che chiamiamo gli études, degli studi di alcuni pezzetti del testo.

Ci piace tantissimo quando alla fine gli attori ci dicono, eccitati, '*andate via, andate via, via! Vogliamo due ore, vogliamo due ore e mezza! Vogliamo mostrarvi qualcosa!*' E ci cacciano via.

Nick
Ed è una cosa fantastica per noi, perché così ci prendiamo le mattinate libere.

Declan
Sì, ce ne andiamo per lunghe passeggiate tra gli alberi. Torniamo e troviamo che gli attori hanno sistemato due sedie per noi, e ci mostrano qualcosa. È incredibile quante di quelle cose abbiamo poi usato negli spettacoli. In realtà, quasi tutte.

Ne *La tempesta*, sempre dopo aver discusso sul testo, hanno detto, '*andate via, via, via!*'. Io avevo parlato (forse troppo) di una specifica espressione nella scena della tempesta che è 'ci *spacchiamo*'. Mi ricordo perfettamente di aver fatto esercizio perché gli attori dicessero 'ci *spacchiamo*' e non, per esempio, '*affoghiamo*'. La barca, come sempre, si spacca in due, e quella spaccatura sarà riparata alla fine del testo. Le due metà si ricongiungono. E dopo che ci avevano cacciato via noi abbiamo aspettato, abbiamo aspettato, e alla fine ci hanno portato sulla riva di un lago. E guarda un po'! Avevano letteralmente legato due barche insieme, due canoe, e hanno portato questa creazione nel mezzo del lago. Stiamo parlando di un lago grosso. E poi hanno recitato la scena della tempesta e d'un tratto hanno proprio fatto la spaccatura davanti a noi, gridando: 'Ci spacchiamo! Ci spacchiamo!'

E hanno davvero 'diviso' le barche! E sì, sono caduti tutti nel lago. Poi, tossendo e sputacchiando, sono strisciati fuori dal lago nel fango, e hanno messo in scena uno sbarco anfibio in scala 1:1 intorno alle nostre sedie… ed è stato sconvolgente. Era totalmente sorprendente e potente. Loro tutti coperti di fango che si dimenavano e sgocciolavano. Sai, potrei dire che lì è dove abbiamo preso l'*idea* dell'acqua. Ma a pensarci bene questa espressione è una menzogna. Forse è la menzogna più grande nel fare teatro. '**L'idea** di…'. **Non è** solo un'idea dell'acqua. **È** l'acqua. Per citare Lear, è "la cosa in sé". È la reale presenza incarnata dell'acqua. È completamente diverso dall'idea dell'acqua. La distanza è centrale in tutto quello che facciamo. O che cerchiamo di fare. Ricordiamoci che l'*idea* non è un'approssimazione della vita. L'idea può diventare una difesa contro la vita. E vedere tutto ciò muoversi, in carne e ossa e fango, ci ha commosso. E così Nick l'ha usato.

Nick

Avevamo il dubbio… nel testo, infatti, Shakespeare esclude la possibilità di costumi bagnati perché i costumi buoni al tempo costavano troppo per poterli bagnare. Ma noi credevamo che proprio in questo spirito, il gruppo di nobili e il re dovessero entrare in scena bagnati fradici. Così abbiamo disegnato una scenografia che permettesse loro di entrare in scena bagnati fradici.

Declan

Quindi vedi, questo è un buon esempio di "legge alla lettera" contro "spirito della legge[27]". Se segui la legge alla lettera, a volte, come per esempio qui, potrebbe essere una grossa eresia, perché Shakespeare fa dire a uno dei personaggi: 'Oh dio, siamo naufragati, non è fantastico? I nostri vestiti sono asciutti e come nuovi!' E ovviamente, la prima volta che abbiamo fatto *La tempesta* (in inglese, nel 1988) abbiamo seguito scrupolosamente la legge alla lettera.

Poi passano dieci anni e lentamente cominci a renderti conto che in realtà non è così: a volte la legge alla lettera è meno importante dello spirito della legge. E nel momento in cui la legge alla lettera e lo spirito della legge confliggono, ricordati di seguire sempre lo spirito. La cosa veramente importante è che tu dia al pubblico l'esperienza dell'esperienza stessa, meglio che puoi. Qui: di che cosa significa davvero essere caduti in acqua e sopravvivere, essersi dovuti trascinare fino alla terra ferma. Quindi questa volta la cosa migliore per noi è stata tagliare quella battuta e far arrivare la corte strisciando sul palco, bagnata fradicia, In difficoltà con tutti i costumi e tutte le valigie, e poi tutti si sono dovuti mettere seduti ad asciugarsi e a strizzarsi, eccetera.

[27] Locuzione inglese intraducibile (*letter of the law vs. spirit of the law*) che si riferisce alla contrapposizione tra "legge letterale" e "legge interpretata", cioè tra applicazione cieca di un dettame e interpretazione umana e ragionata della stessa in relazione al contesto.

Nick

E poi durante la pausa che segue ‘il bosco’, io devo disegnare la scenografia, così da dare tempo ai costruttori, perché le cose sono un pochino più lente in Russia, ed essere in tempo per l’inizio delle prove.

Lucie

Fantastico. Quindi poi avete la scenografia pronta e disponibile per le prove?

Nick

Beh, ci proviamo, ma non ci riusciamo sempre, no?

Declan

No, soltanto certe volte. Ma il modello che poi Nick presenta i primi giorni di prove è già cresciuto da uno stadio embrionale, quindi è una cosa molto più organica. Non è qualcosa che noi imponiamo a partire dalle nostre discussioni segrete tra regista e scenografo! **Non è** qualcosa che nasce come la dea Atena, perfetta e totalmente formata! Al contrario, la nascita della scenografia è ribollita nel fango e nella melma sui pontili di un lago chissà dove. E ha l’autorità delle cose organiche, che possono crescere. La vera autorità deriva dall’esperienza, e non dalla teoria. E dopo quell’inizio possiamo anche fare le prove in modo piuttosto tradizionale, forse. Ma abbiamo un punto da cui partire che è radicato nell’esperienza incarnata.

Ovviamente in Inghilterra non possiamo fare questa cosa: non possiamo assolutamente prendere gli attori e metterli insieme per un periodo precedente a quello contrattato per le prove, semplicemente perché i contratti non funzionano così, qui. Quindi a Londra, per esempio, dobbiamo organizzare un periodo di prove leggermente più lungo, e cerchiamo di fare tutto il lavoro esplorativo stipandolo nelle prime due settimane. Questo presenta una sfida, per Nick. Per avere tutto pronto al secondo weekend di prove. Lui deve tenere gli occhi puntati sulla praticità di cosa può essere costruito tra oggi e le prossime tre settimane e mezzo, prima del debutto. Quindi è uno stress più grande se questo tempo, se il bosco e le prove devono essere compressi insieme. So bene che queste sono condizioni privilegiate, e c’è voluto molto tempo per guadagnarcele. E siamo molto grati per queste condizioni quando riusciamo ad ottenerle. Ma questo è il modo ideale di lavorare.

Lucie

Ho sentito che a volte lo spazio delle sale prove in cui provate ha un influsso sulle scenografie finali. Potreste parlarci un po’ di questo?

Nick

Per essere precisi, noi proviamo abbastanza spesso nello Jerwood Space, che è a Londra, e lì per esempio abbiamo provato *I Lunatici*. Ed è difficile, *I Lunatici*, perché in qualche modo devi portare due mondi nello stesso posto. Uno è il mondo dell'aristocrazia, e l'altro, apparentemente slegato, è quello del manicomio. E io stavo avendo difficoltà a immaginare come queste due cose potessero funzionare insieme. Poi viene fuori che la porta che c'è in sala prove funziona benissimo. Ho pensato: 'perché non usiamo quella porta?' E così l'abbiamo costruita. Ho portato lì il costruttore e gli ho detto, 'guardi, vorremmo quella porta.' La porta aveva un pannello di vetro attraverso il quale si poteva in parte vedere oltre, e credevo fosse efficace per l'immagine delle mani insanguinate sul vetro, per dare l'idea di gente che veniva ammazzata oltre la porta e che non si poteva vedere. In ogni caso, ha funzionato. Aveva funzionato benissimo in prova. E non vedevo ragione per cui non avrebbe dovuto funzionare bene nello spettacolo.

Declan

Era divertente arrivare nei grandi teatri istituzionali d'Europa e scoprire la porta della sala prove del Jerwood con quel segnale verde d'uscita sopra, riprodotta nel dettaglio - più volte, visto che spesso i teatri in cui andavamo costruivano una copia nuova della scenografia *in situ*.

Lucie

Ad ogni attore o teatrante basato a Londra che stia ascoltando e che lavori al Jerwood Space: quella è la porta dello Studio Uno. La prossima volta che la vedete…

Nick

In realtà è la Sala Prove 3!

Lucie

Ha ottenuto la parte! Spero abbia avuto il nome sulla locandina.

Declan

Beh, se vuoi, se guardi le foto de *I Lunatici*, dietro Olivia Williams e Tom Hiddleston sullo sfondo sembra esserci la porta dello Jerwood Space. Ma in realtà è la porta finta che abbiamo portato in tournée.

Lucie

Il modo in cui lavorate è molto diverso da quello usato dalla maggior parte del teatri. Tanti teatri, per esempio, tendono a chiedere una bozza delle scenografie prima ancora che le prove inizino, o non

hanno le infrastrutture (come il sistema contrattuale del Regno Unito) per andare 'nel bosco'. E so che avete un fantastico team di persone negli uffici di Cheek by Jowl che supporta questo vostro processo. Ma in che modo esplicitate le cose di cui avete bisogno e il vostro modo di lavorare? E qual'è l'asticella sotto la quale non potete scendere a compromessi?

Nick

Beh, non ci sono poi tanti compromessi, credo. È vero che lavoriamo con un fantastico team in ufficio, ma abbiamo anche altri collaboratori di valore. Angie Burns, per esempio, ai costumi: è abbastanza abituata al nostro modo di lavorare. Lavora come artista indipendente. E sa che cosa aspettarsi in fatto di costumi. Che poi è, di fatto, tutto all'ultimo momento. Tecnicamente io sono abituato a questo, e ho sviluppato un istinto per poter sapere cosa è possibile costruire. Odio tornare sempre alle scatole, ma sono molto semplici. E devono essere modulabili e leggere e devono potersi smontare, sai, per andare sugli aerei, eccetera. È un istinto votato a ciò che è possibile. In realtà più che un istinto è una consapevolezza, che si è andata costruendo con l'esperienza.

Declan

Sai, in un certo senso è una questione politica, perché devi capire cosa è possibile e cosa può essere migliorato, e devi sempre lavorare dentro le costrizioni e cercare di trascenderle. Ignorare le limitazioni è il miglior modo per diventarne vittima. Devi vedere le limitazioni, e poi vedere in che modo puoi trascenderle.

Lucie

Come sempre, in ogni puntata, prendiamo un testo in particolare o una scena su cui Declan e Nick hanno lavorato per tuffarci nelle idee che abbiamo appena ascoltato. E oggi è la volta della *Tragedia del Vendicatore*, una delle ultime produzioni di Cheek by Jowl con il Piccolo Teatro di Milano. Potete trovare dei video e delle immagini di questo spettacolo negli archivi di Cheek by Jowl. Per farne un breve riassunto, il testo di Thomas Middleton segue Vindice, che è caduto in un terribile vortice di rappresaglia in un corte italiana corrotta, e cerca vendetta per la sua fidanzata assassinata. Dunque, Declan e Nick, potete descriverci il vostro primo approccio a questo testo?

Declan

Anche qui, è un testo in cui ho recitato durante l'università, e che ho letto per gli esami di maturità. La mia maturità è talmente lontana che ancora si diceva il testo fosse di Tourneur, e invece poi è stato attribuito a Middleton. Mi è sempre piaciuto. Ha delle scene magnifiche, e parla di temi veramente perturbanti.

In più dovevamo trovare qualcosa da poter fare con degli attori italiani e che avesse senso in un contesto italiano. E ci sono abbastanza temi italiani nel testo: è ambientato in Italia, c'è dentro un Duca, ma parla anche della legittimità dello Stato, e della corruzione delle pratiche legali. In più parla di quel tipo di corruzione relativa alla moda e al consumo smodato, e lì a Milano si è al centro della moda mondiale. Mi sembrava molto coerente. Voglio dire, quasi tutti i Paesi in cui lavoriamo hanno questi problemi, e questo è il motivo per cui il testo funzionava già nel Milleseicento-qualcosa a Londra, ma di certo dovunque tu sia i grandi testi hanno una certa sfumatura; mi sembrava il testo giusto.

Ma la cosa più importante sono stati gli attori fantastici che abbiamo conosciuto. Era il nostro primo testo in italiano. (Avevamo già fatto un *Falstaff* in italiano, ma quello era con i cantanti). Avevamo già lavorato con Pia Lanciotti in Francia per un workshop che avevamo fatto trent'anni fa per la European Theatre Union, e Fausto Cabra e qualche altro io e Nick li avevamo conosciuti nel periodo in cui abbiamo fatto dei workshop alla Biennale di Venezia. Quindi è lentamente emerso un gruppo di attori con cui volevamo lavorare, e il Piccolo di Milano, in cui eravamo andati in tournée per anni, ci aveva già fatto un invito aperto ad andare lì e fare uno spettacolo. Così un giorno finalmente abbiamo detto: '*Ok, che ne dici se troviamo uno spettacolo che possa andare bene per quegli attori, e che funzioni bene a Milano?*'

Lucie
Quali sono state alcune idee che avete ritenuto importanti nelle vostre conversazioni su come andare a fare la *Tragedia del Vendicatore*?

Declan
Beh, quello che abbiamo pensato è: c'è qualcosa di molto *performato* in questo testo. Il travestimento e la performatività come identità. E il rapporto tra Vindice e il pubblico è fondamentale. Il testo mi dà una forte sensazione di come le persone performano[28] in televisione, nella cosiddetta 'televisione della realtà'. Come la gente vede, viene vista e sta vedendo è sempre importante. È la performance della vita quotidiana. A volte la gente va in TV a parlare della sua vita personale, e la cosa orribile è che questo è vero, o autentico (qualsiasi cosa voglia dire la parola 'autentico'), e allo stesso tempo questa 'verità' è anche manipolata dagli autori e dagli agenti. Quindi sì, è sia 'la loro autentica esperienza', ma è anche qualcos'altro: stanno anche recitando rappresentandosi per te. E questo mi sembra molto inquietante.

[28] leggi: "si rappresentano, rappresentano se stesse".

Quindi all'inizio abbiamo pensato di suggerire che tutta l'azione si svolgesse in uno studio televisivo. Ma non accendiamo le telecamere se non verso la fine. Quello che era importante per noi era questo senso di realtà che viene nascosta dalla distanza, di verità contraffatta. Anche l'idea che la realtà sia virtuale. Filosoficamente è un punto importante. Perché non ha solo a che fare con il fenomeno dei reality show o di internet, non ha a che fare solo con la TV. Dobbiamo sempre ricordarci che il mondo che vediamo deve necessariamente essere soggettivo, perché non siamo in grado di vedere nulla che non sia soggettivo.

Lucie

Quindi, Nick, puoi descriverci la scenografia che hai ideato e perché hai scelto quegli specifici elementi?

Nick

Beh, intanto non c'è neanche una scatola, per una volta.

Declan

No, non c'è. Oh, sì, ce n'è una, con dentro la testa!

Nick

Oh, sì, una scatola piccola. Ma dovevamo lavorare in un teatro molto grande, il Teatro Strehler, che è enorme. E acusticamente era una preoccupazione. Ho sentito che avevamo bisogno di una struttura che portasse gli attori in avanti, per connettersi con il pubblico. Quindi abbiamo finito per mettere una porta da magazzino che prendesse tutta la larghezza del palcoscenico. Ma l'altro problema era con lo scrittore, con Middleton, e l'avevamo già avuto con *I Lunatici*: Middleton non è un esperto di spazi. Non è Shakespeare, che pensa spazialmente e che di solito ti pone molto precisamente in uno spazio per ogni scena che crea. Middleton a volte ti confonde. Per esempio, a volte mette in scena persone ordinarie che entrano in palazzi nobiliari a cui non appartengono. Ho pensato che dovevamo articolare più chiaramente dove avevano luogo le scene. E bisognava chiarire, per esempio, che la casa di Vindice (perché sua madre è molto presente) fosse in uno spazio molto meno aristocratico rispetto al palazzo dove vive il Duca. E ho sentito che dovevamo avere elasticità per radicare ognuno di quegli spazi.

Lucie

Abbiamo parlato a lungo del disegno delle scene. Ma Nick, vorrei sapere di più su come disegni i costumi e se gli attori hanno un ruolo importante in questo processo.

Nick

Sempre. Di fatto, non credo che ci siano bozzetti dei costumi (li ho cercati!): non credo di aver disegnato un solo costume per la *Tragedia del Vendicatore*. Sono stati modellati sugli attori che avevamo.

Lucie

Ho sentito storie su una vostra produzione de *La tempesta*. Gli attori che ci recitavano hanno detto che voi cambiavate continuamente le loro scarpe a seconda di quanto saltavano in scena, e che guardavate quello che loro facevano sul palco per poi scegliere il costume che li avrebbe aiutati di più, invece che presentarvi con i bozzetti dei costumi.

Nick

Sì, di certo non presento bozzetti dei costumi all'inizio delle prove. Potrebbe esserci un modello delle scene. A volte c'è, dipende dalla situazione. A volte non c'è. Ma i bozzetti dei costumi mai, a meno che non siano molto molto elaborati, cosa rara nel caso di Cheek by Jowl. Credo che l'unica volta in cui siamo andati a scegliere un periodo particolare è stato con *Molto rumore per nulla:* abbiamo scelto di ambientarlo prima della Prima Guerra Mondiale, e anche lì la cosa è nata totalmente dalle prove. Quindi di nuovo, Angie Burns ha affrontato un set di costumi molto ambizioso, perché abbiamo deciso di vestire tutti secondo quel periodo (1905-1910) solo dopo che erano cominciate le prove. Credo sia stato un grande risultato per lei!

Declan

Devo dire che, inevitabilmente (ed è una cosa bella, non mi sto lamentando!) lui parla molto più con gli attori dei loro costumi che con me, e molto spesso, direi frequentemente, sono sorpreso quando vedo gli attori entrare in scena in costume. E ogni volta c'è sempre stata una riflessione molto più profonda di quanto io possa aver pensato. Nick molto spesso parla dei costumi solo con gli attori.

Lucie

E in particolare per la *Tragedia del Vendicatore*, potreste descrivere il vostro lavoro insieme durante le prove?

Declan

Penso che se ti sedessi vicino a me e Nick alle prove, non noteresti niente di molto insolito. Nick di solito sta ancora disegnando, e io spesso racconto un sacco di storie, forse per sbloccare un momento. Non do mai e poi mai una battuta in lettura. A volte gli allievi registi vogliono sapere come facciamo le prove, e sperano che gli possiamo dare delle tecniche. Ma non è così. Il modo in cui

facciamo le prove è basato sulla filosofia conscia/inconscia di conversazioni fra me e Nick su vari argomenti. Si parla anche di politica, e di qualunque altra cosa. Ma è il sostrato del nostro lavoro. E cambia di volta in volta. È come una conversazione permanente.

Lucie

Penso che se c'è qualcosa che è veramente uscito fuori nella creazione di questi podcast, è questo: che il vostro lavoro insieme in Cheek by Jowl non è tanto basato su un severo schema di metodologie, quanto invece su una sorta di filosofia condivisa che voi due avete costruito insieme. Ci sono dei principi cardine che fanno funzionare questa filosofia condivisa? Che ne pensate?

Declan

Beh, in un certo senso sentiamo di non avere una metodologia. Non individuerei una metodologia se tu la incartassi in carta rosa e me la dessi in regalo. Non potrei: noi non pensiamo in termini di metodologia, anche se ovviamente ne abbiamo una, perché non esiste visione del mondo che non sia basata su una metodologia. Ma sicuramente quella è una cosa che non riesci a vedere, il metodo inconscio col quale vivi la tua vita.

Vedi, quando la madre vede il bambino, la madre agita la mano davanti al bambino e dice '*io vedo te, e tu vedi me*'. Esaminiamolo un momento. Io / vedo / te - ci sono dentro tre cose. E il bambino, prima di tutto, ha bisogno di iniziare con delle regole per potersi sviluppare. Qualsiasi cosa - qualcosa a cui appigliarsi.

Ma alla fine tutti noi dobbiamo liberarcene. Perché il problema è che quello che la madre non dice è 'Prima cosa: *tu* stai cambiando. Seconda cosa: anche *io* sto cambiando. E Terza cosa: il *vedere* sta cambiando.' Il modo in cui ci vediamo a vicenda è esso stesso in un flusso continuo. Quindi le tre parole di 'io vedo te' stanno tutte cambiando. Questo è difficile scrollarselo via. Anche per un uomo di 66 anni come me. Figurarsi il bambino nella culla. Ma comunque dobbiamo provare ad accettare l'inaccettabile e fare i conti col fatto che il mondo è in uno stato fluttuante. Niente è costante, mai.

Nick

Penso ci siano delle cose che si possono dire del nostro teatro. Una è che crediamo nel teatro totale, e da questo non teniamo fuori nessun aspetto di una produzione teatrale. Non si dovrebbe mai essere in grado di dire 'Oh è stata una bellissima prova di regia ma la scenografia era orribile'. Non dovremmo accorgerci di niente. Quello dovrebbe essere l'obiettivo, che uno entri in sala e abbia un'esperienza di teatro totale, e che esca dicendo 'incredibile!'

Credo che ci siano cose che noi non facciamo. Beh, c'è una cosa che ci piace decisamente fare, ossia alzarci e metterci in movimento prima di parlare troppo. L'obiettivo è evitare questa sindrome, che sembra succedere molto spesso: tutti seduti intorno a un tavolo, a parlare del testo in dettaglio *prima di cominciare a muoversi*. L'idea pericolosa secondo la quale si deve 'fare il lavoro sulle parole' prima. Noi cerchiamo di mettere questo lavoro in pratica e muoverci *mentre* cominciamo a lavorarci. Il modo in cui lavoriamo sulle parole da quella posizione non è qualcosa che siamo in grado di analizzare.

Declan

Sì, penso sia vero. Sembra emergere questo: noi vogliamo creare uno scheletro, ma sempre accettando che lo scheletro è solo un modello; è un modello temporaneo. E poi pezzo dopo pezzo possiamo anche usare metodi tradizionali se parliamo, che ne so, di pause e di eventi e di azioni. Ma poi queste cose vanno smantellate, perché ogni fortezza diventa prima o poi una prigione, e tutto quello che si vuole è un *incontro*. Spesso si tratta di aiutare gli attori a uscire da quella struttura a scheletro. È molto importante, e non sempre facile. Cominci facendolo al meglio che puoi. E poi pezzo dopo pezzo hai certe parti della struttura che semplicemente non ti sono più d'aiuto. Sono d'intralcio. Questo è ciò che fai quando progetti le scenografie, ti liberi delle cose di cui non hai bisogno, spesso, no?

Nick

Sì. Spesso lo si fa da prima, così poi porti in scena solo quello che pensi ti serva.

Declan

E molte volte, quando sei con gli attori, cerchi di ripulirli dalle troppe informazioni. Sempre di più, penso che l'igiene mentale sia molto importante. Tenere la testa sufficientemente vuota. E se io dico agli studenti 'per favore non leggete troppo' sembra che io stia scherzando o che stia facendo il superficiale, ma è perché spesso ci dimentichiamo che le informazioni possono intontirci. Ci sono un sacco di consigli terribili che vengono presi come un vangelo. Per esempio: '*le informazioni non sono mai troppe*'. È una enorme bugia, e una illusione molto comune. Perché se hai troppe informazioni non riesci a pensare. La ragione per cui il Papa non riusciva a fare i conti con l'idea di Galileo che la Terra non fosse ferma, ma che si stesse muovendo, non era che il Papa aveva la testa vuota. Era che la sua testa era piena zeppa di informazioni. E non c'era spazio per imparare niente. Se sai tutto non puoi imparare niente.

Marco Aurelio ci ha avvertito di non leggere troppo e io sono con lui. L'era di internet ha portato avanti il processo di frittura delle nostre menti con parole e informazioni. È una tecnica molto utile per creare una società consumistica!

Lucie

Sapreste descriverci qualche momento preferito delle prove della *Tragedia del Vendicatore*?

Nick

Mi ricordo 'nel bosco', la scoperta che la danza poteva aprire lo spettacolo, e poi anche chiuderlo. Quindi la festa in maschera, che è un vero problema nella tragedia, perché tutti si uccidono a vicenda, all'improvviso è accaduta nel mezzo di una canzone: è diventata una coreografia selvaggia spontanea - ed è stato strepitoso.

Declan

Sì, e ha cominciato ad avere un altro significato. Gli attori danzavano tutti sulla stessa melodia, cantando 'ay ay ay ay', ma erano tutti scoordinati l'uno dall'altro. Vedere queste persone che arrivavano ballando all'unisono, ma che erano tutte dentro mondi completamente diversi. E non avevamo coreografato praticamente niente. È stata una coreografia più o meno autogestita, devo dire, con loro che arrivavano in fila, e si davano da soli i loro passi di danza. È stata una immagine molto potente di autocoinvolgimento!

Lucie

È proprio così, l'esperienza di guardarla mi stava facendo ridere a crepapelle mentre allo stesso tempo mi sentivo male. C'è qualcosa di molto angosciante nel vedere persone che si danneggiano anima e corpo in qualcosa… è davvero molto sconvolgente da guardare, vederli torturare i loro corpi in una danza totalmente scoordinata. È stato bellissimo.

Declan

Quando cominci a dissezionare la commedia e la tragedia, esse non si rivelano soltanto simili, ma a volte quasi uguali. Spesso più vai in profondità, e più è difficile da credere: cose che sembrano opposte sono in realtà simili… se non proprio uguali.

Lucie

Bene, in questa parte della puntata rispondiamo alle domande degli ascoltatori per Declan e Nick. Per primo Nick: qual'è la tua opera preferita di Checkov? E perché?

Nick

Credo di dover dire *Tre sorelle*, il testo che abbiamo fatto con la nostra compagnia russa. Voglio dire, è un'opera bellissima, incredibilmente ricca dal punto di vista dello spazio; ne parliamo spesso durante questi podcast. Ha molto a che fare con lo spazio in cui queste tre giovani donne si trovano a stare. Il loro *predicament*[29] è molto, molto ricco, e i personaggi sono estremamente vivi. Ed è piena di gioia e di tristezza, e di tutto quello che si può immaginare.

Lucie

Ora, l'ultima domanda è un po' criptica. Voi lavorate con i ritmi - ritmo della scena o ritmo dei personaggi, o ritmi interiori? E avete dei segreti da condividere su questo?

Declan

Posso rispondere che, prima di tutto, è molto facile: non ho segreti. Davvero, non ho segreti. C'è una storia che forse è falsa, ma la racconto lo stesso! Appena il KGB aveva ucciso Meyerhold nella Lubyanka, Eisenstein corse dritto all'appartamento di Meyerhold, qualche isolato vicino a casa sua, e si mise a cercare fra i suoi appunti personali perché voleva 'scoprire il segreto di Meyerhold'. Ma ovviamente non esisteva nessun segreto. Questo è il punto della storia. Meyerhold era solo Meyerhold. Non c'era nessun segreto.

Comunque, tornando all'argomento del ritmo - certo, il ritmo è estremamente importante. Cambiamo il nostro ritmo quando attraversiamo delle soglie, quando vediamo il mondo esterno, quando riceviamo una sorpresa. Il mondo esterno ci influenza e ci muoviamo a ritmi diversi, parliamo a ritmi diversi. Ma non è una parola che uso. Per iniziare è più utile immaginare che non cambiamo mai ritmo. È lo stimolo esterno che lo cambia per noi. Fatemela mettere in questo modo. Cerco di tenere le parole al minimo, perché le parole concettualizzano, non ci si può fare niente, è quello che fanno. Quindi cerco di non parlare troppo delle soglie e dello spazio. Finisco per farlo, ovviamente, ma cerco di essere cauto perché se qualcosa diventa un'idea, è come se gli iniettassi dentro della formaldeide. Un'idea viva è un ossimoro. Appena hai un'idea tendi a paralizzarti, e spesso purtroppo con una 'idea' puoi punire qualcuno. Quindi io cerco di tenere le idee al minimo assoluto. Per questo evito parole come 'ritmo'. Ma certamente il tema del cambiare tempo è incredibilmente importante. No, non è un modo con cui la mia mente lavora più di tanto mentre dirigo. Tra me e me, probabilmente penso '*questo è tutto molto legato, deve succedere qualcosa di brusco adesso*'. Potrei pensarlo inconsciamente, ma di certo non ho segreti, e non ho strutture pre-organizzate per quel tipo di pensiero.

[29] cfr. nota 3.

Lucie

Grazie mille, Declan e Nick. Credo sia finito il tempo per oggi, ma non vedo l’ora di averne altro la settimana prossima.

Episodio 4
Scene e castelli di sabbia

Lucie

Benvenuti al podcast di Cheek by Jowl ‘Non vero, ma utile…’. Questa è la puntata numero 4: ‘Scene e castelli di sabbia'.

Salve, sono la vostra presentatrice Lucie Dawkins. In questo podcast intervisto Declan Donnellan e Nick Ormerod, regista e scenografo alla guida di Cheek by Jowl, una compagnia teatrale i cui lavori sono andati in scena in più di 400 città, in 6 continenti. In queste conversazioni ci parleranno della loro filosofia creativa, fatta di idee che loro trovano non vere, ma utili nella pratica teatrale. Benvenuti alla puntata di oggi, in cui parleremo delle ‘soglie’. Buonasera Declan e Nick, come state?

Declan

Bene.

Nick

Molto bene. Grazie, Lucie.

Lucie

Siamo alla settima settimana di lockdown, ormai. E mi chiedevo, Nick, come riuscite a mantenere la mente creativa e attiva in questo periodo di morte apparente?

Nick

Io leggo. Sto leggendo un libro di meccanica quantistica, argomento del quale per lo più non capisco niente, ma certamente è stimolante. E poi mangio, e questo nutre il cervello. Sto anche tenendo alcuni seminari su Zoom - ne farò uno con gli studenti di Scenografia Teatrale di Cardiff.

Lucie

E cosa mi dici di te, Declan? Cosa tiene in circolo la tua linfa creativa?

Declan

Io sto dando un’occhiata al suo libro sui quanti! Gli chiedo di leggermi i pezzi più forti, ma ne ho anche letti alcuni brani da solo. Trovo molto difficile concentrarmi, in questo periodo strano, ed è dura per me leggere qualcosa con la dovuta attenzione.

Musica

Lucie
Nella puntata di oggi discuteremo di una parola che viene fuori spesso quando parlate del modo in cui fate teatro, e la parola è 'soglia'. Abbiamo accennato a questa parola nella puntata 2: Lo spazio e Shakespeare, e oggi andremo un po' più a fondo. Quindi, per fare un veloce riassunto ai nostri ascoltatori: nella puntata 2 abbiamo parlato di come Declan e Nick usano lo spazio per pensare gli spettacoli, e un ingrediente importante di questo spazio, nella loro idea, è la 'soglia', ossia 'il punto di attraversamento'. Ora, Declan, a volte tu ci parli di immagini che chiami 'infestanti': risuonano in te come veicoli per spiegare le tue idee. E quando parli di soglie, l'immagine infestante del castello di sabbia torna piuttosto spesso. Puoi dirci di più sui castelli di sabbia?

Declan
Amo i castelli di sabbia, o almeno li amavo. Sono troppo vecchio e troppo consapevole, adesso, per sedermi a terra in spiaggia e farli, ma mi ricordo che mi hanno sempre affascinato quando ero bambino. Andavamo in vacanza a Margate, quando ero piccolo, e passeggiando su una spiaggia soggetta alle maree si possono vedere le rovine dei castelli di sabbia del giorno prima.

Non li trovo tristi, anzi mi sembrano impressionanti monumenti allo spirito umano. Ma quello che è interessante dei castelli di sabbia non c'entra con il castello in sé, con quel secchiello fatto a torre. Quello che *costituisce* il castello di sabbia è il *fossato*. Il sistema di mura e di difese. È come se il bambino scegliesse quello spazio per costruire il suo castello di sabbia non perché lo affascini il castello in sé: è la travolgente forza oceanica che il bambino, nel suo piccolo, cercherà di controllare. Questo gesto di controllo è completamente futile, ovviamente, perché il castello di sabbia verrà sommerso. Ma questo non importa. La cosa bella del bambino è che sembra suggerire ai genitori: voi potete costruire per la posterità, ma io costruirò per la vita.

Per il piccolo castello di sabbia si ha bisogno della potente marea, quindi le spiagge dell'Atlantico settentrionale sono perfette.

Il vero interesse nella costruzione dei castelli di sabbia è lo spazio, qui al punto limite della spiaggia, dove c'è questo incontro potentissimo tra la terra e l'oceano. E credo che il bambino sia attratto da quello spazio liminale, perché è temporaneo, e perché implica un giocare con il terrore. Infatti l'oceano è in qualche modo terrificante ed enorme, e il bambino gioca con la fantasia di avere un qualche tipo di potere temporaneo su di esso. Ma nel castello di sabbia possiamo già vedere molte, molte forme che possono aiutarci quando facciamo arte, quando facciamo teatro, quando facciamo

regia e quando recitiamo. Una di queste forme è che il castello di sabbia ha luogo in quello che viene chiamato lo 'spazio liminale'. Odio la parola 'liminale' perché è un po' inquietante. Non ho mai saputo cosa significava, per anni, e poi ho capito che fondamentalmente indica una soglia. (Limen = soglia in latino). Quindi fondamentalmente ha luogo nello spazio della soglia, che è l'oceano (e che potrebbe benissimo essere il nostro luogo d'origine).

Sarebbe pericoloso guardare al castello di sabbia e pensare 'Oh, che bel castello di sabbia. Non è un peccato che il pericolo dell'oceano lo distruggerà?' Perché è proprio la presenza del pericolo, la minaccia, che invita il bambino a giocarci. A vedere se tutto questo può in qualche modo essere mitigato dalla collezione di fossati e rigagnoli nei quali l'acqua verrà incanalata, temporaneamente. Come molte storie utili, come le storie che diventano miti, sapremo che ci è stata utile solo se riusciamo a *farci infestare* da essa. Infestarsi è centrale per l'esperienza di se stessi. È qualcosa che prende il controllo quando la comprensione fallisce. Se riusciamo a capire la storia, se cerchiamo di imbrigliarla, forse potremmo arrivare ad ucciderla. Cerchiamo di rendere il mito sicuro per noi, spiegandolo, ma se io arrivo da qualche parte con la mia comprensione, quasi sicuramente troverò davanti a me un mistero molto più grande di quello da cui vengo. Ed è quello che succede ai fisici, ai grandi fisici. Loro sono degli esempi per noi: capiscono che non saranno mai in grado di capire fino in fondo, e che ci sono cose che forse non capiremo mai.

Un uso pratico di questo, nel caso ci fossero studenti di regia in ascolto, è il seguente: penso che il mio lavoro sia quello di rendere tutto più chiaro possibile, e aspettarmi che se lo spettacolo ha qualcosa di buono, allora conterrà un mistero. E questo insito mistero sarà tanto fondamentale quanto inesplicabile.

Lucie
Per quale motivo le soglie e i castelli di sabbia sono pensieri utili per gli attori?

Declan
L'ultima cosa che voglio fare è creare un'altra lista di regole che le persone possano usare o a cui possano aderire. Posso solo dire che il pensiero-forma della 'soglia' si è rivelato molto utile. Forse in questo episodio batterò molto sul termine 'soglia', ma in realtà è solo perché mi sembra una parola più utile di quanto possano esserlo altre parole. Posso dire solo questo.

Se vi sentite molto bloccati, un buono 'stent[30]' quando siete in scena è: '*Un impulso mi fa attraversare una soglia per andare in un altro spazio, con un'aspettativa. Ma quello che trovo* ***è diverso da quello che mi aspettavo****.*' Quest'ultima parte è molto importante, perché non è mai possibile vedere esattamente quello che ci aspettiamo di vedere. Mai. A meno che non siamo vittime di un'illusione. Un aspetto importante della soglia è che essa aiuta l'attore, fuori dall'attore stesso. In questo senso una soglia si presenta chiaramente con un ostacolo che devi oltrepassare: quindi io apro una porta, e devo passare attraverso l'apertura della porta per andare nell'altra stanza. Primo passo. Dopodiché ci saranno tante porte, infinite porte, infiniti pensieri, infinite conversazioni.

Quando qualcuno 'va troppo oltre', una delle espressioni che si usano è 'ha passato il limite'. Ma si dice solo quando sta succedendo qualcosa di spiacevole. Se riuscissimo a sospendere il giudizio, e se guardassimo la conversazione al microscopio, vedremmo che 'passiamo un limite' di continuo. Si potrebbe pensare che non ci sia bisogno di un microscopio per vederlo, ma a volte è necessario. Specialmente quando si è bloccati o paralizzati, o se ci si accorge che si sta andando in cerca di sensazioni. Se vi sentite persi, beh, perché non provarci? Perché in realtà, piuttosto che pensare 'sto pensando un pensiero nuovo', è meglio pensare 'Passo attraverso una soglia ed entro in un nuovo pensiero, e il nuovo pensiero che avrò non è il pensiero che pensavo sarebbe stato!' Quindi siamo sempre sorpresi da ciò che troviamo dall'altra parte della soglia. La soglia ci dà un prezioso senso di movimento. Implica che stare fermi non è una opzione possibile.

Più guardiamo allo spazio, più vediamo che non è, di fatto, uno spazio fermo. Non è stabile come vorremmo. È, a tutti gli effetti, una soglia in movimento. È certamente un luogo di cambiamento, e a volte è un luogo di pericolo.

Lucie
Dunque è questa la cosa importante riguardo le soglie e le scene? Che sono luoghi di cambiamento e di pericolo?

Declan
Forse è meglio tornare alla prima soglia, o a una delle prime soglie. Il bambino emerge nel mondo attraverso, ovviamente, la madre di tutte le soglie, e passa da un luogo buio e stretto a uno pieno di sostanze misteriose, che in seguito identificheremo come luce e suono. L'ho visto solo in video (sfortunatamente non ho mai assistito di persona a un parto). Ma spesso mi sembra che i neonati abbiano un'espressione molto preoccupata, nel momento in cui escono. Non sappiamo quali siano

[30] il riferimento è all'impianto chirurgico che viene installato nelle vene ostruite per "allargare" il dotto e far scorrere meglio il sangue o altri fluidi.

le sensazioni del neonato: nessuno lo sa. E non si può neanche sapere cosa significhi l'espressione facciale del neonato, perché in quel momento non ha avuto nessun rispecchiamento con gli altri. Ma a volte questa piccola nuova persona appare agli occhi del mondo con un'apparenza di infelicità. Alcuni psicologi pensano che forse la prima cosa che un neonato intuisce è la possibilità della sua propria fine.

Certi genitori giurano che i loro figli nascono beatamente pacifici, e forse è vero, ma probabilmente il figlio esce fuori in questo strano nuovo mondo con il bisogno di essere rassicurato. Il grande lavoro che la madre deve fare con le sue coccole e con i suoi abbracci al bambino è farlo sentire al sicuro. È il modo in cui la madre gli dice '*sei assolutamente al sicuro, sei totalmente salvo*'.

Ora, il grande problema, forse uno tra i problemi più grandi del mondo, è che questo ovviamente non è vero. Non è vero perché, per esempio, un asteroide potrebbe cader loro in testa. Ma in pochi ringrazierebbero la loro madre per aver loro detto '*ora ti tengo io, ma non siamo davvero al sicuro, perché chissà cosa potrebbe succedere! Un asteroide potrebbe caderci in testa*'. Abbiamo bisogno di una bella e rassicurante bugia per iniziare bene la nostra vita.

E poi, giorno dopo giorno, anno dopo anno, decennio dopo decennio, dobbiamo interiorizzare il fatto che mamma non diceva proprio la verità. No! Dopo tutto non siamo completamente e totalmente al sicuro nell'universo, come ci era stato promesso! Si sta rivelando un luogo difficile in cui vivere! E cominciamo a passare attraverso quel processo di perdita dolorosa che è il crescere.
Questa era la prima soglia.
La parola 'soglia' può dare sollievo ad alcuni attori. Intendo il pensare che lo spazio è una serie di soglie e che la soglia in sé è connessa, in qualche modo, con quest'altra parola inquietante che è '*predicament*[31]', quella cosa per cui quello che succede non ci piace…

Lucie
In altre parole, le soglie sono un modo per strutturare il viaggio di un personaggio attraverso una scena, e producono costantemente luoghi di cambiamento pericolosi, al di là dei quali loro trovano se stessi. Come quel bambino a cui viene portata via la possibilità di avere il controllo della situazione.

Declan

[31] cfr. nota 3.

Sì. È semplice: tutti noi *non abbiamo* quasi mai il controllo. E facciamo cose sconcertanti a noi stessi, agli altri, al nostro Paese, agli altri Paesi, *esclusivamente* per convincerci che abbiamo il controllo. Ma, in realtà, abbiamo sempre a che fare con un mondo che cambia. E in più, anche noi siamo in costante cambiamento. A volte viene voglia di gridare '*Fermi, fermi, fermi! Voglio solo stare in uno spazio sicuro, che non cambi!*' ma questo non succederà. Quindi costruiamo case confortevoli, facciamo di tutto per sentirci un po' (più) al sicuro. Almeno, io lo faccio. *Tutti* lo facciamo, ed è assolutamente inevitabile. Se hai un figlio, devi assolutamente farlo. All'inizio delle prove, anche in quel momento è necessario farlo. Dobbiamo rassicurarci a vicenda, gli attori, i registi, tutti. Tutti dobbiamo sentirci sicuri, e solo in quel momento possiamo costruire qualcosa insieme.

Lucie
Quindi, le soglie non sono solamente luoghi di entrata e uscita, o porte d'accesso. L'idea delle soglie è distribuita attraverso tutte le scene.

Declan
Sì. La soglia non è un'idea. Fondamentalmente è l'unica cosa che conosciamo. Il terrore di questo luogo in continuo cambiamento. Sì, è così. Quando parliamo, quando siamo con qualcuno, in un qualsiasi momento, stiamo continuamente attraversando delle soglie. Non credo che dovremmo illuderci, e pensare che le soglie siano qualcosa che accade solo ogni tanto.

Prima di tutto, dobbiamo stabilizzarci e renderci conto che stiamo vivendo nello spazio. E questa è una cosa buona. Ma è un primo passo, temporaneo. Poi dobbiamo guardare un po' più a fondo e renderci conto che lo spazio modifica continuamente la soglia che dobbiamo attraversare, e con cui cerchiamo di stare al passo.

Lucie
È molto utile per un attore pensare che incontrerà una soglia, e che quello che troverà dall'altra parte è sorprendente e lo getta fuori dalla possibilità di controllare la situazione. Potrebbe provare a fare un altro cambio, e incontrerebbe un'altra soglia.

Declan
In un certo qual modo, sì. Ma deve anche ammettere che prima di attraversare aveva un'aspettativa. Quella è la cosa che a volte ci perdiamo per strada. Spesso non ci piace ammettere che le nostre aspettative sono state negate. Questo ci farebbe rendere conto che non abbiamo il controllo. In realtà abbiamo sempre aspettative su cosa troveremo dall'altra parte della porta. Ma la regola utile è sapere che questa aspettativa è sempre fallace. Certamente, non sembra così quando infiliamo la

chiave nella toppa dopo una dura giornata di lavoro. Questa regola delle aspettative deluse diventa più utile all'alzarsi della posta in gioco. I film horror funzionano così: quando ti aspetti che dietro quella porta ci sia un mostro, non c'è, e quando non te lo aspetti, sbuca fuori facendoti saltare dalla sedia. L'aspettativa in ogni caso viene negata. È utile ricordarselo. Nella vita reale succede naturalmente.

Lucie
Quindi l'utilità del pensare le soglie è che questo pone il personaggio in un flusso costante, giusto? Essi sono costantemente fuori controllo, devono sempre tenere a mente che non stanno ottenendo quello che pensavano di ottenere.

Declan
Sì. Ma voglio chiarire un punto. Credo che non sia mai utile per un attore pensare: '*sto cambiando*'… anche se ciò è vero. È vero, ma non è utile. È più utile che il personaggio immagini questo: '*io sono sempre lo stesso, ma perché il mondo continua a cambiare?*' Lo spazio esterno è in un costante stato di sorprendente cambiamento, e tutto quello che succede è diverso da come avevi pensato che succedesse.

Lucie
Ti ho sentito dire (a un attore) che la salute creativa di un attore è buona quando egli va in cerca delle soglie, invece che proteggersi da esse, in una scena.

Declan
L'ho detto?

Lucie
Sì!

Declan
Io penso che, se è in salute, un attore cerca delle opportunità per muoversi. E cerca il cambiamento. È buona cosa accettare un'opportunità per muoversi, ed è cosa buona accettare il cambiamento, perché la stabilità non esiste. Vedi, ci piacerebbe avere dei momenti di stabilità nelle nostre vite. Ci guardiamo indietro e fantastichiamo sulla nostra infanzia, pensiamo a un periodo d'oro di stabilità in cui le cose erano più belle, più sicure, eccetera. Ma non era stabilità. Anche quelli erano periodi di cambiamento estremamente veloce. Spesso erano anche momenti accidentati e di enorme agonia. Credo che, in generale, la gente della nostra età sia piuttosto scorretta nei confronti dei giovani. Una

delle ragioni per cui questo succede è che noi vecchi ci dimentichiamo di quanto sia spaventoso essere giovani. Ci dimentichiamo di quanto sia tortuoso il mondo, e di quanto sia sorprendente, e di quanto sia difficile fare i conti con questo universo in infinito cambiamento.

Lucie

È una tentazione pericolosa, in prova, quella di proteggersi dal cambiamento, perché dobbiamo creare uno spettacolo che sia replicabile più o meno ogni sera nello stesso modo, e chi è sul palco dovrà andare negli stessi posti per via delle luci, eccetera. Tentare, insomma, di controllare esattamente dove sarà ognuno nello spazio. Ma in realtà questa tentazione di porre il personaggio in una situazione di controllo è mortificante per la scena.

Declan

Il personaggio non può mai avere il controllo dello spazio. Certo, può illudersi di averlo. E il dramma spesso ci richiede di guardare queste illusioni mentre si dissolvono.

Una delle cose che il personaggio non può controllare è la serie di sentimenti che sta avendo. Perché quei sentimenti vengono, anche loro, dallo spazio: la mia paura, il mio desiderio, tutte queste cose. Sono come gli aeroplani che mitragliano Fay Wray sulla punta dell'Empire State Building alla fine di *King Kong*. È come se anche noi venissimo mitragliati da piccoli aeroplani, mentre agitiamo i nostri pugni impotenti nell'aria. (Kong si sente impotente e ferisce l'oggetto del suo amore). Ecco come ci colpiscono, i nostri sentimenti. Come dice Orsino: '*Le mie voglie, avide e fiere cagne, inseguono mai sempre*.[32]' I desideri, i sentimenti, vengono in apparenza dall'esterno, ed è davvero difficile stare al passo con queste cose. Quindi sì, non credo che l'attore debba pensare che il personaggio sta cambiando. Potrebbe essere vero, ma dopo che la maschera è stata girata il personaggio guarda attraverso i buchi degli occhi e vede un mondo in costante cambiamento e che cresce molto più velocemente di quanto lui possa volere. E cerca di stare al passo.

Lucie

Quello che stai dicendo mi ricorda l'immagine di un'anatra che scivola dolcemente sulla superficie dell'acqua, mentre le sue zampe invisibili si muovono forsennate sott'acqua. Incontrare le soglie significa che il personaggio deve fare lo sforzo di evitare il panico di non avere il controllo, e questo sembra dare elettricità alla scena, a volte.

Declan

W. Shakespeare, *La dodicesima notte*, trad. di Orazio Costa Giovangigli, Atto primo scena 1, in W. Shakespeare, *Le Commedie Romantiche - I Meridiani*, Mondadori, Milano 1982.

Può essere così, sì. Penso possa essere una buona regola generale. Ho il sospetto che, nella nostra vita quotidiana, noi umani siamo molto più vicini al terrore e al panico di quanto ci piaccia ammettere. Di fatto, il computer della nostra mente non ci mette molto a portarci in luoghi decisamente spaventosi.

Lucie

La cosa interessante è che questo genera naturalmente una vita emotiva. Come hai detto nella puntata precedente, non dovremmo cercare di generare paura, panico, tristezza, gioia, pianto. Se attraversi una soglia e fai i conti con la scena, allora la tua vita interiore si arrangerà da sola.

Declan

Esatto. Non possiamo generare niente. Ed è molto triste quando ci illudiamo di poterlo fare. Possiamo sterzare. Possiamo smettere di bloccare ciò che succede. Possiamo smettere di metterci in mezzo. Possiamo cercare di influenzare qualcosa. Ma non possiamo originare niente. Non possiamo creare niente. Niente viene dal niente, ha ragione Lear. Ma possiamo aiutare, nutrire, distruggere… Viviamo nel mondo, e con questa cosa dobbiamo farci i conti. E possiamo deviare alcune delle cose che ci vengono date, ma non tantissime cose; le grandi cose (come la morte o cose del genere) sono molto, molto difficili da deviare. Questo mito viene innescato già dal bambino con il castello di sabbia. L'oceano è una cosa enorme, e noi faremo un tentativo per controllare in qualche modo le acque. Il fatto che alla fine della fiera sia inutile, in fondo, non importa. Davvero, non è importante. È semplicemente quello che fanno gli esseri umani.

Lucie

Questa idea delle soglie sembra anche una via molto pratica per circumnavigare il pericolo di pensare sempre alle motivazioni. Come abbiamo detto nelle puntate precedenti, può essere un pericolo molto reale. Di nuovo, possiamo parlare delle soglie in modo molto pratico: possiamo dire che esse sono dei luoghi di attraversamento pieni di pericolo e di cambiamento, e dobbiamo affrontarle. Il personaggio che l'attore interpreta deve farci i conti. Cosa vuole evitare? Cosa si aspetta? In che modo ciò gli viene negato? In che modo ciò che trova è diverso da ciò che si aspettava? E questo genera una scossa elettrica di vita che non scatta se ci si perde a parlare delle motivazioni. Le soglie sono un aiuto per portarci a fare i conti con il momento presente, che è assolutamente mozzafiato e adrenalinico.

Declan

Sì, Beckett parla molto spesso del nostro assoluto terrore del momento presente. Ed effettivamente in prova chiunque, in qualunque spettacolo, ha il problema di dover fare i conti con il momento

presente. Molto spesso, nel momento presente noi non pensiamo in termini di motivazioni. Pensiamo in altri modi. Ho paura che le motivazioni siano solo un modo di spiegare perché abbiamo fatto una cosa, dopo averla fatta. Così da farci sentire più a nostro agio.

Lucie

Nick, nel tuo lavoro di scenografo, come aiuti gli attori a popolare il loro spazio con delle soglie?

Nick

Ogni spazio che creo deve far sì che abbiano la possibilità di immaginarne diverse. Quindi, in un certo senso, se non c'è niente, forse ci servirà un oggetto evocativo che ci aiuti a innescare quello spazio. Ma in generale, nella nostra esperienza di messa in scena soprattutto di testi di Shakespeare, abbiamo imparato che uno spazio vuoto è ciò di cui gli attori hanno bisogno, e qualsiasi cosa di troppo grande o sostanziale tende a bloccarne l'immaginazione, perché in ultima analisi lo spazio è una cosa immaginaria. È totalmente personale per ogni personaggio.

Lucie

Il compito da portare a termine durante le prove, quindi, è quello di esplorare le soglie contenute in questo spazio immaginario e far sì che il personaggio sia sempre sorpreso?

Declan

Sì, la soglia è il veicolo attraverso cui facciamo esperienza delle cose. Siamo in uno spazio, lo lasciamo e andiamo in un altro spazio - che è differente e sorprendente. In questo senso, il pensiero è una serie di soglie. Mi piace pensarla in questo modo. Non si è in uno spazio fermo, quando si elabora un pensiero. Il pensare stesso è una serie di spazi.

Nick

Gli esseri umani vivono continuamente all'interno di spazi, che siano nel presente concreto o che siano in qualche altro luogo o tempo immaginario. Pensiamo in termini di spazio. I nostri ricordi sono sempre in termini di spazio. L'essere umano funziona così. Non se ne esce, dallo spazio. Detto questo, ogni spazio ha delle soglie. Quindi soglia e spazio sono inevitabili nel modo di vivere degli esseri umani.

Declan

Spazio e soglia sono il sistema operativo attraverso cui accediamo non solo all'universo, ma anche a noi stessi.

Lucie

In questa parte del podcast, prendiamo un testo o una scena come caso di studio per spiegare l'argomento del giorno. Oggi prendiamo *Macbeth*, Atto secondo scena 2, e ci chiediamo perché le soglie sono importanti in questa scena. Come sempre, potrete trovare il testo della scena nelle note al podcast. Per chi non ha visto o letto *Macbeth* di recente, un piccolo riassunto: all'inizio della scena vediamo Lady Macbeth in piena notte che aspetta terrorizzata fuori dalla camera da letto del re, mentre Macbeth lo uccide. Poi entra Macbeth. Ha con sé due pugnali insanguinati, ed è tormentato da quello che ha fatto. Sente delle voci che escono dai muri e che lo condannano per il suo delitto. Lady Macbeth deve agire velocemente per placare il suo disorientato marito prima che venga catturato. Deve togliergli i pugnali, riportarli dentro e piantarli nel petto delle guardie del re, e poi deve spingere Macbeth fuori scena per lavarlo prima che qualcuno lo trovi coperto di sangue. Ora: quali possono essere alcune soglie importanti?

Declan

L'hai raccontata benissimo, Lucie! Bene, è tutta una lunga soglia insanguinata. È una serie ininterrotta di sorprese che Macbeth comincia a dipanare. Forse Lady Macbeth pensa: '*È pazzo? È **così** pazzo? Oh mio Dio, lo è!*' Ed è molto difficile, per lei, gestire il predicament sfilacciato del marito, il quale sta letteralmente cadendo a pezzi. Tutto lo spazio sta cambiando, per lei, continuamente. Una volta io e Nick abbiamo contato 13 spazi diversi (non contando tutti quelli immaginari, che sono infiniti). Quanti erano? Non mi ricordo, e ogni volta che li contiamo cambiano. Ma c'è la civetta, il "fatale campanaro[33]", fuori; la seconda stanza con Donalbain; il luogo da cui viene lo strano rumore; la camera da letto; il posto da cui la guardia urla "Dio ci benedica![34]"; poi dopo la porta su cui bussano; il posto in cui c'è l'acqua… E poi ci sono altri aspetti spaziali che possono aiutare, come il rapporto binario 'di sotto' e 'di sopra'. Uno degli elementi che fanno di Shakespeare un genio è il fatto che sia ossessionato dallo spazio, e dia continuamente indizi su dove si trovano le cose. Incastona tutto nello spazio.

Lucie

Mi sembra che l'entrata in scena di Macbeth sia un buon esempio di un personaggio che attraversa una soglia e vede qualcosa che non si aspetta di vedere. Esce aspettandosi di capire da dove viene la voce, no? Sta inseguendo la fonte dello strano suono che esce dai muri, entra nello spazio, e non la trova.

Declan

[33] W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto secondo scena 2, cfr. nota 5.
[34] *ibid*.

Da essere umano più che da regista, credo lui si aspetti questo: 'è il grande momento di comunione con mia moglie'. Come il coito definitivo. È il momento del compimento totale di tutto quello che c'è fra loro due. Entra e… oh, non è così. Ne è molto sorpreso. E lentamente si rende conto che ne è devastato. *Lei* è perduta, *lui stesso* è perduto, e cosa ancora più grave, all'improvviso tutto quel '**noi**' conquistato dolorosamente nell'Atto primo scena 7 è svanito per sempre.

Comunque, più avanti nelle prove, o forse addirittura dopo il debutto, dopo che tutti si sentono sicuri di quello che stanno facendo, dobbiamo 'diventare grandi' e renderci conto che lui è 'sorpreso' da *qualcosa che sapeva già*. E quella è la tristezza quasi insopportabile che c'è dentro tutte le tragedie. Tutti sono incredibilmente sorpresi di imparare… quello che sapevano già. Credo che, una volta entrati in questo ordine di pensiero, il testo diventi estremamente triste, sapendo che da qualche parte dentro di sé Macbeth sapeva già che le cose non sarebbero andate come sperava.

In *Tre sorelle*, quando Irina scopre che il suo fidanzato Tuschenbach è stato ucciso, grida "*Lo sapevo! Lo sapevo!*" Ma tutti 'lo sapevano' e al contempo 'non lo sapevano'. Quello che ci sorprende è meno importante di quello che *continua* a 'sorprenderci'.

I coniugi Macbeth non sanno bene come 'recitare la scena'. Certo, ora entrambi sono terrorizzati come mai prima, ma una piccolissima cosa che vorrei sottolineare è che in questa scena - sembrerà una parola offensiva e banale, e anche anti-epica, ma la trovo molto utile - loro sono *in imbarazzo*. Non sanno come recitare la scena l'uno con l'altra. È **imbarazzante**, perché all'improvviso non sanno più come stare insieme, non sanno più come toccarsi, come guardarsi. Come guardarsi negli occhi l'uno con l'altra. Tutto è diverso, per loro, d'ora in poi, e non potrà mai più essere lo stesso. Il 'noi' è morto.

Lucie

C'è una soglia fisica, nella scena, una soglia che può essere indicata sul palco: la porta. Quella porta crea enormi cambiamenti in tutti e due ogni volta che ne entrano o ne escono, ogni volta che entrano o escono dalla scena del crimine. Ma ci sono tantissime altre soglie. Per esempio, Lady Macbeth improvvisamente si rende conto che non possono portar via i pugnali, e attraversa la soglia del '…e adesso che ci facciamo, con quei pugnali?'. Insomma ci sono soglie fisiche, e soglie incorporee che accadono nello spazio.

Declan

Le soglie non sono da intendersi come una verità monumentale: esse sono degli indici che ci aiutano a strutturare il nostro pensiero. È una impalcatura temporanea per le prove, e come tutte le

impalcature, serve per sorreggere la nuova nave in costruzione, ma prima o poi bisogna sbarazzarsene. È come, ad esempio, la struttura intorno a un missile, prima che questo decolli. È un tipo di struttura che va distrutta, bruciata, nella partenza del missile. In ogni caso, tutto questo va detto solo alla fine di un processo, se le cose iniziano a sembrare un po' morte. Ci sono varie cose che si possono usare per provare a far fluire di nuovo un po' di vita. E a volte, anche alla fine di un processo, si può cominciare a pensare in termini di strutture elementari come le soglie.

Nick

Io penso che la scena di cui stiamo parlando sia più utile da analizzare dal punto di vista degli spazi reali, perché sono estremamente complicati. Se gli attori si rendono semplicemente conto di cosa siano questi spazi, già questo rende la scena molto più semplice. Le soglie ci sono, certo, per tutta la scena; ma, sul serio, se si impegnano a risolvere lo spazio… come ad esempio: la civetta che urla. Non vogliamo vedere i sentimenti di Lady Macbeth, quando lei sente la civetta! Vogliamo vedere Lady Macbeth che sente la civetta! E vogliamo vedere il luogo da dove viene la civetta! Vogliamo che ci venga data la sensazione di come si presenta l'esterno. E ogni verso è precisissimo, sullo spazio. I due parlano praticamente solo dello spazio. Macbeth parla solo della stanza, di quella stanza orribile che lui ha lasciato sporca di sangue. Parla solo di questo. E, ovviamente, non lascerà mai più quella stanza. Da quel momento in poi ogni connessione fra loro due è distrutta. Lui è in un altro spazio, in uno spazio sbagliato.

Declan

Sì. Precisamente. Potrebbe essere di consolazione per un attore ricordare: '*Non stiamo guardando te. Stiamo guardando quello che tu vedi.*'

Qui Macbeth e Lady Macbeth hanno un enorme problema. E cioè che la stanza in cui si è consumato l'omicidio, la stanza in cui Macbeth ha ucciso Duncan, loro non la lasceranno mai. Non se ne andranno mai da lì. Non c'è psicoterapia che possano fare, non c'è assolutamente niente che possano fare; saranno intrappolati in quella stanza per il resto della loro vita. E con questa cosa ci dovranno fare i conti. La colpa non è una sorta di diagnosi intellettuale che descrive uno stato mentale. Non è una teoria. La colpa *non è una teoria e viene esperita spazialmente*. 'Lo sguardo che ha fatto quando ho detto quelle cose terribili!'. Questo è quello che succede ai Macbeth. Non se ne andranno mai da quella stanza, perché lì dentro hanno commesso una cosa terribile.

E vuoi sapere qual è la cosa peggiore di tutta questa storia? Che loro non volevano farlo **fin dall'inizio**. E quella è una cosa per cui non si perdoneranno mai.

Lucie

Vi ho anche sentito dire che la fine di ogni verso è da intendersi come una soglia, perché ogni pensiero è in realtà una soglia, e ogni verso che si pronuncia, in qualche modo, 'non funziona'. Da lì la necessità di dire il verso successivo.

Declan

Questo in generale è molto utile. Ma non vorrei davvero che gli attori corressero per il palco con una matita cercando di trovare le soglie, perché tutto, letteralmente tutto, è una soglia. La soglia, o qualsiasi altra cosa che possiamo dire per entrare nella scena, è un concetto utile solo se aiuta a sentirsi più liberi, meno appesantiti.

Per tornare al testo… quando Lady Macbeth dice: "*Ho allattato*[35]", è palpabile che lei sta attraversando una soglia enorme, perché il verso viene dal nulla. Si sente che sta rompendo un tabù, tipo '*avevamo promesso di non parlare del figlio morto*'. E il modo in cui lo dice significa che vuole davvero alzare la posta in gioco, tipo '*rilancio di 500*'. E quando guardo quella scena, mi sembra sempre che in quel punto decolli; devia bruscamente. Sì, direi che è una soglia enorme. Lei oltrepassa un limite molto pericoloso quando parla del bambino. Passare un limite è una soglia. Tutto quello che diciamo è una soglia. Non si può pronunciare la stessa battuta due volte (no, neanche la sera dopo, nello stesso spettacolo!), perché si sta sempre andando in uno spazio nuovo. Un pensiero nuovo è uno spazio nuovo.

Lucie

La cosa che mi sembra utile, di questo modo di concepire le soglie, è che, come dici tu, non si tratta di segnarle sul copione con la matita, ma di una specie di interruttore con cui si può accendere il motore quando se ne ha bisogno.

Declan

Infatti, non ho nessun dogma. Dico solo che certe parole si sono dimostrate più utili di altre, durante le prove. Certe parole tendono a intrappolare l'attore in se stesso e a farlo sentire bloccato, mentre certe altre tendono a fare spazio perché l'attore respiri più naturalmente.

Musica

Lucie

[35] W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto primo scena 7, cfr. nota 5.

Ora rispondiamo alle domande che gli ascoltatori pongono a Declan e Nick. La domanda di questa settimana è la seguente: quali criteri usate quando scegliete la prossima produzione da mettere in scena?

Nick

Domanda difficile. Non credo che abbiamo dei veri e propri criteri, o almeno non ne abbiamo di consapevoli. Parlando di liste, liste di testi, si ha sempre nel cassetto una lista di testi che pensi di voler fare, e poi finisci sempre per farne uno che non era sulla lista. Quindi dal punto di vista dei criteri, posso dire che abbiamo lavorato molto con questi vecchi testi perché hanno superato la prova del tempo, e perché parlano degli esseri umani in modo profondo. Ed è un materiale molto ricco su cui lavorare.

Declan

È senza dubbio la decisione più sofferta che prendiamo: '*quale titolo scegliamo?*'. Non abbiamo una tecnica. Non sappiamo come lo facciamo. Pensiamo sempre che non saremo in grado di trovare il prossimo testo. La cosa bella è pensare agli attori che ci piacciono, come Anya Khalilulina, o Sasha Feklistov e Andrei Kuzichev, in Russia. Pensiamo sempre a dei testi per loro. Diciamo: '*Oh, lei lo interpreterebbe bene, lui sarebbe bravo in quel ruolo. Questo sarebbe bello. Dobbiamo fare questo, con loro.*' Questo ci dà un motivo per entrare nel testo. È il modo più sereno per noi, per scegliere un'opera. Dire '*quale testo* ***volete*** *fare, in base all'argomento?*' non ci aiuta. In generale, scegliamo le 'grandi opere' del passato. Ma, stranamente, le 'grandi opere' hanno l'abitudine di non parlare del passato, ma del presente. E questo accade sia nel caso in cui noi lo prevediamo, sia nel caso contrario.

È incredibile: scegliamo un testo, e subito sembra che la politica ci si infili dentro. Ovviamente, questo non è 'vero'. È la nostra immaginazione che cambia. Ma ci capita continuamente, no?

Nick

Beh, quando abbiamo fatto per la prima volta *Misura per misura*, nei primi anni Novanta, durante il periodo del 'torniamo ai valori della famiglia', non ci sembrava così attuale fin quando (quasi subito) la morale personale dei politici ha cominciato ad essere sotto processo.

Declan

Non sapevamo che avesse attinenze con la politica, quando l'abbiamo scelto. Ma è stato fantastico che fosse così! Succede spesso che noi scopriamo le attinenze politiche di un testo solo mentre lo stiamo affrontando. Ma sono frequenti anche le coincidenze, credo. Mi chiedo se abbiamo un sesto

senso inconscio. Anche quando troviamo un testo che pensiamo sia molto connesso col presente, qualsiasi idea venga in mente a me e Nick prima dell'inizio dei lavori, viene scartata appena entriamo in sala prove. Il testo comincia a parlare di altro, comincia a parlare di cose più interessanti, più perturbanti, più profonde, di cose fuori dal nostro controllo. Quindi il principio cardine è che non si può mai avere il controllo sul significato. È lui che controlla noi.

Episodio 5
Parole che diventano false

Lucie

Benvenuti al podcast ‘Non vero, ma utile…’ di Cheek by Jowl. Questa è la quinta puntata: ‘Parole che diventano false’.

Ciao, sono la vostra presentatrice Lucie Dawkins, e in questo podcast vi porto dietro le quinte in compagnia di Declan Donnellan e Nick Ormerod, il duo regista-scenografo che ha fondato Cheek by Jowl, una compagnia teatrale che negli ultimi 40 anni è andata in scena in più di 400 città in 6 continenti. Loro due ci racconteranno la loro filosofia di ciò che è ‘non vero, ma utile’ nel fare teatro. Stiamo registrando questa puntata a distanza di 100 miglia, per via del lockdown da coronavirus. Ciao Declan, ciao Nick. Nick, la prima domanda di oggi è per te. Come ti distrai in queste settimane di lockdown? Cosa c’è sulla tua lista di libri da leggere durante la clausura?

Nick

Maigret di Simenon, una bellissima, affascinante serie di racconti gialli che non avevo letto. L’autore ti prende, in ognuna di quelle storie, in ognuno di quei romanzi brevi, e ti porta in un altro mondo. Attraverso di lui puoi assorbire questi altri mondi, tutti affascinanti.

Lucie

Fantastico. Sei mai stato tentato di adattarli per il teatro?

Nick

Penso siano molto soggettivi. Non riesco ad immaginarmeli in scena. Sono molto più cinematografici, in un certo senso.

Declan

Simenon è uno scrittore straordinario. Ci sono due cose in lui che trovo di grande ispirazione per un regista. Prima cosa, sospende qualsiasi giudizio morale il più a lungo possibile: non divide il mondo in buoni e cattivi. Si mantiene moralmente neutrale più a lungo che può, in un mondo in cui tutti lanciano insulti e in cui la stampa non fa altro che giudicare. Seconda cosa: Maigret mantiene intatta la sua ignoranza. Questo è molto importante. Tiene a mente che *non sa*, nonostante gli ufficiali e i giornalisti gli facciano pressione per avere risposte. Tutti noi troviamo difficile, in particolare da giovani, accettare che la nostra saggezza si nutre della nostra capacità di accettare che *non sappiamo*. Ma in fondo sono racconti gialli. Simenon non è mai presuntuoso, non si vanta di fare

grande letteratura. Ciononostante, le sue storie sono luminosamente vive. Mi commuovono, perché dimostrano che l'arte non deve essere per forza 'alta'.

Lucie
Come è finita con il libro che stavi leggendo la settimana scorsa, quello sulla fisica quantistica?

Nick
Beh, l'ho finito! Non pretendo di averne capito più del 20%. Ma è stato affascinante.

Declan
Credo sia proprio quello il punto, con la fisica quantistica: che non si riesce a capire fino in fondo. Ti ci abitui, e tutte le volte che ci torni la accetti un po' di più, non credi?

Nick
Sì. E a volte leggi una frase, in quest'ultimo libro, e pensi: '*incredibile… parla della recitazione!*' È strano.

Lucie
Quali consigli avete da darci sulla vostra 'scuola di recitazione quantistica'?

Declan
Oh, per esempio che un organismo vivo è un organismo che mantiene la sua esistenza per via del suo continuo contatto con il mondo esterno. Prendiamo gli elettroni: non esistono fin quando non entrano in contatto con qualcos'altro. È una cosa buona, per l'attore. Amo l'idea che una cosa viva debba mantenere la sua esistenza. Deve essere sempre connessa alle altre cose. Quindi il coronavirus è una sfida, perché dobbiamo limitare i contatti che abbiamo, e imparare a crearne di nuovi. Ma dobbiamo sempre essere in qualche forma di contatto - questo è affascinante - se vogliamo *mantenere* la nostra esistenza.

Lucie
Questa settimana approfondiremo un'idea che abbiamo accennato nelle puntate precedenti: il fatto che le parole possono essere insidiose. Il titolo della puntata di oggi è preso da Feste, il buffone, ne *La dodicesima notte* di Shakespeare. Lui dice: '*le parole sono diventate così false che proprio non*

me la sento di servirmene per dimostrare la verità[36]'. Declan, che problema c'è con le parole? Perché a volte 'diventano false'?

Declan

Uno dei problemi delle parole è che vengono dalla parte razionale del cervello. E ci può stare, tranne per il fatto che la parte logica del cervello vuole prendere il controllo del cervello intero e convincerci che esista soltanto la logica. Una mappa temporanea del cervello, o meglio una mappa primitiva (non vera, ma utile), è questa: ci sono due emisferi. L'emisfero sinistro è il centro di controllo, in senso ampio, per la logica, l'analisi, i princìpi e le parole. Queste funzioni tendono ad essere il dominio dell'emisfero sinistro. Ma ci sono altri elementi che sono sotto il dominio dell'emisfero destro: per esempio l'intuizione, e molte altre cose… più importante di tutte, la parte destra del cervello è l'unica in grado di incontrare una idea nuova. Senza la parte destra del cervello, la parte sinistra sarebbe sterile.

Il problema è che si potrebbe dire: '*Ehi, io sono un tipo intuitivo. Non ero bravo in matematica. Sicuramente io sono soltanto parte destra!*' Non funziona così. Abbiamo assolutamente bisogno di entrambe. Della parte sinistra ne abbiamo bisogno anche solo per pronunciare le parole. Ci serve la parte sinistra anche solo per infilarci i vestiti la mattina, altrimenti ci metteremmo le mutande sopra ai pantaloni.

Ma, anche se la parte sinistra ci dà i princìpi, solo la parte destra può darci le responsabilità. La parte sinistra ci dà l'intelligenza analitica e la furbizia, ma solo la parte destra ci può dare il buon senso. Tutti nasciamo con questa dualità. E va bene così, se non fosse per quello che potremmo definire un difetto di fabbrica. Si dice che quando Dio disegnò la mano fu un grande giorno, ma che quando disegnò il ginocchio era in un terribile doposbornia. Deve aver avuto una giornata davvero terribile quando ha disegnato la nostra capacità di elaborare il lutto; ma la parte sinistra del cervello ci crea un problema ancora più grosso. Il problema che nonostante noi abbiamo bisogno dei due emisferi in egual misura, l'emisfero sinistro *vuole prendere il comando*. È una minaccia insita in ogni bambino che nasce. Quindi no, *non nasciamo mai dentro un sistema di circostanze neutre*.

'Oh, ho la parte sinistra del cervello che mi dà l'analisi. Oh, ho la parte destra del cervello che incontra le idee nuove. Non è tutto rose e fiori?' No! Non sono 'circostanze' neutre, è una maledettissima minaccia! Un *predicament*[37]! E il motivo di questo predicament è che la parte sinistra del cervello vuole prendere il comando.

---

[36] W. Shakespeare, *La dodicesima notte*, Atto terzo Scena 1, trad. di Orazio Costa Giovangigli, cfr. nota 32.
[37] cfr. nota 3.

Il problema è che dovremmo sempre ricordarci (e ci tornerò sopra ancora, e ancora, e ancora) che la logica non è nostra amica. La logica è un servo, un servo utile e fondamentale. Ma la logica ci mette pochissimo a forzare la mano, appena ne ha la possibilità. La logica è quella che spinge Otello nella camera da letto di Desdemona. Otello non entra in quella stanza mentre è vittima della follia di Dioniso. Entra in quella camera mentre è vittima della follia di Apollo, molto più spaventosa. Il caos è negativo, ma un super-flusso di ragionevolezza è altrettanto pericoloso.

Nelle farse, le risate più scroscianti le ottieni quando i personaggi vengono imprigionati nella loro logica. Si dice che la battuta più divertente del teatro inglese sia in *See how they run*[38], e recita: *Arrestate la maggior parte di questi preti!*

Fa ridere[39], ma solo se non stai per far esplodere il mondo. Non fa più così ridere quando Otello entra nella stanza di Desdemona, ma la logica scatenata è la stessa. Abbiamo bisogno della logica, ma solo se la inquadriamo. Se la sguinzagliamo, è come il fuoco. Pericolosa. Di nuovo, è un ottimo servo ma un cattivo maestro.

Lucie
Le parole sono un problema perché sono ambasciatori di questa parte sinistra del cervello che vuole prendere il controllo?

Declan
Sì. Il problema è che ogni singola parola è un Cavallo di Troia per la logica. L'essere umano inventa o forma una parola, ma in realtà da essa spunta fuori tutto un modo logico di pensare l'universo che tenta di affossare tutto il resto. È importante rendersi conto che le parole sono davvero pericolose. Tutte le parole. Hanno un obiettivo, un loro piano. Davvero non vogliono farci dire che il mondo può essere intuitivo, o che può aprirci a una nuova idea. Il mondo della logica e dell'analisi è essenzialmente conservativo - ci tiene in un sistema chiuso. Le parole funzionano più o meno bene solo quando vogliamo elencare dei fatti.

Quindi non appena verbalizziamo una parola, come per esempio 'sangue', essa diventa un'astrazione. Che ci piaccia oppure no. Sì, è frustrante, davvero frustrante!

---

38 Commedia in tre atti di Philip King, andata in scena in prima mondiale nel 1944 a Petersborough, UK.
39 Questa battuta fa ridere perché è un riferimento alla figura dei *vicars*, i prelati inglesi, diventati tristemente famosi perché sempre al centro di scandali sessuali o politici. La battuta è usata come esempio di un ragionamento logico (la maggior parte dei preti sono criminali, quindi si fa bene ad arrestarne la maggior parte) che porta ad un'applicazione del tutto casuale e sconsiderata (*ndt*.).

Ci sono molte cose che non si possono spiegare. E se le spieghiamo, potremmo sentirci come qualcuno che ha tradito qualcosa di molto prezioso dentro se stesso. Poi a volte sentiamo di dover dire: '*ma non volevo assolutamente intendere questo!*'. Il pericolo è che potremmo sentirci stupidi perché non riusciamo ad esprimerci. Ma neanche la persona più intelligente del mondo riuscirebbe ad esprimersi.

Solo perché non si riescono ad esprimere adeguatamente le cose importanti con le parole, non significa che siamo stupidi. Tutto ciò che è veramente umano verrà distorto, se viene visto attraverso il prisma delle parole.

La poesia è un processo nel quale si usano le parole per tentare di trascendere la loro basilare astrazione. La poesia cerca di cogliere le parole con la guardia abbassata. Quindi la bellissima battuta di Constance su suo figlio in *Il Principe Giovanni*, '*il dolore riempie la stanza del mio figlio assente*[40]', vuole comunicare tantissime cose, ma non tanto *nelle* parole, quanto *intorno* alle parole. Ombre e sensi che si muovono e guizzano intorno alle parole, fantasmi che infestano i contorni delle parole. Le cose più importanti rimangono non-dette; volutamente nascoste, come in una bugia, le cose più importanti sono indicibili. Queste 'cose che mancano', a cui forse si può solo alludere. *Riempire la stanza*? 'Stanza' suona come 'utero[41]'; riempire uno spazio con qualcosa che è assente. L'immagine potrebbe metterci in contatto con qualcosa di enorme e, meraviglia delle meraviglie, anche se non riusciamo a capirla possiamo comunicarla!
Non ci sono parole per esprimere le cose più importanti dell'essere umano. E se cerchiamo di 'tradurre' '*il dolore riempie la stanza del mio figlio assente*' e di parafrasarlo, diventerà necessariamente banale, perché staremmo riducendo la poesia a un elenco di fatti. La gran parte della comunicazione umana non ha niente a che fare con gli elenchi di fatti.

È molto pericoloso pensare ai testi di Shakespeare, o di qualunque grande scrittore, come a delle grandi storie, come a dei grandi thriller mozzafiato tristemente nascosti nel linguaggio poetico, coperti dalla polvere del passato… 'Se solo potessimo pulire via la poesia, sarebbe tutto rose e fiori, si potrebbero esibire le grandi trame da thriller che sono il cuore di quei testi'. 'Bella trama, peccato per il linguaggio poetico'. Sai, a volte ci sono dei professori esuberanti che vogliono cominciare i loro programmi accademici facendo proprio questo. E magari è una gran bella cosa da fare - ci sono moltissimi modi per fare i primi passi. Ma è meglio disintossicarsi dai primi passi. Alla fine della fiera,

[40] W. Shakespeare, *Vita e morte di Re Giovanni*, trad. di Rossella Ciocca, in W. Shakespeare, *Tutto il teatro, vol. 3 - I drammi storici*, Bompiani, Milano 2019.
[41] Assonanza non replicabile in traduzione tre *room*, "stanza", e *womb*, "utero materno".

Macbeth è molto più che un thriller. *Macbeth* parla di tante cose enormi, molte delle quali sono misteriose e non possono essere spiegate; resistono alle spiegazioni. E nonostante non si possano spiegare, queste '*cose che non possono essere spiegate*' sono le cose più importanti.

Lucie
Ci parli un po' di più di questo argomento? Intendi che c'è qualcos'altro che sta succedendo in *Macbeth* sotto il livello di significato letterale delle parole?

Declan
Sì! È che se io ti dico (ed è una cosa vera), '*è una splendida giornata, Lucie*', non sto parlando davvero della giornata. Sto parlando del fatto che io voglio condividere qualcosa con te, con questa frase. C'è un gesto di controllo. Vorrei che tu pensassi che sono felice, che sono ben disposto, ottimista. In ogni caso, qualsiasi cosa facciamo è un gesto di controllo. Non deve per forza essere una cosa sinistra. (Dobbiamo rimandare il giudizio e la morale per dopo).

Poi, purtroppo, il 'controllo' può anche essere una cosa brutta. Sì, può essere una cosa piena d'amore. La madre che rassicura il bambino e gli dice 'sei completamente al sicuro', e che lo culla mentre lo tiene in braccio - c'è controllo in questo, e il controllo va benissimo, emozionalmente. Finché rimane aperto. Abbiamo una moralità, e dobbiamo stare attenti a ciò che facciamo. Ma la ragione per cui insisto su questo è che non dobbiamo mai pensare che le parole siano soltanto descrizioni innocenti. Perché se io ti dico '*è una splendida giornata*', non è mai una descrizione innocente della giornata. È qualcosa tra me e te.

Lucie
Si potrebbe dire che l'uso delle parole è parte del tentativo umano di controllare l'ambiente circostante?

Declan
Sì. Ogni singola parola è usata per cambiare il mondo esterno. Non esiste una singola parola che descriva il nostro stato interiore. Ogni parola ha a che fare con il cambiare il mondo esterno. Ogni cambiamento implica qualche grado di controllo. A volte ci piace pensare che le cose siano neutre, ma uno dei nostri problemi è che non c'è niente che sia davvero neutro. La neutralità assoluta è pura illusione. Appena dici qualcosa, hai annunciato una relazione, ossia qualcosa che non ha solo a che fare con la parola. Di certo non ha solo a che fare con il formulare un pensiero perfetto. E mentre sto parlando, intendo in questo momento che sto parlando con te… se io credessi che '*sto*

formulando perfettamente un pensiero oggettivo', questo sarebbe un segnale chiarissimo che quello che sto dicendo sono cazzate. Il vero sforzo comunicativo è sempre un po' sporco e imperfetto.

Lucie
Ti ho sentito parlare agli attori del fatto che alcuni personaggi si auto-anestetizzano con le parole e le usano come una droga per smettere di sentire il terrore. Puoi dirci qualcosa di più al riguardo?

Declan
Molte grandi opere teatrali parlano di persone che si drogano di parole. In *Tre sorelle*, ad esempio, Vershinin si droga con un sacco di parole intelligenti, e ci intrattiene con un po' di affascinante filosofia (beh, affascinante fino a un certo punto, filosofia fino a un certo punto). Ma quello che sta succedendo davvero è che lui ha lasciato i figli a casa in compagnia di una madre con tendenze suicide. E io penso che le figlie di Vershinin siano assolutamente centrali nel testo di *Tre sorelle*. È centrale il fatto che esse vengano tenute convenientemente fuori scena dagli adulti che devono parlare. In un certo senso i figli cancellati sono quasi i personaggi principali.

Lucie
Pensi sia questa la ragione per cui Vershinin parla così tanto? Perché questo lo aiuta a rendere il momento presente più sopportabile, visto il fatto (molto scomodo) che sta tradendo la sua famiglia?

Declan
Sì, lui parla velocissimo perché non vuole guardare in faccia la realtà. E usa il filosofeggiare e il chiacchierare per evadere dalle sue responsabilità. Lo vediamo anche con Lady Macbeth e Macbeth, che se ne escono con tutta una serie di parole e idee piene di coraggio, ma che in realtà stanno progettando il più ignobile degli omicidi. Quindi da un certo punto di vista Lady Macbeth vuole convincersi, e convincerci, che è la star di un qualche grandioso melodramma, nel quale lei interpreta un'avventuriera sprezzante del pericolo che non si ferma davanti a nulla, coraggiosa e capace di affrontare diavoli e creature dell'oscurità. E tutto questo le serve per distrarsi (e distrarci) dal suo banale terrore, da quella banale paura che lei ha in comune con tutta l'umanità. Il problema, per lei, e per molti di noi, è che è difficile ammettere che siamo fondamentalmente tutti banali.

Questo meccanismo connette tutti i grandi personaggi delle tragedie e, ironicamente, anche molti personaggi delle commedie. Il meccanismo degli sforzi convulsi che facciamo per tenerci fuori dalla realtà: che nonostante tutto… sì, siamo speciali, ognuno di noi è unico nel suo genere, ma… siamo anche tutti ordinari e banali. Lady Macbeth e Macbeth provano a negarlo, e si anestetizzano con quello che io chiamo poeticismo, oppure *fesserie*.

(È assolutamente fondamentale che ci mettiamo d'accordo sulla distanza tra poesia e poeticismo. Quest'ultimo è un travestimento delle parole per camuffarsi da poesia). Una parola più semplice, e più maleducata, sarebbe cazzate. I due usano iperboli grandiose come '*la nostra grande impresa*[42]' per non farci sentire la puzza. Di fatto, per non sentire *loro stessi* la puzza. Beh, se è altisonante non può essere orribile, no? Ci sono milioni di modi per usare il linguaggio come escamotage per far sembrare qualcosa di sudicio, meno sudicio. Usiamo dei discorsi gonfiati per distrarre l'attenzione da quello che stiamo facendo, e non solo per confondere gli altri, ma anche per confondere noi stessi. Ci sono poche cose spaventose quanto la nostra capacità di auto-inganno. Macbeth ci offre un intero banchetto di questa pietanza, ma vediamo la stessa cosa anche in politica. Espressioni altisonanti come 'Marshall aid', 'Monroe doctrine', 'manifest destiny', 'terra nulla'… Sono modi di usare le parole per elevare le azioni in modo da *dis-esperirle*. '*Dis-esperienza*' è una parola che io e Nick usiamo molto. Un aspetto molto importante di questo è che tutte le parole non solo portano con sé l'esperienza, ma possono anche *mortificarla*. Le parole hanno il chiaro intento di aiutarci a condividere un'esperienza, ma contrabbandano anche una dose di dis-esperienza. Non lo fanno apposta. Quindi dobbiamo sempre osservare lucidamente il modo in cui le parole agiscono.

Lucie

Intendi che tutto il linguaggio ieratico e poetico di Macbeth… questi voli pindarici nei monologhi, riguardano tutti il fatto che i due sono effettivamente terrorizzati all'idea di non essere abbastanza coraggiosi per compiere il delitto?

Declan

Sì. Vogliono nascondere quello, ma soprattutto vogliono nascondere il fatto che sono disgustati da loro stessi. Io uso un'espressione che è 'Sindrome dell'Adulto Simulato'. Lo vedi al notiziario quotidiano quando un politico in completo elegante si fionda sul microfono, e pensi: 'beh, che cos'è un adulto?' Credo che essere adulti significhi… tollerare l'incertezza, resistere all'ambivalenza, sviluppare il buon senso e la responsabilità. Ma il problema è che 'adulto' non è uno status. Non esistono status, esistono solo processi. Essere adulti è un processo all'interno del quale ci si deve svegliare tutte le mattine. Il diploma non lo prendi per attaccarlo al muro. Nessuna di queste opere teatrali ha senso se dai per scontato che questi personaggi siano adulti. Non ci sono adulti permanenti. La verità è che noi speriamo che in futuro, col tempo, saremo capaci di prendere decisioni più adulte. Ma sul serio, queste opere non hanno molto senso se non guardiamo i personaggi più come dei bambini fuori dal loro box. È sempre inquietante vedere le persone che fanno il passo più lungo della gamba.

[42]W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto primo scena 7, cfr. nota 5.

Questo è quello che fanno i coniugi Macbeth… se guardi all'immaginario che usano all'inizio, usano una gran varietà di '*Sono così adulto, sono così maturo, io uomo, tu donna!*'. E poi Lady Macbeth vuota il sacco quando dice: '*È l'occhio del fanciullo ad aver timore d'un diavolo dipinto*[43]', e i due tornano all'infanzia. Quando poi lei ammette: '*Se nel sonno non avesse somigliato a mio padre l'avrei fatto io*[44]', è come se la piccola Lady Macbeth fosse andata in camera dei genitori e avesse visto il mistero del padre che dormiva. Si sente questa infanzia che cresce per tutta la scena, come un graffito disegnato che viene riportato alla luce. Alla fine della scena 7 dell'Atto primo ci sconvolgono: '*Che cosa tu e io non potremo compiere sull'indifeso Duncan?*[45]' Non sono adulti, sono due bambini che tramano l'orrore, dando quasi per scontato che verranno scoperti.

È come se i coniugi Macbeth fossero due adolescenti che si sfidano a vicenda ad andare nella foresta infestata di notte. Danno fondo al loro coraggio, si tengono per mano, e si trascinano nella foresta. Dentro si fa sempre più buio, la notte è sempre più densa. Lentamente ci accorgiamo che agli alberi cominciano ad accadere due cose. Primo, gli alberi sembrano perdere i loro contorni, e secondo, gli alberi iniziano a ingrandirsi. (È utile ricordarsi di questi due processi in ogni viaggio nel pericolo. Se ci si pensa, ogni buon testo teatrale è la storia di un viaggio nel pericolo - anche se i protagonisti non si muovono). Presi dalla paura, questi due piccoli Macbeth si lasciano la mano e non la ritrovano. La loro ansia cresce, cominciano a chiamarsi l'un l'altro, ma le loro flebili voci si fanno sempre più deboli. Non riescono più a riconoscere nessuna forma, ora, nella notte tutta uguale, e quindi si addentrano sempre più a fondo nel buio. Questa è la mia immagine di *Macbeth*.

Lucie

Tutte le parole che usano per sentirsi meglio e per incoraggiarsi, hanno solo l'effetto di farli sentire ancora più persi.

Declan

Sì, è esatto. Usano quelle parole per *non* vedere il problema, ma il problema è sempre lì. Ecco perché devono usarne così tante: per continuare a schermarsi da questo grande problema, ossia il fatto che loro *non vogliono* commettere il delitto. E questo per via della parte destra del cervello, quella che dà la compassione. Anzi, lasciamo perdere la compassione; il semplice buon senso, la misericordia, la pietà. Tutte queste cose devono essere sommerse dal lato sinistro del cervello. Come i parlamentari che urlano da dietro le spalle del loro leader nella Camera dei Comuni[46], per

[43] W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto secondo scena 2, cfr. nota 5.
[44] *ibid*.
[45] W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto primo scena 7, cfr. nota 5.
[46] Il Parlamento del Regno Unito è diviso in due Camere: la Camera dei Comuni e la Camera dei Lord.

sommergere gli argomenti dei membri dell'opposizione. Nel caso dei coniugi Macbeth sta succedendo nel loro cervello, ma la logica può urlare molto, molto forte.

Lucie
È come se stessero usando le parole a mo' di travestimento, nel tentativo di sentirsi più adulti e più in controllo della situazione.

Declan
Assolutamente sì, si rivestono di parole altisonanti. Ma dobbiamo stare attenti, perché tutte le parole tendono a portarci lontano dall'esperienza. Guardiamo meglio. I genitori a volte dicono: '*bisogna insegnare ai figli la differenza tra giusto e sbagliato*'. Ora, una delle cose di cui mi accorgo e di cui mi ricordo è che un bambino molto piccolo ha una percezione molto forte, appassionata, di ciò che "vale" e di ciò che "non vale[47]". Un senso di risentimento quando qualcosa "non vale". Forse si deve insegnare ai figli cosa è giusto e cosa è sbagliato, ma a quanto pare la funzione 'vale/non vale' arriva già installata, già 'di fabbrica'. Tuttavia è difficile dire cosa vale e cosa non vale, o comunque ci si mette troppo a spiegarlo. Quindi, al posto di quello, noi adulti parliamo di 'giustizia'. Quello della giustizia è un buonissimo esempio per spiegare cosa vale e cosa non vale. Cioè, più o meno. Il vero problema è che quello che ci aiuta al livello del pensiero, come la parola 'giustizia', a volte può confonderci su ciò che vale e ciò che non vale. Possiamo rappresentare la Giustizia come un essere umano, vestirla da Dea, metterle una benda sugli occhi e darle una bilancia.

Un'opera che finisce in un tribunale sotto l'immagine della Giustizia è *Il mercante di Venezia*. Il monologo sulla 'qualità della misericordia' è così famoso che a volte ci dimentichiamo che fallisce. Fallisce dentro un tribunale, e proprio sotto gli occhi della 'Giustizia'.

Porzia riesce a salvare Antonio solo applicando una delle più terrificanti sfaccettature della logica. Si può vederlo come un trionfo. Ma la logica qui annega la compassione. Non è un'opera rassicurante.

Quando Lincoln stava cercando di far passare la legge per far diventare la schiavitù illegale, si faceva un gran parlare di giustizia. C'erano avvocati a favore e avvocati contro, e tutti parlavano di giustizia. Giustizia, diritti, libertà, diritti, giustizia. 'Vale e non vale' furono sepolti e dimenticati. La giustizia e i diritti sostengono princìpi simili a loro, e possono essere deviati a proprio gusto - è libertà

[47] Si è usato appositamente un linguaggio "bambinesco", quello delle regole dei giochi in cui alcune cose "valgono" e altre "non valgono", per indicare l'intraducibile *fair/not fair* inglese, diverso da *right/wrong* (più giuridico, più adulto). In questo contesto, "vale/non vale" va letto come un "è corretto/non è corretto", "è onesto/non è onesto", "si fa/non si fa".

dell'individuo detenere una proprietà (gli schiavi), è libertà dell'individuo trasportare una proprietà (gli schiavi). Alla fine Lincoln scoppiò di rabbia quando scoprì che non poteva evadere da questa orrenda prigione che la logica aveva costruito. '*Se non è sbagliato questo, allora* ***niente*** *è sbagliato!*' E fu un bellissimo momento quello in cui lui strappò la logica in pezzi. O piuttosto fu il 'vale/non vale' a strappare il velo di assurdità dei principi in conflitto.
Questo esempio si connette con il fatto che le parole sono pericolose, perché se ci si fa caso noi esseri umani abbiamo inventato un mucchio di parole per aiutarci a pensare. A volte ci aiutano davvero a pensare, ma a volte possono essere usate come barriera contro l'esperire le esperienze. Le teorie sulla giustizia sono utili, ma possono accecarci rispetto a cosa effettivamente vale e non vale. Non sempre. Si ha bisogno del buon senso per vedere la differenza.

Lucie
Per metterla in un altro modo: le parole ci aiutano a trasformare l'esperienza in concetti aerei, che hanno l'effetto opposto: ci portano via dall'esperienza viva e carnale della cosa.

Declan
Esatto, *possono* farlo. Possono portarci via dalla cosa in sé. E questo si può vederlo rappresentato magnificamente in Shakespeare. Credo che la cosa affascinante di Shakespeare sia che lui sa molto bene che non ci sono parole. Come se ci incontrasse davanti a una tomba. Come quello che si dice davanti a una tomba o a un funerale: '*Non ho parole*'.

Re Lear si ripara da una tempesta in una stamberga, la sua vita grandiosa è stata falciata via e tutt'a un tratto è stato deposto, espulso, umiliato e spogliato della sua magnificenza. Improvvisamente, nella stamberga, uno strano mendicante gli appare accanto: Edgar. Quest'ultimo incontra il povero vecchio, tremante e nudo, che sta gelando per il freddo. Lear è in piedi, troppo vicino a lui, a distanza di un palmo. Come lo descrive Lear? O meglio: 'come può descriverlo?' Urla: '*Tu sei la cosa così com'è!*[48]'. Lear è improvvisamente sopraffatto dalla presenza carnale di un essere umano che soffre. Semplicemente, l'esperienza non potrà vestirsi comodamente con le parole; Lear deve subito sedersi insieme a questa sofferenza umana che ha davanti. Sì, sa di essere parte del sistema che causa la sofferenza di quest'uomo. Ma la colpa può essere una forma di difesa. Il problema è sentire, esperire. E no, non ci sono parole. Lear all'improvviso sente il collasso del linguaggio. Le parole lo hanno abbandonato. Non c'è parola che possa spiegare la presenza carnale della vita. Perché le parole sono materia morta. Non esiste una parola viva. Le parole sono cose morte, che noi usiamo

[48] W. Shakespeare, *Re Lear*, trad. di Giorgio Melchiori, Atto terzo Scena 4, in W. Shakespeare, *Le Tragedie - I Meridiani*, Mondadori, Milano 1976.

per provare a metterci in connessione con una cosa viva. Quindi Lear vede l'organismo vivente e non trova le parole. Può solo urlare: '*Tu sei la cosa così com'è!*'

Non ha a che fare con la calamità. La vita è lì, presente, anche quando le nostre battute sono finite. Sai, quando puoi stare in silenzio con qualcuno o qualcosa, non sai più che dire. In pratica, ti finiscono le battute. Non sto dicendo che tutte le battute sono spazzatura. No, assolutamente no. Ci sono delle comunicazioni molto importanti che dobbiamo attuare tra esseri umani. Ma dobbiamo accettare che non tutto può essere comunicato a parole. Le parole sono un medium molto, *molto* limitato. Possono essere la nostra arma migliore, per certe cose, ma sono limitate.

Lucie

È una bella boccata d'aria fresca sentirti parlare così, perché siamo così abituati (specialmente qui nel Regno Unito) a trattare Shakespeare come una specie di genio delle parole e dell'altezza dell'espressione umana. Ma mi sembra che tu abbia uno sguardo diverso su ciò che lo rende così eccezionale. Ossia che lui capiva benissimo che le parole sono molto limitate, e che non rappresentano affatto la perfetta espressione dei nostri stati interiori. Al contrario, sono strumenti imperfetti che il personaggio ha per combattere contro il mondo, contro il predicament[49], contro se stesso e contro gli altri personaggi. E a volte per scappare da queste cose. A volte è più lo spazio tra le parole a essere importante. Sa che le parole sono imperfette.

Declan

Per esempio, a volte si fantastica sulla 'ineffabile nobiltà' di Otello e sui suoi versi altisonanti. Ma quando va a uccidere Desdemona la sua battuta è: '*La causa c'è, la causa c'è, anima mia: ma a voi, caste stelle, non voglio nominarla.*[50]' E tu pensi: '*Wow! Ineffabile nobiltà? Non credo proprio!*' Di fatto sta strangolando una giovane donna che lui stesso ha portato miglia e miglia lontano dalla sua famiglia e dai suoi amici. Sta commettendo un ignobile piccolo delitto segreto, e lui sa che è ignobile, perché ha paura di essere sentito da Emilia. E allora si droga, non con gli stupefacenti ma con le parole, con i poeticismi, con le fesserie. Francamente: con le cazzate. La parola migliore per quel monologo è cazzate. Qui Otello deve aumentare la dose di fesserie mentre l'effetto cala. Come con tutte le dipendenze, quando devi alzare la dose è un segno sicuro del fatto che sei totalmente schiavo di quella sostanza. La battuta di Desdemona '*Uccidetemi domani; stanotte fatemi vivere!*[51]' è così straziante non solo per la semplicità di queste dieci sillabe. È che quelle piccole parole fanno un piccolissimo buco nel grande pallone di sbarramento delle cazzate. E questa battuta sbugiarda

[49] cfr. nota 3.
[50] W. Shakespeare, *Otello*, trad. di Salvatore Quasimodo, Atto quinto scena 2, cfr. nota 13.
[51] *ibid*.

Otello linguisticamente. Voglio dire, non hai bisogno di tutte quelle parole per sentirti un essere umano! Sbaglieremmo se pensassimo che tutti dicono solo cazzate, solo spazzatura. Ma quando 'ci innalziamo' forse c'è da insospettirsi, e forse si dovrebbe accendere una piccola lucina gialla, se non rossa, nella nostra testa, e si dovrebbe pensare: '*perché la sta facendo così complicata?*'

Lucie
Quindi tutte queste parole sono davvero insidiose, a causa di tutte le cose che nascondono sotto la superficie.

Declan
Sì. C'è una parola che vale la pena provare a definire, cercando anche di essere un po' rigorosi: 'ironia'. Alcuni dicono '*io odio l'ironia*'. In questo caso, forse, per 'ironia' essi intendono che odiano quando qualcuno, che vuole sembrare superiore o più furbo, si serve di un certo humour canzonatorio, usato per definire uno status. Quello che lo scrittore canadese Robertson Davies chiamerebbe il "drye mock", la battuta secca. Su questo sono assolutamente d'accordo.
Il problema è che, se però l'ironia è anche usare una parola per giocare sulla sua ambivalenza, o usare una parola che non ha solo un significato letterale, allora ogni parola che esiste è per definizione 'ironica', perché nessuna parola può portare con sé l'esperienza in sé e per sé. Le parole ci aiutano a comunicare l'esperienza, ma l'esperienza non può essere comunicata. Quindi le parole sono, per definizione, ironiche.

Lucie
Siamo arrivati al momento della puntata in cui ci tuffiamo a capofitto in una scena con l'argomento del giorno, e la scena che abbiamo scelto oggi è la primissima scena de *La dodicesima notte*. Come sempre, il testo della scena è disponibile nelle note al podcast. Riassumendo: incontriamo Orsino, un indolente aristocratico a cui piace pensare di essere disperatamente innamorato di Olivia, la Duchessa, la quale rifiuta le sue *avances*. In questa scena lui aspetta che uno dei suoi messaggeri ritorni portando una delle fredde risposte della Duchessa, e passa il tempo a cospargere di lirismo la sua sofferenza e a chiedere alla sua corte di distrarlo con musica e divertimenti. Comincia con la frase: 'Se di musica vive amore, ancora musica[52]', che viene spesso citata come un gran bel pezzo di poesia d'amore. Ho il sospetto, data la nostra conversazione, che Declan e Nick la vedano in modo diverso. Perché non dovremmo fidarci delle parole di Orsino?

Declan

[52] W. Shakespeare, *La dodicesima notte*, trad. di Orazio Costa Giovangigli, Atto primo Scena 1, cfr. nota 32.

È più o meno la definizione delle fesserie, questo monologo, davvero. Perché non ha niente a che fare con l'amore. Ha molto a che fare con l'autoreferenzialità. Non ha niente a che fare con l'autocoscienza perché l'autoreferenzialità è una difesa contro l'autocoscienza. Se Orsino si conoscesse meglio non parlerebbe così. Sarei molto in pensiero per Olivia, se finisse per sposare un tipo così, che 'sente queste cose per lei', perché questi 'sentimenti' d'amore riguardano solo **lui**. Lui rimane chiuso in se stesso, come se fosse chiuso in una stanza piena solo di specchi. Quella è una prigione davvero terrificante. E lui usa l''arte' come un narcotico. Usa l''arte' come una scappatoia contro la miseria di essere se stesso. Peccato che in realtà l''arte' non ci offre nessuna scappatoia… la vera arte ci offre soltanto una via d'uscita *verso* il mondo reale. E bada bene, una dose di mondo reale farebbe un gran bene a Orsino. Il mondo reale, che si trasforma e trasforma. Il mondo reale arriva, in questo testo, nella forma di Cesario, che non è né uomo né donna. Certo, è irreale. La realtà è ambivalente. Questa è una sfida per Orsino (certo che lo è, sarebbe una sfida per tutti noi). E lentamente e dolorosamente lui comincia ad avere sentimenti per qualcuno che è presente in carne ed ossa davanti a lui. Una persona reale che ha tante sfaccettature quanto un diamante.

Lucie
Quindi sono cazzate, come dici tu, perché lui parla come se fosse un esperto dell'amore, ma allo stesso tempo i suoi desideri sono piuttosto vaghi. È convinto che Olivia sia la donna della sua vita, ma poi è confuso perché si trova ad innamorarsi di questo bellissimo giovane ragazzo che appare dal nulla.

Declan
Beh, io personalmente credo che non ci si dovrebbe agitare troppo alla domanda 'Orsino è gay o eterosessuale, oppure è confuso tra le due cose?' Gli elisabettiani avevano categorie diverse. Ma la sua è più che una questione meramente sessuale. Quella potrebbe risolverla trattandolo solo come un amico, potrebbe risolverla mettendosi vicino qualcuno, o avendo sempre dei testimoni. Il problema è che lui non riesce ad avere una relazione di nessun tipo, con nessuno. E lentamente, verso la fine, noi cominciamo a sperare che possa farcela.

Lucie
Siamo alla parte finale della puntata, dove rispondiamo alle domande degli ascoltatori. Se volete chiedere qualcosa a Declan e Nick, mettetevi in contatto con noi sui social media di Cheek by Jowl, e proveremo a rispondere alle vostre domande nelle puntate successive. La domanda di oggi è: lavorare su testi tradotti di Shakespeare li illumina di nuova luce? E perché decidete così spesso di lavorare in altre lingue? Faccio rispondere prima te, Nick.

Nick

Ci si rende conto, dopo un po' che si fa questo lavoro, che le parole sono solo una piccola parte dell'esperienza. Con i buoni attori, quasi tutto viene espresso con il pensiero e con il corpo. E le parole sono solo una piccola parte dell'esperienza. Gli spettatori che vengono a vedere i nostri spettacoli in altre lingue spesso ne escono dicendo che hanno abbandonato i sottotitoli da subito, per vedere quello che succede sul palco. Per noi questo è fantastico. Voglio dire, certamente si perde il linguaggio bellissimo di Shakespeare, ma d'altra parte a volte quando non ti preoccupi del linguaggio riesci ad avere un'esperienza ancora più diretta di quello che stai guardando.

Declan

A volte nella vita reale (con 'vita reale' intendo fuori dallo spazio dello spettacolo!) è molto importante non venire distratti dalle parole e pensare soltanto: cosa mi stanno comunicando i miei altri sensi? Molto spesso infatti veniamo catturati dalle parole, e le parole sono solo una porzione piccolissima delle nostre capacità di comunicazione. Credo che se io e Nick abbiamo imparato qualcosa negli anni, è l'importanza relativamente piccola delle parole. Le parole sono importanti. Le parole possono uccidere. Ma è anche vero che le parole prendono troppo spesso il sopravvento nella nostra cultura.

E ci sono un sacco di bugie fondanti alla base della nostra cultura. Per esempio, '*in principio fu il verbo*'. No! Prima del verbo c'era il respiro, c'era il movimento, c'era la musica, c'era la danza! C'erano un sacco di cose prima ancora che arrivasse la parola. E tutte le volte che ci chiedono com'è lavorare in altre lingue, la risposta è: '*Non è in quale lingua, il problema. È* ***qualsiasi*** *lingua il problema!*' Non importa che sia finlandese, francese, inglese. È il fatto che ci si riduca a cercare di condividere cose enormi con questi strumenti imperfetti.

Lucie

Potete dirci di più sul perché scegliete così spesso di lavorare all'estero con grandi testi inglesi in traduzione?

Declan

Beh, l'abbiamo fatto così tante volte e per così tanto tempo che ormai i nostri amici più stretti sono a Mosca o a Parigi o a Madrid, e in tutti i posti in cui abbiamo avuto rapporti lavorativi stretti per tanti, tanti anni. E anche, in particolare modo in Russia, abbiamo lavorato con gli stessi attori fin dall'inizio del millennio. Sai, con alcuni di loro siamo invecchiati insieme!

Lucie

Per oggi ci fermiamo qui. Grazie mille, Declan e Nick, non vedo l’ora che sia la prossima settimana per chiacchierare ancora con voi.

Episodio 6
Perché facciamo quello che facciamo

Lucie

Benvenuti al podcast ‘Non vero, ma utile…’ di Cheek by Jowl. Questa è la sesta puntata: ‘Perché facciamo quello che facciamo’.

Salve, io sono la vostra presentatrice, Lucie Dawkins, e in questo podcast vi porterò dietro le quinte del mondo del teatro con una serie di interviste ai Direttori Artistici di Cheek by Jowl, parlando di come loro condividano la loro filosofia teatrale e di vita attraverso una serie di idee che loro trovano ‘non vere, ma utili’. Oggi parlo con Declan Donnellan di cosa ci spinge a fare quello che facciamo. È bellissimo averti in linea, Declan.

Declan

Ciao, Lucie.

Lucie

Dunque, siamo chiusi fuori dalle sale prove da più di due mesi. Cosa ti manca di più delle prove?

Declan

Beh, mi manca il contatto con le persone. Mi mancano gli scherzi. Mi mancano le pause caffè, sai, i momenti in cui scopri le cose insieme agli altri. Voglio dire che mi manca tutta la natura collaborativa delle prove.

Lucie

Il lockdown ha modificato il modo in cui pensi al teatro?

Declan

In Gran Bretagna c’è l’imperativo utile, ma a volte opprimente, di essere sempre pratici. A volte, però, molto raramente, può essere utile anche non fare niente. Quindi fin ora abbiamo usato questo momento di calma forzata per fare una specie di ricognizione. Pensiamo alla posizione da cui guardiamo il lavoro che facciamo e, come sempre, cerchiamo di vedere la ‘terra ferma’ su cui siamo poggiati. Credo sia una cosa importante a cui pensare, sapere che ognuno di noi è su una sua personale ‘terra ferma’. In particolare, ancora di più, è considerare da quale ‘terra ferma’ ognuno di noi guarda il lavoro che fa.

Lucie
Quando dici ‘terra ferma’ intendi che è buona cosa mettere in discussione le nostre supposizioni?

Declan
Sì. Ma è più concreto di ‘supposizioni’. È la reale posizione da cui guardiamo il mondo. A volte senti qualcuno parlare e ti rendi conto che quel qualcuno sta guardando la situazione da un punto di vista completamente diverso. E dici: ‘Oh, beh, sì, lui ha un altro punto di vista rispetto al mio’. Credo che un modo più utile di dirlo è che la ‘terra ferma’ sia la *posizione* dalla quale guardiamo il mondo.

Il Papa pensava che la Terra fosse ferma, ma gli scienziati cominciarono a osservare che effettivamente si muoveva. Cominciò una disputa leggendaria tra Galileo e il Papa. Dico ‘leggendaria’ perché questa storia è uno dei miti fondanti della nostra civiltà. I miti finiscono sprecati, se non diamo loro la possibilità di infestarci. Quando moralizziamo un mito, lo azzoppiamo; un modo per moralizzare un mito è: ‘*Cattivo Papa! Bravo Galileo!*’ In realtà sarebbe meglio riuscire a mantenere uno sguardo aperto e andarci piano con i giudizi. È molto bello, in questo caso, avere compassione per il Papa, e cominciare a pensare che effettivamente è difficile ‘capire’ che la Terra si muove. E poi farsi un piccolo bagno di umiltà e dire: ‘*Ma su quale terra ferma mi trovo **io**? Sono davvero così superiore al Papa solo perché so già che la Terra si muove? Sono davvero superiore alle altre persone? Ci sono altre posizioni da cui posso guardare il mondo?*’

Lucie
Nella puntata di oggi parleremo delle motivazioni, o più in generale del perché facciamo quello che facciamo. È una bella domanda che si trova in diversi metodi teatrali degli ultimi decenni, a cominciare da Stanislavski e dalla sua idea di individuare cosa vuole un personaggio in ogni momento di una scena. È un modo di fare teatro che viene dalla ricerca sulla psicologia umana applicata al processo creativo. Ora, Declan, so che tu hai un approccio particolare alla questione del perché facciamo ciò che facciamo, un approccio che come sempre si basa su qualcosa che non necessariamente è vero ma che è sicuramente utile. Perché non cominciamo da una delle tue ‘storie infestanti’? Le usiamo spesso per agganciarci agli argomenti del giorno. Dunque: qual è la storia di oggi?

Declan
Non è un mito dell’origine o un mito fondante, è solo un’immagine. Un padre sta portando il suo figlioletto a pesca. Il bambino muore dalla voglia di pescare, ma sta cominciando a piovere e il padre dice ‘*Bah, il cielo è tutto grigio, piove a dirotto, non credo che dovremmo andare…*’ Ma il figlio insiste, va pazzo per la pesca. Appena parcheggiano la macchina e scendono, il padre capisce che il fiume

si è alzato fin sopra agli argini. La corrente cresce, cresce oltre gli argini, portando detriti e fango. Cerca di fermare il figlio, ma il piccolo corre in avanti. Tutt'a un tratto il bimbo scivola e cade in avanti nel fiume. Il padre, veloce come un fulmine, afferra la sua caviglia.

Quindi: il papà tiene il piede del figlio, il figlio viene tirato in avanti dalla corrente fortissima del fiume. L'altra mano del padre cerca un appiglio, e la prima cosa che trova è un ciuffo d'erba che si strappa… Riesce ad afferrare un ramo di ginestra spinosa, mentre i suoi piedi, puntati a terra, scivolano sul fango.

Questa è la situazione. Una parola più appropriata è: il *predicament*[53]. Se ci chiediamo: perché il papà sta facendo questo? Qual è la sua motivazione? Qual è l'azione? Quali sono i suoi desideri? Salvare la vita di suo figlio. Perché? Perché gli vuole bene. Vuole salvare la vita a suo figlio perché lo ama.

Ma io non credo che questa sia l'esperienza del padre. Credo che se vedessimo il mondo attraverso i suoi occhi, ci accorgeremmo che il padre non ha motivi per restare attaccato alla caviglia di suo figlio. Vede il calzino che lentamente si sfila, fradicio, e vede la caviglia del figlio che sta diventando blu. Sta tenendo duro semplicemente *per la vita*. Non lo sta facendo perché ama suo figlio. Lo sta facendo solo perché *non c'è altro che possa fare*. Non ha scelta. È l'unica cosa che può fare. È in un mondo che è oltre le motivazioni, oltre il personaggio, oltre tutte queste cose. Tutto, il tempo e lo spazio… è tutto improvvisamente concentrato in quel punto, per lui.

E non dimenticherà mai quel momento, per il resto della sua vita. Non dimenticherà mai lo spazio, non dimenticherà mai il fiume, il fango, la caviglia. Ogni atomo di lui è concentrato in quel momento. E in quel momento non possiamo dire che lui abbia una motivazione. Dopo, sì che possiamo. Se viene intervistato dai giornali, la gente dirà: 'sei stato coraggioso, sei stato forte, hai tenuto duro per un sacco di tempo. Devi amare molto tuo figlio.' E lui risponderà: 'Sì, sì, amo molto mio figlio.' Sarà d'accordo su quello, ma non è stata quella la sua motivazione. Non è stata quella, la sua esperienza, in quel momento.

È un momento importante a cui pensare, perché prima di tutto rende chiaro che la motivazione è un modo che noi usiamo per spiegare qualcosa, ma non necessariamente è la causa di quel qualcosa. È solo un modo per spiegarla. In un certo senso, serve per farci sentire più a nostro agio. È importante, perché in quel momento, in quel momento estremo, quando tutto ti viene strappato via

[53] cfr. nota 3.

e tu sei lì, direi, nel nudo incontro con il *predicament*… il predicament è molto più vicino a noi di quanto osiamo pensare. E alla nostra immaginazione non servono molti click per arrivarci. Ci consoliamo rassicurandoci che siamo lontani da quel livello di minaccia. E faremmo qualsiasi cosa per darci l'illusione che abbiamo tutto sotto controllo.

Lucie

Proprio come quest'uomo con suo figlio, le nostre azioni sono guidate più dal terrore che da quello che vogliamo?

Declan

Penso di sì. La cosa non vera, ma utile, è questa: c'erano delle scimmie che videro una tigre dai denti a sciabola, e scapparono. Noi però non discendiamo da quelle scimmie lì. C'erano delle altre scimmie che hanno iniziato a scappare e mentre scappavano una ha detto all'altra: 'Perché stiamo scappando?' E l'altra ha risposto 'Oh, beh, perché abbiamo appena visto una tigre dai denti a sciabola.' Quelle sono le scimmie da cui discendiamo, credo. Quelle che avevano il terrore *pronto a partire*. Come dicono gli Americani, '*con questo sei pronto a partire*[54]'. È già lì. Giusto un paio di passaggi e sei *pronto a partire*. Il tuo corpo può cominciare a reagire prima che il cervello abbia il tempo per assimilarlo.

Torniamo all'origine di ogni azione. Perché facciamo qualsiasi cosa? Perché ci tiriamo giù dal letto la mattina? Beh, forse ci tiriamo giù dal letto la mattina perché vogliamo fare pipì o perché ci viene fame, o perché ci sentiamo troppo sciatti nel letto, ma in generale ci alziamo perché ci sentiremmo peggio a non alzarci. Percepiamo che ci sentiremmo peggio. Il modo migliore per un attore di vederla è questo: ti svegli, ti alzi, ti tiri giù dal letto, fai tutto quello che fai… per migliorare quella brutta sensazione - per migliorare, o in qualche modo mitigare, lenire quella brutta sensazione *che è già lì, c'è già.*

Sono rimasto molto impressionato, l'anno scorso, quando ho letto *Persone normali* di Sally Rooney, che poi è diventata una serie TV di successo. Ho letto solo il romanzo, ma quella che sembra una complessa storia d'amore adolescenziale è in realtà molto più complessa. Mi ha colpito molto per l'enorme quantità di terrore che Marianne e il suo fidanzato devono affrontare; la paura di lui, di rompere le convenzioni sociali, e tutte le paure che li attaccano, entrambi, su tutti i fronti. Ma la paura di tirarti fuori dal branco è razionale, e allo stesso tempo misteriosa.

---

54 Il riferimento è a un modo di dire dell'a*merican English*, ossia *good to go*. Lo si può dire di una persona o anche di un oggetto. È entrato nell'uso comune soprattutto da quando il cibo (o altri generi acquistabili online) viene consegnato a domicilio o ad asporto. *It's good to go* significa "è pronto", "è pronto all'uso", "sei pronto per partire". L'ampiezza dell'originale *good to go* è intraducibile.

Le motivazioni non tornano, nel mondo logico.

Lucie

Come utilizzi questa idea per aiutare gli attori in sala prove? Sembra quasi che sia l'altra faccia della medaglia di Stanislavski, che la domanda utile non sia cosa *vogliamo*, ma il contrario.

Declan

La domanda è: dov'è la paura? In altre parole, l'attore non dovrebbe pensare al desiderio; tutt'altro. Non '*Cosa vuoi?*' ma '*Cosa vuoi* ***evitare****?*'

Quindi pensare più in termini di difesa che in termini di desiderio; questo è molto utile per l'attore. Sì, qui il negativo è più utile del positivo. Questo ha un vantaggio enorme, per andare sul palco e trovare già nella scena una grande quantità di energia, pronta per essere evitata, pronta perché tu ti difenda da lei. Così l'attore che fa Romeo non deve pensare: '*Devo amare Giulietta, devo amare Giulietta, devo amare Giulietta!*' Questo è sempre un disastro. Anche il più grande talento teatrale non sopravvivrebbe a quello sforzo di concentrazione. No. L'attore può seguire la linea di pensiero di '*Devo fare tutto quello che posso per non perderla! Se la perdo, il mondo finirà! Cosa posso fare?! Cosa posso dire per evitare questa catastrofe altrimenti inevitabile?!*' E se facciamo così, se reagiamo al negativo, otteniamo molta, molta più energia gratuita, invece che trasformarci in una piccola fabbrica di volontà positiva.

Lucie

Mi sembra un buon approccio, perché rispondere alla domanda 'cosa vogliamo?' può indurre molta ansia. Probabilmente è molto raro che ognuno di noi sappia davvero cosa vuole.

Declan

Sì, la mia esperienza personale è che, sai, se un amico mi dice: '*Ora, Declan, cosa vuoi dalla tua vita? Cosa vuoi davvero? Stai invecchiando, cosa vuoi?*' Mi spavento molto, perché io non so cosa voglio. Ma se mi dicesse: '*Cosa ti fa più paura?*' Posso tenerlo lì per ore! Non voglio prendermi il cancro, non voglio morire, voglio andare avanti con il mio lavoro, voglio continuare ad essere indispensabile. Posso dire molto di me, parlando di cosa *non* voglio.

Lucie

L'altra cosa che trovo particolarmente utile di questa idea è che la domanda 'cosa vuoi' riguarda sempre qualcosa nel futuro, qualcosa che non esiste ancora, mentre quello di cui si ha paura è già in noi, nel presente. Questo ci forza a stare nel momento presente, nelle prove, che è spesso proprio quello che cerchiamo di fare.

Declan

Sì. Posso solo dire che gli attori provano un gran sollievo quando si rendono conto di quanta parte di quello che temono stanno cercando di evitare. E di conseguenza si origina una energia che viene **da qualche altra parte**. Il vero incubo è quando l'attore sente che dipende da lui energizzare la scena. E una critica davvero poco utile è: '*Oh, lui non portava avanti lo spettacolo!*' Beh, nessuno dovrebbe *portare avanti lo spettacolo*, porca miseria, è il *predicament*[55] che porta avanti lo spettacolo! In realtà gli attori recitano sempre contro il *predicament*. I personaggi, di solito, cercano di 'catturare' lo spettacolo. L'energia viene già fornita dall'inizio, viene da qualche altra parte. Quindi l'attore non dovrebbe mai preoccuparsi di fabbricare quell'energia. L'attore non ha nessuna responsabilità riguardo al creare energia. L'attore deve vedere quell'energia fuori da lui e poi provare a deviarla, girarla, convertirla, portarla sotto un qualche tipo di controllo. Il problema è già lì. Quando gli attori se ne rendono conto possono sentirsi molto sollevati.

Lucie

La cosa che mi incuriosisce, però, è che non sempre siamo in circostanze come quelle dell'uomo che deve salvare suo figlio nel fiume. A volte noi dobbiamo pensare a come creare vita sul palco quando la posta in gioco è piuttosto bassa. Quindi: come si applica la tua idea alla vita, e alle scene che non sono un incontro così estremo e puro con il *predicament*?

Declan

Credo ci siano due modi di vederla. La '*brutta sensazione*' è qualcosa di molto lieve, ma è comunque lì da prima di te. Non la crei, la scopri. È come quando ti senti affamato, al mattino: devi alzarti per friggerti un uovo. Ti senti un po' giù e quindi vuoi chiamare un amico e chiacchierare un po'. Vai a fare una passeggiata perché hai cominciato a sentirti un po' soffocato a casa. In realtà, il volere è sempre più facile da rintracciare a ritroso, arrivando a una brutta sensazione che c'era già e che abbiamo cercato di sovrastare.

La differenza tra la brutta sensazione e il terrore è una differenza di dimensione, ed è anche che sulla brutta sensazione puoi avere un qualche margine di controllo. Se non vuoi stare a letto, puoi alzarti. Il terrore è un po' diverso, è lui che controlla te.

È descritto in quel monologo di Macbeth. *Macbeth* è un grande testo da osservare se vuoi vedere cosa può fare il terrore, perché esso è sempre lì, davanti a te. E i personaggi cominciano a parlare del terrore… come se sapessero di cosa stanno parlando. Il primo monologo di Macbeth è quello in

[55] cfr. nota 3.

cui parla con il pubblico dopo che le profezie si sono avverate. È diventato Barone di Cawdor, e si sente inquieto perché questo significa che forse le predizioni delle streghe sono vere. Dice:

Questa sollecitazione soprannaturale
Non può essere cattiva - non può essere buona:
Se è cattiva, perché mi ha dato
Un pegno di successo cominciando con una
Verità? Io sono Barone di Cawdor.
Se è buona, perché cedo a una tentazione
La cui immagine orrenda mi fa rizzare i capelli,
E fa sì che il mio cuore, che pure è saldo
Al suo posto, batta sulle costole contro
L'uso della natura? Le paure reali
Sono meno tremende di quelle immaginarie.[56]

È una descrizione straordinaria di un corpo in balìa della paura. Cattura le caratteristiche essenziali della paura: non si vede, i suoi contorni sono sfocati, è più grande e più oscura di lui, ed è più potente. '*Le paure reali sono meno tremende di quelle immaginarie*', c'è qualcosa di specifico di cui dovremmo aver paura adesso, ma non è neanche lontanamente terribile quanto le paure immaginarie. Le 'paure immaginarie' sono proprio quelle che conosciamo tutti.

Temo che tutti sappiamo benissimo cosa sia la paura, il terrore. Non è facile parlarne. È qualcosa di più grande di noi, che può carpirci. Come ho già detto, quello che succede in *Macbeth* è che due bambini entrano nel bosco, gli alberi diventano più grandi, più scuri e perdono la loro forma. E diventano sempre più grandi, e più diventano grandi più Macbeth e Lady Macbeth diventano piccoli. Questa è la cosa importante: gli attori devono avere la generosità di lasciare che i loro personaggi urlino in faccia alla paura. Devono farsi rimpicciolire dal *predicament*. Ma ogni atomo del nostro essere combatte contro l'impotenza. Questa è la genialità dell'attore, il mistero della recitazione. Spegnere il sistema di conservazione della vita. La parte primitiva del cervello non si fida di tutto questo. E perciò non recitiamo sempre al meglio.

Lucie
Quello che adoro di questo pensiero è che, proprio come hai detto riguardo al pescatore e suo figlio, quel momento fa collassare il tempo nel secondo presente. E la cosa che Macbeth dice, che le paure

[56] W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto primo Scena 3, cfr. nota 5.

attuali sono meno forti delle paure immaginarie, è come se il passato e il futuro stessero collassando in questo orribile momento davanti a lui.

Declan
È interessante, perché Lady Macbeth tira fuori proprio quel tema quando dice: *'E ora io sento il futuro nell'istante*'. E noi potremmo dire: '*Puoi smetterla, per favore*?! Perché è proprio quello che *non* stai facendo! Esattamente quello che non stai facendo *per niente*, cioè immaginare come potrebbe andare a finire se prosegui. Stai pensando solo al presente!'

Lucie
A volte pensiamo di poter giudicare, e spiegare, il comportamento di un personaggio guardandolo da fuori. Ma di fatto l'esperienza interiore del personaggio in quel momento è spesso molto diversa.

Declan
Sì, credo sia così. Ho un lampo di memoria, di quando cominciai ad avere il terrore di volare. Era negli anni '80, ed è una storia connessa con tutto questo. C'è un principio molto basilare. Ad esempio: se sei tra le grinfie di un attacco di panico, ci sono due posizioni, due terre ferme da cui puoi osservare questa cosa. C'è il punto di vista della persona che crede che l'aereo su cui si trova stia per schiantarsi, e quello dell'altra persona, dell'amico, che lo vede come qualcosa di irrazionale. Ma il fatto è che quando sei nel mezzo di un attacco di panico tutto quello che succede *non ti sembra* irrazionale. Sembra assolutamente logico che l'aereo stia per cadere. E dentro l'illusione, dentro il momento irrazionale, *sempre* all'interno di quello che sembra irrazionale, ci troverai la più soverchiante cattedrale di logica.

Lucie
Come può essere d'aiuto, nel lavorare da regista sui testi, la sospensione del giudizio e il pensare a questa corrente sotterranea di terrore?

Declan
Penso che, prima di tutto, in questi grandi testi (in particolare se sono commedie) vedremo che l'unica 'motivazione' perché la trama vada avanti è l'evitare il terrore. E credo che quando si guarda uno spettacolo, specialmente un grande spettacolo, sia una buona disciplina quella di cercare il terrore.

Oscar Wilde, ad esempio, in *L'importanza di chiamarsi Earnest*… L'unico modo di guardare ai personaggi di quell'opera è vedere che sono tutti terrorizzati, come i coniugi Macbeth, di essere

ordinari. E parlano in questo modo autoreferenziale, sai, Gwendolyn che imita Cecily e dice: "*Mi porto sempre qualcosa di sensazionale da leggere in treno*". E hanno questo strano modo di parlare… la battuta di Miss Prism, "*Puoi saltare il passo sul crollo della rupia, è un po' troppo sensazionale*". Ma una delle cose che unisce questi personaggi, credo, è il loro assoluto terrore di vedersi ordinari. Sono terrorizzati di scoprire che la loro merda puzza come quella di chiunque altro. È un problema umano universale. È un problema che ci creiamo da soli. È estremamente difficile afferrare la nostra ordinarietà. E loro parleranno in modo molto intelligente, molto malizioso, e si avvolgeranno in un mucchio di fesserie affettate. Ma questo ha a che fare con il loro terrore di essere ordinari. Nessuno muore e noi ridiamo delle loro fissazioni.

Ovviamente, tutte le commedie romantiche si svolgono a partire dall'esistenza della paura… '*Non devo innamorarmi!*'. E se si parla solamente del personaggio che non vuole innamorarsi, il film non è molto divertente. Diventa divertente solo se il personaggio ha il vero terrore di innamorarsi. Se è qualcuno che sente che la sua esistenza finirà, se si innamora. Come Beatrice, che ha il terrore di innamorarsi di Benedetto, in *Molto rumore per nulla*. Ha il terrore di tutto il 'risveglio' che le causerebbe. Non è solo che *non vuole*.

Lucie
Quindi 'motivazione' è un'altra di quelle parole che dovremmo considerare un po' pericolose quando proviamo uno spettacolo? Visto che può distrarci da questo motore vitale della paura?

Declan
Sì. Io sono un po' dipendente dalla TV. Guardo un sacco di serie poliziesche. Ma una delle cose che i detective fanno in TV è che stabiliscono i moventi. Cercano le motivazioni di chi ha commesso questo tremendo delitto. Il problema è che… è una favola. Per quanto sia cruda, per quando le strade di Copenaghen o di Stoccolma siano terrificanti di notte, e sofisticate, e adulte, è comunque una favola, perché il movente non è poi così interessante per la polizia. È molto poco interessante per i giudici. E la legge inglese non menziona mai i moventi. Gli avvocati non sono molto interessati ai moventi. Tutto questo finché il caso non arriva davanti ad una giuria.
La polizia e la difesa si interessano ai moventi perché interessano alle *giurie*, e le giurie sono fatte di persone come me, che guardo la TV, e a noi piacciono le storie che abbiano un inizio, uno svolgimento e una fine. Vogliamo che il mistero venga svelato.
Le serie TV sui serial killer sono popolari perché tendono a rassicurarci che c'è una spiegazione per la sofferenza, che c'è una spiegazione per l'orrore e per la mostruosità.

I gialli davvero grandi, ovviamente, non lo fanno. Ti lasciano con più mistero di prima. Come un grande scienziato, esse ti esporranno la teoria e ti aiuteranno a vedere che più capiamo, meno capiamo, e a vedere che meno capiamo, più questo è un segno che la nostra comprensione si è accresciuta. 'Capire' tutto è un segno di quanto la nostra 'comprensione' sia davvero banale.

Veniamo bombardati di motivazioni, in TV. Per quanto spaventoso ci sembri un delitto, tiriamo un sospiro di sollievo ogni volta che il mistero ci viene spiegato. L'invisibile è svelato.

Lucie
Quindi forse la verità scomoda è che il terrore soverchiante è semplicemente una parte genetica delle nostre vite, ma ci piace convincerci che abbiamo tutto sotto controllo?

Declan
Sì. Pensiamo per un attimo a una bambina che fa finta di essere un fantasma. Forse si metterà un lenzuolo addosso e correrà per la casa urlando '*Uuuuuh! Uuuuuuh!*' Chiediamoci: perché il lenzuolo è diventato il simbolo universale dei fantasmi? La risposta è importante: perché immaginiamo che i fantasmi siano invisibili, e per renderli visibili bisogna buttar loro addosso dei vestiti. Devono *essere vestiti*. Ecco perché il lenzuolo bianco. Da piccolo mi affascinava la serie TV *L'uomo invisibile*.

Ma questo è, di fatto, quello che la paura vuole. Vuole coprirsi con le cose, per spiegarsi, per vestirsi di qualcosa di esteriore. E noi tendiamo ad aiutarla. Ovviamente, diranno i politici, '*la cosa che temete davvero è lì, è quel popolo, o quell'altro popolo*'. Quando vedi qualcuno molto nevrotico, ti accorgerai che le cose che lui teme cambiano continuamente. Tendenzialmente l'ipocondriaco si troverà, un giorno, una ciste sul piede. E poi, quando l'ecografia mostrerà che non è niente, si troverà un'altra ciste sull'altro piede, la settimana dopo. Questo succede perché il problema non è quello che lui dice. È il terrore che cerca di vestirsi. Il terrore cerca di vestirsi e ha bisogno del lenzuolo della bambina di prima… Forse è utile anche quando siamo adulti. Possiamo solo sperare di contenerlo, e di tenercelo come qualcosa di profondamente nostro. Come Prospero dice a Calibano, "*Questa cosa del buio, la riconosco mia*[57]". Temo che sia parte di noi, e che dobbiamo farci amicizia. Forse siamo riusciti ad evolverci fino a qui proprio grazie ad essa. Forse, essa ancora ci aiuta nelle situazioni pericolose. Forse ha aiutato i nostri antenati a sfuggire alle tigri dai denti a sciabola. Niente di questo deve necessariamente essere vero, ma può essere utile.

Lucie

[57] W. Shakespeare, *La tempesta*, trad. di Agostino Lombardo, Atto quinto Scena 1, Feltrinelli, Milano 2004.

Prima di tuffarci in una scena di *Tre sorelle*, hai qualche consiglio finale per gli attori, per superare la domanda sul 'perché i personaggi fanno ciò che fanno'?

Declan

La questione (ed è una grande questione) che vorrei spiegare in modo chiaro è che è una buonissima idea sganciare l'attore dalla sensazione che sia *lui* a dover originare i sentimenti dal nulla. Quella disperazione di quando sai che dovrai accendere la macchina in una giornata fredda su un terreno pianeggiante. Se devi accendere una macchina in una giornata fredda, è meglio che sia dalla cima di una discesa verso il basso, perché c'è già, in partenza, dell'energia potenziale. Ma credo che, in generale, quando siamo a corto di tempo, sia buona cosa pensare a cosa stiamo facendo.

Lucie

In questa parte della puntata, prendiamo il nostro argomento della settimana e lo usiamo per esplorare una scena di un testo. Questa settimana è il turno dell'Atto primo, Scena 1 di *Tre sorelle* di Checkov. Se vi interessa la chiacchierata di oggi, nelle note al podcast troverete il copione di questa scena, nonché il link alle foto e ai materiali d'archivio della produzione di Declan e Nick di *Tre sorelle.*

Tre sorelle segue le vite dei fratelli Prozorov, Olga, Masha, Irina e Andrei, che vengono trasferiti da una esistenza metropolitana, a Mosca, a una cittadina rurale, seguendo il reggimento del padre militare. Un anno esatto prima del giorno in cui inizia l'opera, il loro padre è morto, abbandonando i figli in una casa fatiscente. Il testo si apre all'anniversario della morte del padre, con i fratelli che organizzano un ricevimento per i soldati locali. A un primo sguardo questa scena sembra avere una posta in gioco abbastanza bassa: è solo un ricevimento. Declan, come può aiutarci trovare il terrore in questa scena, per scatenare l'azione?

Declan

Un modo per cominciare la scena è pensare a quali sono le circostanze delle tre sorelle e del fratello in questa casa. Chebutykin è un inquilino, tutti celebrano l'onomastico di Irina con una festa e invitano gli ufficiali del posto. Per combinazione, è anche il primo anniversario della morte del padre. In ogni caso, se vogliamo pensarla in termini di circostanze - circostanze date o circostanze in cambiamento - questa è la situazione che ci si presenta. Ma non mi piace molto, la parola 'circostanze', perché con essa si intrufola un tenue spiffero di neutralità, che ci autorizza a rimuovere

il pericolo dall'equazione. Le 'circostanze' vanno bene solo se ci aggiungi una forte dose di instabilità. Una parola che trovo più utile è *predicament*[58]. E il *predicament* lo trovi appena trovi il terrore.

In questa scena è completamente nascosto, e probabilmente i personaggi ne sono ignari. Conosco quest'opera da quando ero ragazzo, e non mi sembrava avesse niente di insolito, fin quando mio padre morì, e poi mia madre. E una cosa che so per certo è che al primo anniversario della morte di un nostro caro, cerchiamo di stare alla lontana dal calendario. E quando quel giorno arriva, mi ricordo che aspettavo che l'orologio facesse passare il tempo. Fu un momento stranissimo per me. E credo di non essere il solo. Non si può spiegare cosa si prova, ma è un momento ancestrale… e chiacchierare, e addirittura organizzare una festa nel giorno del primo anniversario della morte del padre, che ovviamente è anche l'onomastico di Irina, dopo un po' inizia a suonare *strano*. Ci sono anche altri indizi nella scena, che ci dicono che i personaggi sono in una situazione pericolosa. Non c'è niente di normale. C'è qualcosa di molto molto bizzarro, in realtà. Dopo un po' ti accorgi che Olga sta lanciando un po' di frecciatine crudeli a Irina, e poi a Masha, e poi anche a se stessa. Poi arrivano i soldati e si mettono a chiacchierare, e ti rendi conto che sta succedendo qualcosa di molto inquietante. Le tre hanno questa fantasia di andare a Mosca, ma secondo me c'è una grossa minaccia in quest'opera, in questa situazione.

La parola che preferisco è *predicament,* perché implica che i personaggi siano su una specie di Titanic… perché è proprio lì che si trovano. Sono sul Titanic, che sta affondando. E potrebbero anche fare qualcosa per salvarsi. Due cose potevano essere d'aiuto sul Titanic. Una era avere un biglietto di prima classe, l'altra era ammettere che la nave stava affondando. Non sempre possiamo avere un biglietto di prima classe, ma possiamo essere consapevoli che la nave sta affondando. Le sorelle non vogliono davvero rendersi conto che la nave stia affondando. Sanno tutto. Non gli manca nessuna informazione. Come i coniugi Macbeth; come Edipo. Lo sanno, ma effettivamente non fanno niente per cambiarlo.

Credo che una delle inesauribili fonti di energia, per gli attori, sia che il vero terrore non ha niente a che fare con Mosca. No, penso di no. In parte sì, è quello, il motivo, ma il vero terrore è il villaggio: il fatto che loro verranno sommerse dall'ordinarietà. Credo sia molto importante, questo, per tanti, tantissimi personaggi. Qui forse loro temono di diventare le ennesime tre sorelle che vivono nella casa stramba del villaggio con il fratello strambo e grasso e, orrore degli orrori, temono di essere semplicemente ordinarie. Vogliono continuare a sentirsi superiori, e speciali. Irina confessa che il suo grande trauma è stato non ricordarsi la parola italiana per 'finestra', e io tremo al pensiero di

[58] cfr. nota 3.

cosa possa pensare la gente del villaggio delle tre sorelle Prozorov, in quella casa, col fratello. Probabilmente sembreranno estremamente altezzose.

Diventa evidente che le tre sorelle verranno sopraffatte dal villaggio. La cosa che temono di più sta per succedere: diventeranno mediocri. Diventeranno come gli altri esseri umani, e tutte le pretenziosità verranno strappate via. Loro lo percepiscono come un disastro. Queste illusioni richiedono enormi quantità di energia per essere alimentate, e loro trascurano cose molto più gravi: Tuschenbach viene ucciso, e loro non fanno niente per evitarlo. È molto triste. Non riguarda il concetto di inazione. Credo che sia più una energica negazione. È una situazione di estremo pericolo.

Per provare questa scena, una domanda utile da farsi è: '*dov'è il terrore?*' A mio avviso è importante non dirsi: '*devo mantenere una mentalità aperta, senza pregiudizi*'. Non pensare: '*Entriamo in questa scena senza pregiudizi, forse ci sarà del terrore o forse no. Esploriamo!*'. Credo che invece si debba essere realisti. Nessuno è senza pregiudizi. Possiamo *cercare* di non averne, ma non dovremmo mai parcheggiare il nostro buon senso fuori dalla porta. Se non c'è del terrore la cosa non è interessante. Il *predicament* (torneremo a parlare del *predicament* in un altro momento) è quella cosa che rende la storia degna di essere raccontata. Una storia è inutile se non ha un *predicament*. Se guardi una serie TV e superi i primi 25 minuti, e ancora non c'è un *predicament*, la spegni. A volte la gente pensa che a mantenere l'interesse per cose del genere sia la simpatia per i personaggi principali, o una trama avvincente. I produttori che confondono il sintomo con la causa insistono sull'aumentare la simpatia per il personaggio principale. Ma si sbagliano. Simpatizziamo con qualcuno per via del suo *predicament*. Non ci appassioniamo subito ai personaggi di Romeo e Giulietta: ci interessiamo a loro solo quando riconosciamo il loro orribile *predicament*. Solo il *predicament* ci aggancia. Tutto il resto, in una storia, è secondario. È il *predicament* che ci aiuta ad empatizzare con gli altri. Ci avvince. Ma dobbiamo parlarne dopo!

Quindi penso che, lentamente, noi impariamo che le tre sorelle sono in una posizione terribile. Sono in uno stato di straordinaria negazione.

Lucie

Mi piace quello che dici di *Tre sorelle*, del fatto che parli di energica inazione, anche perché altrimenti sarebbe facile fraintendere quest'opera e pensare che parli di persone che muoiono di noia in una casa di campagna. Ma se le guardiamo come suggerisci tu, è un limbo convulso, pieno di terrore, quello in cui si trovano i personaggi.

Declan

Esatto. C'è una battuta molto inquietante nel romanzo di Tomasi di Lampedusa *Il Gattopardo*, quando il principe dice '*Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi*'.

Quindi, di fatto, tenere le cose come stanno richiede molta energia. Quelli che vogliono mantenersi giovani, o che cercano di truccarsi in modo giovanile mentre invecchiano… mio Dio, c'è un sacco di lavoro dietro! C'è un sacco di 'mantenimento dell'esistenza', e tutto questo è concentrato in *Tre sorelle*.

Lucie

Siamo arrivati all'ultima parte del podcast, quella in cui rispondiamo alle domande che gli ascoltatori ci hanno fatto. Declan, la domanda di oggi è: ti trovi a lavorare in modo diverso quando dirigi attori in altre lingue e in altre culture? Lavorare con un cast francese o russo cambia il tuo processo creativo?

Declan

No, non consapevolmente almeno. '*Ora sono in Russia, ora in Francia, ora in Inghilterra*'. Ovviamente è una questione più concreta. Riguarda il gruppo di attori che in quel momento sono nella sala prove con me. Devo pensare al modo migliore di far funzionare le parole con loro, in quel momento. So che spesso arrivo alle stesse conclusioni. Non riesco a spiegarlo, ma certe cose sembreranno giuste, e certe altre no. I russi hanno bisogno di molte pause sigaretta, e i francesi vogliono avere una pausa lunga per il pranzo. Quindi sì, ci sono alcune differenze geografiche. Ma in generale è tutto molto simile. Detto questo, tu conosci il lavoro che facciamo io e Nick: andiamo alle prove e, probabilmente, quello che abbiamo visto per strada entrerà a far parte delle prove. Sai, potrebbe entrarci anche quello che abbiamo visto al notiziario la sera prima. Siamo continuamente influenzati da quello che vediamo. Se stiamo provando uno spettacolo a Mosca, quello che vediamo nelle strade di Mosca probabilmente ce lo porteremo alle prove. Cerchiamo di essere aperti a queste cose, e a non chiudere tutto il mondo fuori dalla porta.

Lucie

Grazie mille, Declan… e ci fermiamo qui, per oggi. Buona settimana!

Episodio 7
Un tuffo nella scenografia

Lucie

Benvenuti al podcast ‘Non vero, ma utile…’ di Cheek by Jowl. Questa è la settima puntata: Un tuffo nella scenografia.

Ciao, sono la vostra presentatrice Lucie Dawkins, e in questa serie di podcast intervisterò Declan Donnellan e Nick Ormerod, regista e scenografo alla guida di Cheek by Jowl. Negli ultimi 40 anni le loro produzioni, pirotecniche rivisitazioni di testi classici, sono andate in scena in più di 400 città in tutto il mondo. Oggi sono in linea con Nick Ormerod. Ciao, Nick.

Nick

Ciao, Lucie.

Lucie

Come stai oggi?

Nick

Molto bene, molto bene. Il tempo è magnifico.

Lucie

Con cosa ti tieni occupato al momento? Ci sono dei testi teatrali, nella tua *reading list*, che stai leggendo in questo strano tempo concesso dal lockdown?

Nick

Beh, *Re Giovanni*, che non avevo mai letto e che vale davvero la pena di conoscere. Ma devo dire in tutta onestà che trovo difficile entrarci appieno… la trama sembra incredibilmente complicata.

Lucie

Sì, *Re Giovanni* è una vera sfida per lo scenografo. C’è quel momento in cui devi far cadere Artù dalla cima di un castello…

Nick

È vero, ma le sfide come questa sono molto affascinanti, in un testo, perché ti danno dei problemi da risolvere. È fondamentale, per uno scenografo. Se non avessimo problemi da risolvere, sarebbe tutto più difficile.

Lucie
Nella puntata di oggi faremo un bel tuffo nel tuo lavoro come scenografo e costumista, e nell'attività corale di progettazione che caratterizza Cheek by Jowl. Ora, nella terza puntata abbiamo scoperto che tu hai iniziato la tua collaborazione con Declan in veste di attore, all'università. Cosa ti ha portato dalla recitazione alla scenografia?

Nick
Ho sempre dipinto e disegnato, a scuola e a casa, quindi è sempre stata una sorta di attività parallela. Poi a scuola ho scoperto la recitazione, ed è stato amore a prima vista. Sono andato avanti all'università, con Declan. Ma ad essere sinceri non ho mai trovato molto incoraggiamento riguardo il mio talento attoriale. Allora mi sono dedicato alla progettazione di scenografie, cosa di cui non mi pento. In ogni caso, recitare mi piacerebbe.

Lucie
C'è un ruolo che non hai mai interpretato e che ti piacerebbe interpretare?

Nick
No, in effetti no, non ci ho mai pensato. Sarei felice di una parte qualsiasi, pur di recitare!

Lucie
Abbiamo sentito, in un'altra puntata, che dopo i tuoi studi iniziali da avvocato sei andato a completare gli studi al Wimbledon College of Art. In che modo quel periodo al Wimbledon ha influenzato il tuo approccio alla scenografia?

Nick
Beh, totalmente! Voglio dire, ha cambiato tutto. Non avevo idea di come si progettassero delle scene, e ho imparato tutto al Wimbledon College. Sai, partivo assolutamente dal nulla, sono passato dalla laurea in legge alla scenografia teatrale. È stato un cambiamento enorme nel mio modo di pensare, tanto che ci sto ancora lavorando! Sono stati tre anni in cui ho dovuto davvero ricalibrare i miei processi mentali. Ho dovuto disinnescare la tendenza ad essere perspicace, e portare quei ragionamenti macchinosi e furbi nel mondo della progettazione scenografica. Ma in generale penso

che la ‘perspicacia’ dovesse essere disinnescata. È stato un cambio radicale, bellissimo e affascinante.

Lucie
Ci sono stati degli insegnanti in particolare, al Wimbledon College, che ti hanno influenzato di più?

Nick
C’erano un bel po’ di insegnanti fantastici al Wimbledon College: Malcolm Pride, che è morto, e David Burrows, mi hanno insegnato tanto. Alcuni insegnanti erano davvero incredibili, e potevi imparare grandi abilità come la pittura delle scenografie, il disegno luci (in modo molto pratico), e anche costumi, se volevi. Potevi immergerti praticamente in ogni aspetto del teatro, e ne uscivi con delle competenze. Un magnifico apprendistato. Poi ho avuto il mio primo lavoro, appena finito a Wimbledon; ho lavorato con un bravissimo scenografo di nome Mark Negin a Edimburgo, per una stagione, e anche lì ho imparato tantissimo.

Lucie
Quali pensi siano state le lezioni più importanti che hai imparato in questi primi anni di lavoro professionistico come scenografo?

Nick
Beh, di nuovo, era semplicemente l’esperienza di essere in un teatro, in un teatro pieno di cose da fare, e di lavorare con lui (era quasi sempre indaffarato con i costumi, e mi lasciava il compito di occuparmi di un sacco di elementi basilari di scenografia). Abbiamo lavorato molto. Sai, facevamo nuove produzioni ogni mese, credo. C’erano due spazi: il Royal Lyceum, uno dei teatri più belli del Paese, e attaccato c’era un teatro studio. Erano entrambi sempre occupati, quindi avevamo un sacco di lavoro da fare. Si imparano un sacco di cose in pochissimo tempo. Si scopre, si impara (specialmente se cominci da una realtà molto piccola come noi con Cheek by Jowl) cosa è necessario. Si scopre anche che si può fare molto con una minima quantità di oggetti. Ma la cosa più importante che ho imparato è che le scenografie vanno progettate per uno spazio. Al Wimbledon College c’era un teatro bellissimo che aveva uno spazio strepitoso, e ti potevi letteralmente tuffare in quello spazio con tutto te stesso. Questo dà un sacco di energia.

Lucie
Sì, penso sia vero, le mie scenografie preferite non inventano soltanto lo spazio dello spettacolo, ma anzi attivano l’architettura dell’intera sala.

Nick

Esatto. Alcuni grandi teatri… penso a quando abbiamo lavorato al Maly Theatre di San Pietroburgo: è uno spazio piccolo ma straordinario, e l'architettura è piuttosto strana e insolita. Ma gli spettacoli che ne vengono fuori, influenzati proprio da quello spazio, sono sempre affascinanti.

Lucie

Prima abbiamo parlato di come il tuo primo progetto di scenografia per Cheek by Jowl fu influenzato dal fatto che doveva andare in scena in un piccolo spazio londinese, che precedentemente era stato un obitorio. Ci sono spazi, in cui hai lavorato, che hanno avuto un impatto particolarmente forte sul tuo lavoro?

Nick

Penso che ogni spazio in cui lavori cambia quello che fai. Voglio dire, al momento siamo basati al Pushkin Theatre di Mosca, in Russia, e quello è un teatro all'italiana molto tradizionale - i russi la chiamano la Scatola Italiana. È un teatro tradizionale, di repertorio, ma se togli tutto, dal palco, trovi questo bellissimo spazio con scale, strani meccanismi, termosifoni e cianfrusaglie. Tutti questi elementi creano uno spazio molto d'atmosfera, in cui è bellissimo lavorare. E lo abbiamo usato in *Misura per Misura*, per esempio - avevamo tolto tutto. Gli attori sono in questo spazio incredibilmente scultoreo che ha funzionato, credo, molto bene per le scene della prigione e per quelle della città.

Lucie

Sì, adoro il modo in cui le tue scenografie espongono l'ossatura del teatro, circondando gli attori. Anche nel *Cavaliere del Pestello Ardente*, che avete fatto con il Pushkin Theatre, ci avete portato dietro le quinte con il video live. Ci avete portato proprio al limite, a volte fino alle mura esterne del teatro.

Nick

In più, fare in modo che gli attori tocchino oggetti concreti invece che i pezzi di scenografia li aiuta tantissimo. Come, ad esempio, far loro toccare l'arco di proscenio. Dà loro una enorme energia. E spesso li abbiamo fatti andare oltre il proscenio, fino in sala; ma in generale, se possono entrare in contatto con oggetti concreti gli attori ne guadagnano in modo esponenziale, in termini di energia. È come una scarica elettrica.

Lucie

Mi ricordo il primissimo momento della *Tragedia del Vendicatore* di Middleton, che è andato in scena al Barbican ultimamente. È l'inizio dello spettacolo: le luci si abbassano molto, molto lentamente.

Arriva quel momento eccitante, in sala, in cui sta per iniziare qualcosa. E poi la prima attrice entra in scena e accende le luci da un interruttore sull'arco di proscenio. Tocca qualcosa di concreto, qualcosa che è nel mondo del pubblico tanto quanto nel mondo diegetico dello spettacolo.

Nick

La cosa divertente è che quella è stata un'aggiunta dell'ultimo minuto, perché ovviamente (mi dispiace dirlo) quell'interruttore è finto. C'era un effetto sonoro e una finta leva che abbiamo aggiunto all'ultimo minuto, perché tutta l'idea della *Tragedia del Vendicatore* è quella di un set in uno studio televisivo. Volevamo dare la sensazione di uno spazio di lavoro pratico, gli attori entravano in uno spazio vuoto per accendere le luci e renderlo vivo. È stata una decisione dell'ultimo minuto, ma sono contento che tu dica che ha funzionato.

Lucie

Sì, è stato fantastico. Parlando di spazio, ci sono spazi teatrali in cui non hai ancora lavorato e in cui ti piacerebbe lavorare?

Nick

A volte ho avuto la voglia matta di lavorare su un'opera *site-specific*, in cui si potrebbe far muovere il pubblico attraverso diversi spazi, in modo da incorporarli; vedere l'altro spazio e muovercisi dentro. È sempre stata una mia tentazione. Quando abbiamo diretto un film, mi piaceva trovare le location e usarle, spesso in modi non previsti; è esattamente lo stesso tipo di processo.

Lucie

Quali sono, secondo te, gli ingredienti per una scenografia veramente bella?

Nick

Credo che ogni opera teatrale debba poter funzionare in modo unitario. Lo spettatore dovrebbe esperirla senza pensare 'che bella scenografia'. Credo che una bella scenografia sia quella che scompare nel tutto. Se esci dallo spettacolo dicendo 'bellissime scene, ma lo spettacolo non mi è piaciuto molto', allora penso che abbiamo fallito. Non sto dicendo che voglio negare le belle immagini: penso sia possibile avere delle belle immagini, anzi è importante che ce ne siano. Il teatro ha assolutamente bisogno di spettacolarità, ma essa deve nascere organicamente e naturalmente. Se è imposta, sarà vuota.

Lucie

Nella puntata ‘Lo spazio e Shakespeare’ abbiamo parlato di un’idea non vera, ma utile, che è stata profondamente influenzata dal tuo lavoro di scenografo… ed è l’idea che lo spazio ‘accanto’ a quello che vediamo in scena è lo spazio più importante per il personaggio. In altre parole, lo spazio altro esercita una pressione sullo spazio visibile in scena. Potresti parlarci più a fondo di come hai sviluppato questa idea?

Nick

Siccome siamo lontani dalle prove da un bel po’ di tempo, ormai, e in più siamo in lockdown, abbiamo pensato molto alle soglie e allo spazio. È stato un momento di illuminazione. Penso che ci sia sempre uno spazio altro, ma la vera importanza dello spazio altro arriva come una abbagliante presa di coscienza, e questa è una chiave utilissima per gli attori. Inevitabilmente essi tendono a concentrarsi sui loro compagni di scena, sullo spazio presente in cui stanno recitando. È molto facile dimenticarsi che quasi ogni scena riguarda uno spazio *altro*.

Lucie

È una delle cose che trovo più affascinanti di queste conversazioni con te e Declan: la vostra collaborazione è davvero unica. Non credo di conoscere un altro regista, o un altro scenografo, che abbiano lavorato insieme come voi, per così tanto tempo. Ed è interessante vedere questa sorta di filosofia teatrale universale che avete costruito insieme, in cui lo spazio influenza la recitazione, e in cui recitazione e regia dipendono completamente dallo spazio. Tutto è collegato, non diviso in discipline inconciliabili, come spesso succede nel processo del teatro. Hai qualche consiglio per i giovani scenografi su come stabilire le loro personali condizioni per il loro processo creativo, proprio come hai fatto tu?

Nick

Il mio consiglio è quello di stare alle prove il più a lungo possibile. Questo non è sempre possibile, perché a volte, in particolari occasioni, il regista può non aver voglia di avere lo scenografo troppo spesso tra i piedi. Poi, ovviamente, la scenografia ha bisogno di altre attenzioni, il che significa che lo scenografo o la scenografa non potranno essere sempre in sala prove, perché devono occuparsi dei costumi (se firmano anche i costumi) o dei fondali o di chissà che altro. Ma il mio consiglio è di andarci, in sala prove. E se avete disegnato una scenografia, siete gli unici che sanno come funziona. Dovete convincere tutti gli altri, e mostrare loro come funziona. State lì!

Lucie

Se dovessi guardare al passato, all’inizio della tua carriera, c’è qualche consiglio che daresti a te stesso da giovane?

Nick

Non credo di essere la persona più semplice con cui avere a che fare. Voglio dire che forse, in parte per l'essere stato viziato dalla collaborazione con Declan, potrei essere diventato un po' spocchioso riguardo il mio contributo artistico. Quindi se adesso lavorassi con un altro regista, probabilmente non mi sopporterebbe, neanche per due secondi! Ma la realtà è che sono stato molto fortunato, perché ho fatto degli errori durante la carriera, e ho imparato… spero siano stati errori piccoli, in ogni caso. Quando il tuo lavoro comincia ad avere una certa visibilità, di solito gli errori più grossi li hai già fatti. La nostra fortuna è stata anche di non essere costretti a lavorare troppo. Molti scenografi, immagino, devono lavorare in diverse produzioni ogni anno. Il modo in cui lavoriamo io e Declan ci ha dato modo di avere più tempo per pensare. Sì, il mio consiglio sarebbe di provare ad avere abbastanza tempo per pensare!

Lucie

Nella terza puntata abbiamo scoperto che tu e Declan amate fare quello che chiamate 'andare nel bosco' con gli attori: circa due settimane di esperimenti con il cast, molti mesi prima dell'effettivo inizio delle prove. Questo ti dà modo di creare un progetto scenografico basato su quello che gli attori portano; il che mi sembra una modalità fantastica di lavorare. Qui, nel Regno Unito, è un po' difficile, perché i contratti degli attori non contemplano facilmente la possibilità di questo processo. Come aggiri il problema? Come fai a progettare una scenografia intorno al lavoro degli attori in una produzione che ha luogo qui, nel Regno Unito?

Nick

Beh, con Cheek by Jowl quel periodo deve essere previsto subito prima dell'inizio delle prove, delle 'vere' prove. Quello che facciamo è, fondamentalmente, darci due settimane per giocare e per scoprire. E poi tutto deve essere disegnato molto velocemente. Può essere insidioso, specialmente per chi poi dovrà realizzare costumi e scene. Significa che gli elementi devono essere semplici (in realtà devono essere semplici in ogni caso, visto che andiamo sempre in tournée e tutto deve essere portatile). Comunque sì, il grande vantaggio di avere quel lasso di tempo tra il bosco e le prove è che questo processo di assimilazione può accadere nella pausa tra i due periodi (bosco e prove).

Lucie

Questo approccio è molto diverso dal solito modo di concepire la progettazione scenografica nel Regno Unito, dove lo scenografo deve aver pronto un plastico della scenografia e un set completo di costumi già al primo giorno di prove. Come avete fatto, tu e Declan, a plasmare un processo che riflette il vostro modo preferito di lavorare? È qualcosa che avete trovato negli anni di lavoro insieme?

Nick

È stato trovato negli anni; abbiamo creato Cheek by Jowl perché fosse un veicolo per gestire quel processo, visto che quello è il modo in cui ci piace lavorare. E quando lavoriamo con teatri più grandi - cosa che abbiamo fatto spesso - è più difficile, ovviamente, perché i grandi teatri richiedono di progettare e disegnare con molto anticipo i pezzi di scenografia o i grossi oggetti. È successo quasi sempre che io arrivassi con un'idea e me ne andassi con tutt'altro in mente durante il periodo delle prove. Ho scoperto che parte di questo processo è capire quali problemi possono essere risolti solo da me, in quanto scenografo, e quali altri problemi possono essere risolti dagli attori. Questa differenza la si capisce con l'esperienza.

Lucie

Sembra un bellissimo modo di lavorare, tenersi aperti a ciò che la compagnia può dare durante le prove e poi progettare in modo reattivo, invece che decidere tutto in anticipo, come da manuale nel teatro britannico, per via della tradizione di avere periodi di prove molto più brevi rispetto a quelli, ad esempio, della Russia o dell'Italia. Pensandoci bene, fissare un progetto troppo in anticipo non è affatto produttivo, perché si finisce per 'incollare' lo spettacolo su una scenografia che non è stata condivisa con gli attori.

Nick

Sì, e credo si veda quando il processo è stato quello che hai appena descritto, quando si va a vedere uno spettacolo. Ed è vero che il progetto scenografico può fare la parte del leone in uno spettacolo, ma a volte sono state prese troppe decisioni troppo in anticipo, e ci sono troppi elementi preordinati. Per come la vedo io, cerco di tenermi fuori dai piedi affinché lo spazio venga immaginato dagli attori, invece che fornirgliene uno io.

Lucie

Puoi dirci qualcosa di più su come collabori con Declan? Com'è il vostro processo di preparazione prima dell'inizio delle prove?

Nick

Io e Declan lavoriamo in modo molto insolito, perché non facciamo quasi mai riunioni. Raramente discutiamo davvero di quello che andremo a fare. E certamente le cose non sono mai andate in questo modo, le poche volte che ho lavorato altrove. Certo, avrai più riunioni formali con altri collaboratori, ad esempio dovrai presentare i modellini, dovrai presentare i disegni, e va bene così, ed è una cosa necessaria. Ma io e Declan abbiamo sviluppato abbastanza velocemente una sorta

di scorciatoia, che funzionava meglio per noi due, senza ricorrere a quel processo molto formale. E di fatto lui odia osservare i modellini, capisce bene solo quando si va a lavorare davvero con gli attori nello spazio… e questo è un po' un fardello, è una cosa che un po' mi preoccupa, perché devo sempre fare tutto perfettamente. Lui non si rende conto finché non andiamo nello spazio già preparato. Ma l'esperienza negli anni mi ha insegnato a prevedere come le cose funzioneranno, e *se* funzioneranno.

Lucie
Nella puntata su *Misura per Misura* abbiamo parlato di come tu abbia modificato le prime impressioni di Declan su come fare lo spettacolo. È mai successo il contrario? Che Declan cambiasse qualcosa che avevi pensato tu?

Nick
Beh, il problema di lavorare con Declan a volte è che lui ha buonissime idee, ma di solito gli vengono molto in là nel processo di preparazione dello spettacolo, e lui è notoriamente avverso a guardare i modellini. Sul serio, lui ama soltanto lavorare con gli attori nello spazio. Di conseguenza, gli vengono le idee quando il progetto è già avviato da un pezzo. A volte, a prove già iniziate, se ne esce con un'idea davvero brillante, e io penso '*Oh dio, questa è davvero una buona idea.*' E devo metterla in pratica. Con il cuore in gola vado da Angie Burns, che realizza i costumi, o magari dal direttore tecnico, e dico '*guarda, abbiamo avuto quest'idea di far vestire tutti con…*' e loro mi guardano in silenzio. Poi dicono '*ok, ok…*'

Mi ricordo il festival di Wexford, tanti anni fa, nel 1985. Avevamo solo una settimana di prove, prima di andare in scena. Lui ha avuto questa idea nel bel mezzo della settimana (dell'unica settimana di prove che avevamo), di far vestire tutti con giacche da sera, credo. L'idea era brillante, ed era molto prima che diventasse un cliché. Ma fu problematico, anche se riuscimmo a farcela. Il responsabile della sartoria fu fantastico, andai da lui un giorno e gli dissi '*guardi, mi scusi, abbiamo bisogno di 30 giacche da sera, tipo domani*'. È sbiancato, ma poi ce l'abbiamo fatta.

Lucie
Che spettacolo era?

Nick
Mahagonny, di Brecht.

Lucie

Ho notato che nelle tue scenografie più recenti inserisci spesso un'entrata al centro, oltre a quelle che danno sulle quinte. Come nel Globe Theatre di Shakespeare, o nelle tragedie greche, che avevano grandi porte al centro del palco, in fondo. Cosa ti piace di questa configurazione?

Nick

Non è tanto per avere un ingresso al centro. Nei casi che hai citato c'è la possibilità di entrare dal centro, ma poi di solito gli attori entrano ed escono sempre dalle quinte. Il principio della porta, per me, è che gli attori vengano messi dietro un oggetto e poi sbuchino in scena, che sia dai lati o dal centro. Ma è di grande aiuto, e l'ho usato molte volte nei lavori più recenti. Elimina quella orribile sensazione di vedere gli attori che entrano in scena dalle quinte. Possono comunque entrare da destra o da sinistra, ma possono anche usare l'entrata centrale per sbucare fuori. Toglie quel flebile odore di morte che si sente quando gli attori emergono dal buio, da qualche luogo indefinito ai lati. Non è una passione per l'entrata centrale; è più l'esigenza di non vedere gli attori spinti in scena dalle quinte.

Lucie

Ha a che fare con l'importanza delle soglie, di cui abbiamo parlato un paio di settimane fa? Per dare agli attori una linea di demarcazione molto chiara tra qui e lì, dentro e fuori, in scena e fuori scena?

Nick

Credo sia proprio così. Penso che gli attori apprezzino il fatto di poter essere decisamente in scena o decisamente fuori scena. Certo, può esserci anche la magia di vederli apparire dal nulla, se vengono tutti dal centro e da lì spariscono. Come nel *Cavaliere del Pestello Ardente*, gli attori venivano fuori da un unico punto al centro, quasi magicamente, e non si riusciva a capire da dove venissero. Sono sicuro che userò quell'escamotage di nuovo, in futuro.

Lucie

Ogni settimana ci concentriamo su un testo o su una scena da esaminare in profondità, e oggi parleremo del progetto scenografico/costumistico di Nick per *Il racconto d'inverno*, che negli ultimi anni è andato in tournée in tutto il mondo con il suo cast di attori inglesi. Declan e Nick ne hanno fatta anche una produzione in Russia, un po' di anni fa, ma in questo podcast ci occuperemo di questa versione più recente. Se volete saperne di più, potete trovare i progetti di Nick sul sito di Cheek by Jowl. Breve riassunto della trama: comincia in Sicilia, dove re Leonte è consumato dalla gelosia e dal sospetto che sua moglie Ermione, incinta, abbia una relazione con il migliore amico Polissene, re di Boemia. Leonte ed Ermione hanno un figlio piccolo, Mamillius, che muore di dolore quando la madre viene messa sotto processo. Poi Ermione sembra morire di parto, e i suoi leali

amici portano via la neonata Perdita dal palazzo e la portano in Boemia, dove viene cresciuta in segreto da un pastore. Quando Perdita cresce, non conoscendo la sua vera identità, si innamora di Florizel, figlio di Polissene. I due fuggono insieme in Sicilia, dove l'identità di Perdita viene finalmente rivelata e la ragazza viene riunita a Leonte. Alla fine Paulina, amica di Ermione, rivela di possedere una statua di Ermione. Quando Leonte e Perdita la vedono, essa prende magicamente vita, e così madre e figlia vengono riunite. Nick, puoi descriverci le tue scenografie per questo spettacolo?

Nick
La mia scenografia per *Il racconto d'inverno* è una grande scatola, una scatola a stecche, fatta di pannelli di legno, che cadono e si schiantano a terra. Questo deriva dalla primissima conversazione che ho avuto con Declan: ci dicemmo che l'evento soverchiante del testo, il punto di non ritorno, doveva essere (e da lì ho cominciato a lavorare) la morte di Mamillius, un vero cataclisma. Quindi i pannelli che ricoprono la scatola cadono, e rivelano il principe morto. Nel testo è una cosa molto debole, in realtà, Shakespeare non è d'aiuto… fa solo arrivare qualcuno che annuncia la morte del principe, e di conseguenza la natura di questo evento doveva essere tutta nella reazione terrorizzata degli attori. Ma se fai crollare tutta la scenografia, la natura cataclismatica dell'evento è incarnata in modo molto concreto. Quindi quella scenografia deriva da quella breve conversazione tra me e Declan. Non ricordo dove ne parlammo, ma ha portato al fatto che io disegnassi quel progetto prima che cominciassero le prove, con l'obiettivo di mostrare quel particolare evento.

Poi in prova, siccome avevamo già la scatola, abbiamo potuto scoprire come altro usarla, visto che avevamo anche quest'idea che la Boemia fosse ambientata in Irlanda. L'idea era che la scena della tosatura delle pecore dovesse aver luogo in un interno, mentre fuori pioveva, così che gli attori potessero entrare dentro passando sotto la pioggia. L'altro vantaggio di avere questa scatola fu che abbiamo potuto portare la pioggia in scena. Gli attori entravano in scena, coprendosi con degli ombrelli, nello spazio dedicato alla tosatura.

Lucie
Sì, mi ricordo dei bellissimi stivali di gomma.

Nick
Sì, esatto.

Lucie

Il racconto d'inverno è diventato famoso per alcune sfide a cui sono andate incontro molte compagnie, specialmente dal punto di vista della scenografia. La prima sfida è che devi passare da un Paese a un altro, Sicilia e Boemia, che hanno atmosfere diversissime. Come hai fatto?

Nick

Ci sono riusciti gli attori, con un mio piccolissimo intervento. Voglio dire, credo che la dinamica di base fosse il contrasto tra la corte, piuttosto formale, e il momento in cui l'intero cast si trasformava in contadini irlandesi. C'era Joy Richardson, per esempio, che interpretava Paulina come una cortigiana e che si trasformava in Mopsa o Dorcas, e c'era Orlando James, che faceva Leonte, sul fondo che suonava la chitarra. Quindi tutta la compagnia recitava l'esatto contrario della corte. Poi l'arrivo di Autolico come una specie di presentatore TV alla Jerry Springer, se mi ricordo bene, fu un'idea dell'ultimo momento di Declan. Non era certamente premeditato.

Lucie

Quindi fu una delle scoperte dell'ultimo minuto di Declan.

Nick

Sì, esatto. Non ha richiesto nessun intervento fisico, ma era una cosa un po' grossa da far succedere, visto che la scena della tosatura doveva trasformarsi nel Jerry Springer Show. È stato interessante quando molte persone si sono accorte che quello è un parallelismo diretto con la scena del tribunale di prima, quando Ermione viene condannata, e ovviamente non ce ne eravamo resi conto, all'inizio. Noi non pensiamo in modo schematico. Ma le forme, come ad esempio questo rispecchiamento, emergono spesso. Probabilmente le forme sono più potenti quando sono inconsce.

Lucie

È una delle cose piacevoli del tuo lavoro, quando gli altri ti fanno notare qualcosa e rivelano elementi che per te suonano nuovi.

Nick

È davvero bellissimo, sì! Anche perché, ovviamente, per la metà del tempo non sai veramente cosa stai facendo. Da un certo punto di vista, è bene che tu non capisca fino in fondo il tuo lavoro. Devi reagire sull'onda di quello che succede. Spesso, da scenografo/costumista, la cosa frustrante è che le immagini più sensazionali sono quelle che non avevi pianificato. Succedono spontaneamente. Ed è frustrante perché magari hai impiegato un sacco di tempo a progettare e a convincerti che quello

che hai disegnato ‘funzionerà in qualche modo’. Poi succede qualcosa di molto semplice, quasi per caso. E tu pensi: ‘*cavolo, è fantastico!*’.

Lucie

La seconda grande sfida ne *Il racconto d’inverno* è che devi far passare 16 anni in due minuti, con il monologo di un personaggio che si chiama Tempo. In questo caso, a interpretarlo c’era un’attrice di nome Grace Andrews. Come hai risolto questo problema?

Nick

Devo ammettere che la soluzione venne dall’idea che avevamo avuto a San Pietroburgo, e che aveva funzionato bene: una bravissima attrice, Tanya Rasskassova, aveva interpretato una piccola nonna (una babushka), che in quello spettacolo viveva letteralmente sul palco e lo puliva e lo spazzava. E spazzava via le scene quando il tempo doveva accelerare. Alla fine si rivelava per ciò che era veramente, un’attrice di 22 anni. L’idea di una donna anziana che si trasformava in una giovane sottintendeva il passare del tempo, anche al contrario, magari. Abbiamo usato quasi la stessa cosa… Grace (Andrews) fece il Tempo come una piccola vecchietta che poi si rivela essere questa bellissima ragazza, e allo stesso tempo fa girare la scatola implicando il passare del tempo.

Lucie

Siamo arrivati alla parte del podcast in cui rispondiamo alle domande degli ascoltatori. Ricordate: se avete domande per Declan e Nick, o se volete che si parli più a fondo di qualche argomento che abbiamo affrontato nelle passate puntate, scrivete sui social media di Cheek by Jowl, e vi risponderemo nelle prossime puntate. La domanda di oggi, Nick, è questa: ci sono scenografi o costumisti, passati o attuali, che hanno influenzato il tuo lavoro?

Nick

Tanti, tantissimi. Credo ci siano un sacco di bravissimi scenografi/costumisti, e a volte vorrei tanto essere bravo la metà di loro. Penso a Maria Björnson, ormai morta; Philip Prowse, che ha lavorato al Citz di Glasgow per tanti anni… che lavori incredibili. Ralph Koltai; Chloé Obolensky, che lavora ancora. E il grande David Berovski, morto mentre eravamo tutti insieme a Bogotà. Ci sono tanti, tanti scenografi/costumisti… e tutto quello che vedi, ovviamente, ti influenza in un senso o in un altro.

Lucie

Per esempio, cos’è che ti ha ispirato così tanto del lavoro di Philip Prowse al Glasgow Citizens Theatre?

Nick

Lavorava in modo estremamente affascinante, e le sue scenografie erano magnifiche. Ogni produzione era in grande contrasto con l'ambientazione originale, ma allo stesso tempo si adattava perfettamente, al testo. Mi ha lasciato delle bellissime immagini in mente, immagini che mi hanno influenzato grandemente.

Lucie

Bene, ci fermiamo qui, per oggi. Grazie mille, Nick, e buona settimana.

Episodio 8
Incontrare il *predicament*

Lucie

Benvenuti al podcast 'Non vero, ma utile…' di Cheek by Jowl. Questa è l'ottava puntata, 'Incontrare il *predicament*'.

Ciao, sono la vostra presentatrice Lucie Dawkins e in questo podcast tengo una serie di interviste a Declan Donnellan e Nick Ormerod, regista e scenografo alla guida della compagnia teatrale Cheek by Jowl. Negli ultimi 40 anni sono andati in scena in tutto il mondo con grandi rivisitazioni dei testi classici. Ci porteranno dietro le quinte e ci racconteranno le idee che trovano non vere, ma utili nell'approcciarsi alla vita e al teatro, dopo la scrittura del libro di Declan *L'attore e il bersaglio*. Oggi li ho entrambi in linea! Ciao Declan e Nick!

Declan

Ciao, Lucie.

Nick

Ciao, Lucie.

Lucie

Ci vediamo ancora attraverso i nostri computer, mentre il lockdown da COVID-19 continua. Declan, questo trasferimento nel mondo virtuale ha influenzato i tuoi pensieri sul teatro?

Declan

Direi che ho pensato molto a quanto sia importante recitare, in questo momento. Recitare dal vivo, di fronte a un pubblico in carne ed ossa, è incredibilmente importante. L'umanità è qualcosa di cui ci infettiamo l'un l'altro. Non possiamo farlo virtualmente, dobbiamo essere nello stesso spazio. Ci sono molte cose che non possiamo fare da uno schermo, e una di queste è fare teatro. Fare teatro insieme è una cosa molto basilare, e ne abbiamo un disperato bisogno.

Non parlo solo del COVID-19. Parlo di un mondo che sta sempre di più abbracciando il virtuale, perché è più facile da vendere. È più pulito, più gestibile, si può riprodurre, si può produrre in massa, e attraverso di esso si può trasformare un processo in uno stato. Di fatto, il teatro dal vivo non fa niente di tutto questo. Il momento più importante, in teatro, è quando ci raduniamo tutti insieme in quel posto, le luci si spengono e il pubblico si zittisce. Poi un attore entra in scena. Quel momento,

quello subito prima, in cui siamo tutti insieme, uniti. Quello è il momento centrale del teatro, quello da cui il teatro ricava la sua autorità. È potente, e bellissimo.

Lucie
Tu che ne pensi, Nick?

Nick
Abbiamo pensato molto al teatro, invece che farlo… abbiamo portato avanti questa conversazione in tanti modi, parlando dello spazio e di cose come le soglie, o il *predicament*. Questo tempo ci ha dato l'opportunità per pensarle invece che farle concretamente.

Lucie
L'argomento di oggi è legato a un'idea che suonerà familiare a molti teatranti, ossia quella delle 'circostanze date'. È uno strumento che viene spesso usato nelle prove per darci un punto da cui iniziare a lavorare. Per 'circostanze date' s'intendono le circostanze o i fatti che riguardano una scena, e che influenzeranno il comportamento di un personaggio. Ad esempio in *Macbeth*, alcune 'circostanze date' importanti sono il fatto che una guerra civile è appena finita, che i coniugi Macbeth abbiano recentemente perso un figlio, e che siamo dentro un vecchio e grigio castello mentre fuori infuria una tempesta. Tutte queste circostanze ci informano su come il corpo del personaggio si muove nello spazio e interagisce con gli altri. Declan, so che tu trovi l'idea delle 'circostanze date' utile, ma che preferisci usare un'altra parola. Ci puoi dire di più?

Declan
Beh, è certo che le circostanze date, le circostanze in aggiornamento, le circostanze in cambiamento… prendere in considerazione tutte queste cose è un modo fondamentale e bellissimo di cominciare le prove di uno spettacolo. Detto ciò, però, non esistono parole perfette. Tutte le parole sono instabili. Come ho già detto, trovo che 'circostanze' sia più insidiosa, come parola, rispetto a *predicament*[59]. La ragione di questo è che *predicament* implica pericolo. Implica qualcosa che è in pericolo, qualcosa che è a rischio, qualcosa di precario rispetto a cui non ci si può permettere di rimanere neutrali. E per me la parola 'circostanze', intesa come ciò che mi sta intorno, mi dà una certa idea di neutralità.

Il problema è che ognuno di noi farebbe qualsiasi cosa per essere rassicurato sul fatto che si vive in un mondo fatto di neutralità. Questo è il demone che infesta il cuore di chi fa teatro. Ed è anche il

[59] cfr. nota 3.

demone che ci spinge a fare teatro! Una delle cose che ci deprime e che ci porta alla morte, o quantomeno a una prematura ibernazione, è l'idea che qualsiasi spazio possa essere neutrale, che un essere umano possa davvero essere neutrale. Il fatto è che non c'è neutralità, non c'è stasi, tutto è un flusso. Ma non è questa la cosa importante, no; l'elemento molto importante da cui dipende il nostro infinito *predicament* umano, è che tutto questo… ***a noi non piace***.

Un modo semplice per provare a spiegare il *predicament* (che, come ogni cosa importante, resiste alle definizioni) è questo: il *predicament* è quella cosa che rende una storia degna di essere raccontata. Non ci interessa mettere in scena una serie di circostanze. Ma guarda alle circostanze con sguardo abbastanza attento e vedrai un *predicament*, perché è proprio lui che rende la storia degna di essere raccontata. A volte, quando la gente ama una storia, i produttori o gli scrittori pensano che ad agganciare lo spettatore sia stata la trama, oppure un personaggio, ma non è così… è il *predicament* che ci afferra, sono le circostanze *di pericolo*. Magari pensiamo che ci stiamo immedesimando nei personaggi di Romeo o di Giulietta; ma quello in cui ci identifichiamo, di Romeo e Giulietta, quello che ci tocca, è il loro *predicament*. È il balcone, in un certo qual modo, che ci afferra… è il fatto che lei è da una parte, lui dall'altra, e stanno facendo una cosa proibita, insieme. È un mito che non possiamo capire del tutto, ma è il *predicament* ad affascinarci.

Come in *Breaking bad*, Walter White, interpretato benissimo da Brian Cranston… è il *predicament*, il fatto che sta morendo di cancro, che non ha abbastanza soldi per mantenere la sua famiglia, *quella* è la cosa che ti aggancia a lui. Pensiamo di venire agganciati dai personaggi - cioè, è così, lo facciamo, ma è una fase secondaria - ma la prima cosa che scava un buco nella nostra attenzione è il *predicament*, perché immaginiamo cosa vorrebbe dire per noi essere in quel *predicament*.

Non è facile immaginare di essere un altro essere umano; l'atto dell'empatia è difficile e complesso. Ma un primo passo, il primo umile passo per empatizzare con un altro essere umano è provare a immaginare: '*Oh mio Dio, potrei esserci io in quel predicament*'. Ed è proprio il modo in cui spesso entriamo in connessione con le altre persone. Ci identifichiamo con il *predicament*. Solo in apparenza ci immedesimiamo nei personaggi: spesso confondiamo il sintomo con la causa.

Lucie
Stai dicendo che il *predicament* è una delle cose che guidano il personaggio in un testo e che mandano avanti l'azione?

Declan

Sì, esatto. Ci sono molte varianti. Per esempio il classico meccanismo per cui un eroe pensa che il *predicament* sia una cosa, e poi scopre che è qualcos'altro. Come in *Edipo:* lui pensa che il *predicament* sia l'epidemia in città. Ma poi si rende conto che il *predicament* è in realtà lui stesso. Ma per Walter White è lo stesso… lui pensa che il *predicament* sia nel suo cancro, nell'amarezza di essersi fatto rubare l'idea da un suo concorrente, nel fatto che viene bullizzato e trattato così male a scuola, eccetera eccetera. Ma in effetti, dopo un po' ti rendi conto (insieme a lui) che Walter White continua a fare le cose terribili che fa perché *vuole* farle, e quella cosa è stata il basso continuo fin dall'inizio, perché lui non vuole essere lui, vuole essere qualcun altro. Lui è il suo stesso *predicament*. È il desiderio di scrollarsi di dosso una crisalide ed emergere come il nuovo Super-Walter, che lo distrugge.

Lucie

Sembra che le difficoltà che abbiamo con noi stessi sia parte del *predicament* di essere umani. Per esempio, abbiamo parlato molto di *Macbeth*, di recente. È anche il caso di Macbeth, secondo te?

Declan

Sì. Tanto per cominciare, i coniugi Macbeth pensano, come molti di noi, che il *predicament* sia nel mondo esterno. Pensano sia: '*Uccidiamo Duncan o no?*'. Ma chiaramente il vero *predicament* è in loro stessi, è il fatto che loro sono i loro stessi nemici.

Spesso si capisce fin dall'inizio - dalle prime battute di Otello, per esempio: 'Rimettete nel fodero le vostre spade rilucenti: la rugiada potrebbe arrugginirle[60]'. Tu pensi: '*Oh, certo…*' ma poi dici: '*in realtà, sai, i veri soldati non parlano in quel modo!*' E infatti nei film in cui qualcuno dice delle battute da grand'uomo come quella, e ti viene da pensare '*stai scherzando?!*', c'è lo stesso problema alla base. Il problema di come Otello vede se stesso.

Anche la prima battuta di Amleto, '*Un po' più che nipote, un po' meno che figlio*[61]', pone l'attenzione al fatto che lui è il figlio strambo, messo da parte, sempre in cerca di attenzione, sempre in cerca della battuta divertente, nessuno ride mai alle sue battute perché non è molto spiritoso… ma le dice lo stesso, sperando di causare una risata. Shakespeare sa scrivere bellissime barzellette, quando vuole, ma quella battuta ci mette sempre molto a disagio. E piano piano mettiamo insieme i pezzi e capiamo perché non viene eletto Re di Danimarca.

Lucie

[60] W. Shakespeare, *Otello*, Atto primo scena 2, trad. di Salvatore Quasimodo, cfr. nota 13.
[61] W. Shakespeare, *Amleto*, Atto primo scena 2, trad. di Paolo Bertinetti, Einaudi, Torino 2006.

Quindi ogni personaggio, in un testo, incontra un enorme pericolo e una serie di circostanze piene di rischi. Tutto quello che fa è una reazione a quella situazione.

Declan

Sì. L'altra cosa importante è… che più pensiamo al *predicament* e più ci restringiamo, diventiamo più piccoli. E di nuovo, particolare che dimentichiamo con sollievo, non ci piace. Ci sentiamo sempre più impotenti contro la grandezza del *predicament*. Il *predicament* dovrebbe torreggiare talmente alto che i personaggi dovrebbero sentirsi minuscoli. Ma non ci piace rimpicciolirci, e contrattacchiamo, che ci piaccia o no. Rendersi conto del *predicament* può essere una scossa elettrica per gli attori, per cominciare una scena. Una volta capito che il *predicament* è lì, e che sta per schiacciarti, funziona. È triste essere incatenati alle 'motivazioni'. Scegliamo di pensare alle motivazioni perché non ci piace essere rimpiccioliti. Le motivazioni ci danno una parvenza di controllo. Faccio questa cosa perché voglio farla, perché ne ho la volontà. Ma in teatro molto del nostro lavoro è comunicare ciò che la maggior parte degli esseri umani preferisce negare. Non ci piace vedere il *predicament* perché ci fa sentire piccoli.

Una parola che trovo interessante è '*tranquillo*[62]', e cosa significa essere *tranquillo*. È come non preoccuparsi di una cosa; come essere quella persona che fa tutto con i suoi tempi; quella che non si sforza mai troppo; quella che non ha bisogni… è molto, molto importante, il concetto di *needlessness* (letteralmente, essere senza bisogni).

Cerchiamo sempre di essere uguali o più grandi dei problemi che andremo ad incontrare. Ogni testo scritto così è noioso… se in un film tutti devono affrontare cose che sono perfettamente in grado di affrontare, il film è noioso. Voglio dire, un film d'azione sarebbe noiosissimo se dovessi vedere solo personaggi che affrontano i pericoli senza sforzo.

Ma è la difficoltà ad essere interessante - vedere persone che affrontano quello che gli casca addosso, qualcosa più grande di loro, e vedere la situazione che accelera sempre di più, sempre più fuori dalla loro comfort zone. È molto importante. Ed ecco perché Otello vorrebbe convincere prima di tutto se stesso, e poi tutti gli altri (notare la sequenza), che lui è ben saldo nella sua comfort zone… che è grande e grosso, che è sicuro, potente, che può dire la battuta figa, che è il capo… ma **non lo è**! È un bambino piccolo, troppo spaventato per buttar via il fazzoletto di sua madre. Quanto (poco) Otello ammetta questa consapevolezza è un argomento opinabile.

[62] intraducibile dall'inglese *cool*, che significa sia "freddo, fresco", sia "figo, bello, fantastico", sia "tranquillo, rilassato". Entrata massivamente in uso nello *slang* del parlato, viene usata tanto per invitare alla calma (*cool, man!*, "calmo, amico!") che per commentare positivamente qualcosa (*oh, that's cool!* "È fighissimo!").

Lucie
Veniamo a te, Nick: molto del tuo lavoro di scenografo/costumista implica plasmare lo spazio intorno ai personaggi. In che modo questa idea del *predicament* influisce sul modo in cui pensi lo spazio?

Nick
Credo che il *predicament* sia molto inserito nello spazio. È molto concreto, ma è come sotterraneo, spesso nascosto alla vista, e ogni tanto intravedi la sua schiena scura che emerge dalla superficie. Probabilmente durante lo spettacolo si mostrerà, almeno per il pubblico, anche se i personaggi non si renderanno conto fino alla fine di quale sia il loro *predicament*.

Penso a *Tre sorelle*… per loro il *predicament* è enorme. Sono bloccate nel piccolo villaggio. Pensano di essere delle giovani signore sofisticate, ma la loro unica distrazione sono quei pidocchiosi soldati. Andando avanti nel testo, ci rendiamo conto che il fratello è un giocatore d'azzardo, che ha pignorato la casa e che loro non sanno neanche bene a chi appartenga la loro casa, ormai. Il *predicament* viene lentamente svelato. Loro probabilmente non si rendono mai conto fino in fondo di cosa sia, ma è lì, mio Dio, è lì! Ed è enorme, anche se sommerso. Lo intravedono ogni tanto, ma è gigantesco e glaciale ed estremamente radicato nello spazio.

Declan
Il pubblico deve avere un'idea dell'immensità del *predicament*. Ma non deve per forza sapere cosa sia. Non si prendono premi per la furbizia. Potremmo accorgerci che i coniugi Macbeth o la famiglia Prozorov stanno vivendo delle illusioni. Ma è imprudente pensare di avere delle risposte. Un grande testo ci aiuta a socchiudere quella grande porta e a renderci conto che sì, noi siamo diversi, ma alla fine non lo siamo poi così tanto. Potremmo scoprire la compassione per queste persone e forse anche per noi stessi.

Lucie
Mi sembra che tutte le idee di cui abbiamo parlato nelle puntate precedenti di questo podcast si influenzino a vicenda. Il *predicament* influisce sullo spazio e viceversa.

Nick
Sì, tutti questi elementi - le soglie, il *predicament*, l'incontro - sono legati insieme come le tagliatelle, come gli spaghetti. Sono completamente inseparabili. Ed è sbagliato separarli e parlarne singolarmente, perché sono tutti mescolati come in una grande matassa di lana.

Lucie

Infatti. Declan, l'argomento di oggi sembra anche legato a quello che dicevi nella sesta puntata, riguardo il fatto che il terrore sia un potente carburante per capire le motivazioni di un personaggio. Trovare queste forze negative come il terrore, il pericolo, il rischio, può essere utile per creare la vita sul palco.

Declan

Sì. Se un testo, o uno spettacolo, sembra non avere terrore al suo interno, suggerirei di guardarlo meglio - e se ancora non si riesce a trovare il terrore, allora forse suggerirei di cambiare testo, perché non funzionerà.

Aggiungo un corollario. Non esiste l'opera d'arte. Esiste l'*atto* d'arte, e il cuore di ogni arte è la connessione tra le persone, mediata da un artefatto che qualcuno ha creato. Una poesia, una canzone, uno spettacolo. L'atto del teatro *non ha* luogo *o* in scena *o* tra il pubblico. Ha luogo *tra* la scena e il pubblico. È molto, molto importante ricordarcelo.

Se compri un Caravaggio per fantastilioni di sterline, e lo chiudi nel caveau di una banca, smette di essere un'opera d'arte fin quando qualcuno lo rivivifica guardandolo. E poi, tra quello e la persona che lo sta guardando, l'atto d'arte comincia ad accadere. Dovremmo fare una grande distinzione tre un'*opera* d'arte e un *atto* d'arte e renderci conto che siamo tutti dipendenti dalla persona che ne sarà testimone.

Lucie

Una parola che viene a galla spesso mentre parli di *predicament* è 'incontro', come in 'incontrare il *predicament*'. Ora, come dici tu, le parole sono strumenti imperfetti. Ma cosa c'è in questa particolare parola, 'incontro'. che accende la tua immaginazione quando pensi ai testi teatrali?

Declan

Ci sono due modi, per pensare l'incontro, che ci interessano qui. Due modi importanti ma diversi fra loro. Uno è l'incontro che il personaggio ha con il *predicament*. Ma c'è un altro incontro: l'incontro che gli spettatori hanno mentre guardano l'attore che lo mette in scena per loro.

Primo: la cosa più importante dell'incontro è che quando guardiamo qualcosa, quel qualcosa guarderà noi. È un canale aperto ad entrambe le estremità. È questo che ci succede quando guardiamo un buon pezzo di teatro (o un bel pezzo d'arte, o quando facciamo una bella chiacchierata, o una qualsiasi cosa con gli altri): vediamo, e *veniamo visti*. Essere visti ci fa paura.

Questa è una delle ragioni per cui, ad esempio, innamorarsi può spaventare. Perché ci fa paura essere visti.

L'incontro più importante che si possa avere è quello con se stessi. Io sono in uno spazio, e devo vedermi. E la ragione per cui vedermi è così importante è che, in grandissima parte, *io* sono il mio stesso *predicament*. Devo vederlo e accettarlo più che posso, con grande serenità per il fatto che non riuscirò *mai* a vederlo completamente: in ultima analisi, grandi parti di me stesso saranno per sempre misteriose, per me.

Incontrare se stessi è assolutamente centrale in tutti questi grandi testi. I personaggi incontrano qualcosa e quell'incontro con qualcosa d'altro permette loro di vedere se stessi. Possiamo pensare che incontrino il *predicament*, e a come questo li cambi. Amleto, Otello, Macbeth, in modi diversi tutti devono incontrare il *predicament*. Vedono qualcosa, e quel qualcosa li vede. Come reagiscono? Beh, in ognuno di questi casi, si disgregano - si disintegrano in un delirio di domande su se stessi. La loro personalità subisce una totale distorsione dopo che hanno visto quella cosa soverchiante. Non ne escono indenni. Non ritrovano la loro integrità. Ora e per sempre sono profondamente cambiati, e noi li vediamo cambiare nel confronto con l'enormità (il *predicament*, in altre parole).

Ma c'è un altro modo di pensare a cosa sia un incontro. È il modo più importante: l'incontro tra noi e l'opera teatrale. Quando andiamo a teatro succede che guardiamo l'individuo che si oppone al *predicament*, qualsiasi esso sia. Ma quando è tutto finito, se lo spettacolo funziona bene, beh, in qualche modo lo spettatore inizia a incontrare se stesso. Questo succede perché comincia a rendersi conto che '*Oh, quale contributo sto portando io a questa situazione? Qual è il* ***mio*** *ruolo in tutto questo? Quanto c'è di me dentro quello che sto vedendo?*' Lo spettatore viene messo in una posizione dolorosa e imbarazzante, perché deve mettere in dubbio *la posizione da cui guarda le cose*.

Come il gatto di Montaigne… Montaigne amava giocare con il suo gatto. Poi si è chiesto: '*È davvero così? O è il gatto che sta giocando con me, in realtà?*' Credo che un'opera buona sia quella che ha la capacità di intrappolare lo spettatore, rendendolo complice, e chiedendogli di guardarsi in se stesso e di vedersi. E chiedergli: '*Che ci fai* ***tu*** *lì? Cosa guardi?*' L'arte non deve farti sentire a tuo agio. L'arte non serve a mantenere uno status quo - deve essere interrogativa e attiva. Non supina. L'espressione 'arte decorativa' è un ossimoro.

Spesso, quando vediamo o veniamo visti, dobbiamo aggiustare un po' il nostro equilibrio, riassestare un po' i piedi, per essere sicuri di vedere da una posizione migliore. Come dicono con affetto gli

irlandesi: "*Alzati così ti vedo meglio!*" Ed è una cosa molto giusta da fare. Quindi, quando veniamo visti, spesso dobbiamo riassestarci perché nel contempo siamo stati anche in grado di vedere, e non siamo molto a nostro agio in quella posizione.

Per esempio, quando Macbeth entra in scena per il suo '*Se fosse fatto…*[63]', lui ci parla come se noi fossimo i suoi migliori amici, e chiacchiera con noi in confidenza. È molto lusinghiera, come cosa, per noi. Dopo un po' ci rendiamo conto che ci sta parlando di qualcosa di assolutamente, indicibilmente abominevole: uccidere il vecchio. E noi veniamo messi in mezzo. Lo spettatore diventa attore in questa cosa che sta accadendo, viene manipolato. E presto capisce che forse non c'era modo di astenersi. Forse è parte di questo sistema. 'Dove mi trovo ora? Dove sono mentre Macbeth mi dice queste cose?' La grande arte fa questo. Ci rende complici. Ed è il motivo per cui l'arte sarà sempre più politica degli slogan.

Lucie
Come pensi possa influenzare il lavoro dell'attore, in prova, questa idea dell'incontrare il *predicament*?

Declan
Una cosa importante che dobbiamo accettare è che l'atto teatrale è guardare qualcuno che incontra il *predicament*. Qualcun altro. Ma presto avvertiremo lo stesso problema. Come ho detto, se non c'è *predicament*, non c'è teatro. Il predicament non è necessariamente un'*azione* teatrale. Per me, una delle scene più grandiose di tutto Shakespeare è una scena straordinariamente postmoderna. Ed è una scena in cui quasi non c'è azione drammatica. È la scena tra Desdemona ed Emilia prima che Otello arrivi in camera da letto. Le due parlano. Non succede niente nella scena, tranne un paio di battute tipo '*slacciami qui*'. L'ho messa in scena tante volte. Quasi sempre viene fatta con Emilia che spoglia Desdemona e la prepara per il letto. Non deve per forza essere fatta così: si può fare in tantissimi altri modi.

Da un certo punto di vista nella scena non succede niente, ma mio Dio, c'è un *predicament* nelle budella del pubblico. Quando Desdemona dice '*Mi bruciano gli occhi. Forse significa che dovrò piangere?*[64]' ti senti mancare. Poi parlano di uomini, parlano tantissimo di uomini, ma in realtà c'è un uomo vero, un uomo molto violento, che sta per entrare dalla porta, e il pubblico lo sa bene… Emilia e Desdemona, i personaggi in scena, forse lo sanno e allo stesso tempo non lo sanno. Sono immortalate in quell'orribile crepuscolo tra il sapere e il non sapere. La scena continua senza azione

[63] W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto primo scena 7, cfr. nota 5.
[64] W. Shakespeare, *Otello*, trad. di Salvatore Quasimodo, Atto quanto scena 3, cfr. nota 10.

drammatica, e con una quantità impressionante di *predicament*. Secondo me è la prova del fatto che l'essenza del teatro non è l'azione ma il *predicament*.

Diamo un'occhiata, per esempio, a *Giorni felici* di Samuel Beckett. Inizia con Winnie che chiacchiera amabilmente con noi di quanto bella sia la giornata. Ed è molto, molto allegra! La prima battuta è '*Un altro giorno divino!*[65]' Ma poi ci accorgiamo che è sommersa fino alla cintola nella sabbia. Cominciamo a pensare: '*Sarà davvero così divino?*' E, se non capiamo bene, magari arriviamo all'intervallo, beviamo un drink e quando torniamo la troviamo sommersa fino al collo. Lì ci rendiamo conto che è in una situazione che continua a peggiorare, le circostanze volgono al peggio. È un *predicament*. Non è una situazione neutrale: la sabbia la sta inghiottendo. Non è l'azione drammatica, in *Giorni felici*, che ti tiene agganciato. È il nostro incontro con il *predicament*.

Come vedremo dopo, il 'capire' può essere usato come difesa contro l'esperienza. I sentimenti possono ferire. Come in molte grandi opere, in *Giorni felici* la minaccia è tanto elusiva quanto semplice. Come un fantasma. Potremmo preoccuparci del 'significato' e del simbolismo, ma potrebbe essere una finta per evitare l'orribile semplicità dell'opera. L'immagine più fertile e la domanda più inquietante è: '*In quale mucchio di sabbia sono sommerso* ***io****? Su quale terra ferma mi trovo* ***io****?*'

Sai, non serve nemmeno avere un attore in scena, o inquadrato. C'è un film degli anni Cinquanta, credo, un film in bianco e nero che parla del Titanic e si chiama *Titanic, latitudine 41 nord* (*A Night to Remember* in inglese) con Kenneth Moore. C'è una scena dove tutti i commensali del ristorante di prima classe sono andati al piano di sopra e li si sente ballare. Poi si sente un tonfo smorzato, ma il suono lontano della musica continua. Poi… intravediamo il carrello dei formaggi, inatteso, che scivola leggermente nella sala vuota. Noi, il pubblico, con il senno di poi, pensiamo: '*Oh mio Dio, eccolo! Era l'iceberg, il suono che abbiamo appena sentito!*' E ci sentiamo di nuovo un po' mancare, ma non c'è nessuno nell'inquadratura, neanche un essere umano. Ci siamo solo noi e il *predicament*. Quello è un chiaro esempio di quello che succede in un sacco di opere. Ascoltiamo la festa di sopra, la gente che balla, mentre guardiamo il carrello dei formaggi che rotola attraverso la sala.

Lucie

Tutto sommato, l'idea di incontrare il predicament sembra un modo per amplificare il nostro pensiero di un'opera e per aiutarci a trovare nuove vie per portarla alla luce.

[65] S. Beckett, *Giorni felici*, trad. di Carlo Fruttero, Einaudi, Torino 1961.

Declan

Quello che spero, veramente, è che parole come *predicament* servano solo a suggerire qualcosa all'attore, e all'artista; che diano loro un'idea di libertà, invece che una tecnica da seguire, invece che un'analisi punto per punto di quello che bisogna fare per avere successo. Queste idee non sono magia, più che capirle dovremmo farci *infestare* da loro. Parole come '*predicament*', 'terrore', 'incontro', 'spazio' non dovrebbero essere viste come dei monumenti. Sono più simili a dei segnali, a delle indicazioni stradali.

Lucie

In questa parte del podcast facciamo un tuffo nella scena di un testo per esplorare l'argomento del giorno. Oggi prendiamo l'Atto quinto scena 5 di *Macbeth*, che è uno dei momenti più sconvolgenti di quest'opera. Dopo aver ucciso non solo il Re di Scozia, ma anche il migliore amico Banquo, e moglie e figlio del suo rivale Macduff, Macbeth e sua moglie si stanno gradualmente disintegrando, torturati da quello che hanno fatto. In questa scena Macbeth scopre che Lady Macbeth si è suicidata mentre un esercito vendicatore si avvicina al castello. Lui fa un monologo nel quale ammette l'effettiva futilità della vita. Ora, in questa stagione del podcast, abbiamo scoperto che Nick, nel profondo, è un attore. Nick, posso chiederti di fare un passo avanti e leggere questo straordinario monologo di Macbeth?

Nick

Sarebbe dovuta morire, prima o poi:
Sarebbe venuto il momento per una parola siffatta.
Domani, e domani, e domani, striscia
A piccoli passi da un giorno all'altro,
Fino all'ultima sillaba del tempo prescritto;
E tutti i nostri ieri hanno illuminato
A degli stolti la via che conduce
Alla morte polverosa. Spegniti, spegniti,
Corta candela! La vita non è che un'ombra
Che cammina, un povero attore
Che si pavoneggia e si agita per la sua ora
Sulla scena e del quale poi
Non si ode più nulla: è una storia
Raccontata da un'idiota, piena di rumore
E furia, che non significa nulla.[66]

[66] W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto quinto scena 5, cfr. nota 5.

Lucie

Grazie, Nick, è stato bellissimo. Declan, cosa ci dice questo monologo sul *predicament*, mentre Macbeth finalmente affronta le orribili circostanze che lui stesso ha creato?

Declan

In un certo qual modo, è un monologo da manuale. Sta affrontando il *predicament*. Sta affrontando la fine, e sta incontrando, se la si vuole dire così, questa cosa che lui pensa essere la 'Grande Verità'. Ma è un grave errore pensare che l'eroe tragico impari qualcosa durante le tragedie. Finisce come ha iniziato, in un certo senso, perché 'domani e domani' riguarda la disperazione. Lui caga sulla vita nella sua totalità, per dire che tutta la vita è una storia raccontata da un idiota. Ti verrebbe da dire 'sai, caro Macbeth, non è che debba per forza essere così'. Tutti abbiamo momenti di disperazione, ma dobbiamo tirarci su, scrollarci di dosso la polvere, spesso anche perdonarci, e cercare di fare meglio domani. E non c'è possibilità che Macbeth lo faccia. Si arrende alla sua disperazione.

Lucie

Mi sembra anche che tutto questo sia connesso a quello che dicevi prima: che il *predicament* è enorme, e tende a far rimpicciolire il personaggio che se lo trova di fronte.

Declan

Sì, Macbeth è molto, molto piccolo davanti al *predicament*. È nella natura del *predicament*: il Titanic è molto più grosso dei suoi passeggeri. Quello che lui ha detto, l'accumulo delle sue azioni, le sofferenze che ha causato, tutto questo è molto più grande di lui. Viene rimpicciolito dalla grandezza del tutto. Ora, alla fine, lui cercherà di liquidare il *predicament* umano parlando del fatto che la vita non ha senso.

Ci costringerà a entrare nella sua squadra della disperazione. Ma, come spesso succede in Macbeth, lui parla più di quanto sappia… Voleva dire qualcosa di cinico e di affilato ma è come se le parole uscissero con un senso di profondità e di sentimento. È il tipo di uomo che potrebbe ruggire '*Non ho sentimenti!*', ma mentre lo dice si vedrebbe una lacrima scendergli dall'angolo dell'occhio. Il suo inconscio è, come quello di tutti, fuori controllo. E come tutti, lui prova a controllarlo parlando con noi. Ma c'è un grande senso di profondità nel verso '*Fino all'ultima sillaba del tempo prescritto*'.

Vuole sembrare furbo, un uomo elegantemente svuotato di ogni speranza. Come se stesse correndo per una stanza buia, in cui sono rimaste accese solo alcune candele, e le stesse spegnendo

furiosamente soffiandoci sopra mentre ci urla addosso '*Guardatemi! Ho il controllo della situazione, sarò colui che spegne tutte le candele. Se qualcuno deve spegnere tutto, quello sarò io! Guardate! Ora ne spengo un'altra!*' Ma la consistenza delle parole racconta un'altra storia, e ci fa essere davvero in pena per lui. Forse è l'effetto contrario di quello che lui voleva causare. Forse, se solo Macbeth si fosse lasciato andare a quello che veramente provava… ma ovviamente non ci riesce.

Lucie

Vuoi dire che in questo monologo Macbeth si tradisce? Cerca di sembrare calmo e cinico di fronte a questo terrificante *predicament* della vita umana, ma la lingua altamente poetica si intrufola e tradisce la profondità del terrore e dei sentimenti umani che fluiscono sotto la superficie. Mostra lo sforzo disperato di aggrapparsi a qualcosa, di prendere con le parole il controllo di questo enorme, incomprensibile, terribile mucchio di circostanze, che sono ancora più terribili perché lui stesso ne è il responsabile. È un pietoso e magnifico atto di negazione e di controllo.

Declan

Sta provando a far sembrare la sua squallida piccola fine qualcosa di epico. Ma una cosa davvero tragica in *Macbeth*, secondo me, è la enorme propensione all'amore che sorge in Lady Macbeth e in Macbeth e che urla per essere liberata. Ma per la maggior parte del testo i due si sforzano di soffocarla. L'amore salvifico che hanno in loro e che decidono di tagliare via. Questo li esaurisce. Loro due **non** sono assolutamente degli psicopatici incapaci di empatia. Stanno soffocando l'amore, ma l'amore continua a uscir fuori. Credo che venga fuori anche nell'enunciazione di questo monologo, che lui deve tagliarlo fuori, tagliarlo fuori, tagliarlo fuori, controllarlo, controllare quell'impulso d'amore. È straziante.

Lucie

Nick, quando stavate lavorando insieme sulla vostra produzione di *Macbeth*, queste idee sul *predicament* hanno influenzato le immagini che hai composto per lo spettacolo?

Nick

Sì. Quando viene annunciato che la regina è morta - in effetti credo che lei stesse sedendo sulle gambe di lui, in scena, quando il pubblico sapeva già che era morta. E poi veniva annunciata la sua morte, e lei si alzava e andava via da lui. Ci siamo resi conto che, in un certo senso, il loro terribile *predicament* è la loro relazione, il loro matrimonio. Era assolutamente fondamentale per loro, eppure le loro azioni lo hanno danneggiato profondamente. L'assassinio che hanno ordito insieme sancisce la fine della loro relazione. Il movimento fisico di lei che si allontana da lui alla fine di quella scena svelava, credo, la profondità di quel *predicament* così spaventoso.

Lucie
Siamo arrivati alla parte del podcast in cui rispondiamo alle domande che gli ascoltatori ci hanno fatto. La domanda di oggi è in risposta alla sesta puntata, 'Perché facciamo quello che facciamo'. Questo ascoltatore chiede: se la paura è una riserva di energia così buona per una scena, che ruolo hanno la speranza e le emozioni positive nel dare motivazione ai comportamenti umani? Pensi che la gioia possa guidare ed energizzare l'azione di uno spettacolo?

Declan
Sì, è possibile. Personalmente sono convinto che l'amore c'è sempre, da qualche parte, e anche la gioia c'è sempre. In effetti queste due emozioni sono parte del motore che ci spinge verso l'arte e verso il teatro, da sempre.

Ma ricordatevi bene, non sto parlando di 'verità', sto solo parlando di cosa è utile. Ed è utile 'recitare' il terrore di perdere l'amore, invece che l'amore stesso. Molti Romeo si distruggono dalla fatica per indicare la gioia attraverso il balcone. È molto più umano soffocare la gioia a causa della paura, che recitare il momento presente.

Invece che la gioia, hai il terrore di perderla. Troverai molta più energia in quello. Ho scoperto che quando provi a mostrare emozioni positive, di qualsiasi tipo, esaurisci l'energia molto, molto in fretta. Credo sia questo il motivo per cui Milton trovava più facile scrivere Satana piuttosto che gli angeli buoni. Il lato negativo ci mette subito in una situazione di conflitto. E non dovremmo essere spaventati da ciò che è negativo, dal conflitto. È solo nel conflitto che scopriamo davvero chi siamo. L'organismo vivente riconosce se stesso solo quando entra in conflitto con qualcos'altro. E poi l'essenza della vita è la frizione, e la frizione comporta sempre un certo grado di malessere. Pensare in questi termini è più utile. Il fatto che non possa esserci amore senza perdita non è accettabile nelle nostre vite personali, ma è molto utile per l'attore. L'arte non riguarda il mondo per come noi lo vorremmo. Riguarda il nostro mondo per come è.

Ovviamente io non sono qui come denunciatore della verità - ma è una domanda molto interessante. Fino a che punto ci sono d'aiuto le emozioni positive? Non credo che lo siano. Ma sto parlando solo da un punto di vista pratico. Per quello che vale, io credo che la gioia esista, credo che esista l'amore, credo esista la speranza. Da individuo, credo in queste cose come certezze spirituali, in realtà. Ma il mio lavoro, al momento, per come lo vedo, è quello di aiutare. E trovo che cercare di illustrare le emozioni positive non sia mai d'aiuto. È molto più utile provare a 'evitare la cosa brutta'.

Comunque, prova a immaginare un testo che parla di persone che sono sempre felici e presenti a se stesse. Non lo guarderemmo mai.

Sono arrivato a questo, però, attraverso molti tentativi e molti errori in decenni di lavoro. E vedendo che se cerchi di recitare una scena d'amore solo attraverso la gioia, se cerchi di trovare l'amore reciproco nella scena d'amore, non funziona mai. Cade a pezzi, e tende a diventare smielata. Serve sempre un confine, c'è sempre bisogno del negativo '*non lasciarmi, non tradirmi, non deludermi, fai durare questo momento per sempre, non farlo finire!*'. Se ci trovi il negativo, funziona. Per esempio, la parola che non si può recitare, credo, è 'sì', a meno che tu non ci metta un 'no' davanti. Ne *L'attore e il bersaglio* c'è un lungo brano sul fatto che tutte le battute dicono in realtà 'no'. E lo penso ancora adesso, assolutamente. Anche se devi dire 'sì', devi trovare il tuo 'no' da metterci davanti. In altre parole: '*No, cioè… sì*'. Hai bisogno della frizione per darti vita. Niente conflitto, niente esistenza.

Episodio 9
Personaggio e processo

Lucie
Benvenuti al podcast di Cheek by Jowl 'Non vero, ma utile…'. Questa è la nona puntata, 'Personaggio e processo'.

Sono Lucie Dawkins, la vostra presentatrice, e in questa serie di podcast intervisterò Declan Donnellan e Nick Ormerod, direttori artistici della compagnia teatrale Cheek by Jowl. In una collaborazione lunga 40 anni, che li ha portati in tutto il mondo, hanno sviluppato una filosofia creativa che descrivono come non vera, ma utile nell'affrontare la vita e il teatro. Oggi sono in linea con Declan Donnellan, e parleremo di come costruire un personaggio durante le prove di uno spettacolo.

Ciao, Declan.

Declan
Ciao, Lucie.

Lucie
Siamo all'inizio di giugno 2020, nel lockdown da COVID-19, e la grande domanda che scuote tutto il mondo teatrale è: come sarà il teatro alla fine di tutto questo, e come sopravvivremo a questa minaccia senza precedenti all'arte performativa. Cosa ne pensi?

Declan
Beh, non abbiamo idea di come sarà la struttura economica del teatro sovvenzionato, né tantomeno di come si comporterà il teatro commerciale quando tutto questo sarà finito. E dobbiamo chiedere a voce molto, molto alta al governo di supportare le grandi e le piccole strutture: è importante. Facciamolo con grande coinvolgimento. E non sarà facile - dobbiamo attirare l'attenzione anche sulle basi dell'economia, per esempio sul fatto che i teatri sono una grande attrazione per il turismo. Tutti questi argomenti sono importanti.

Ma il teatro è estremamente importante anche per la salute mentale della gente. Più di ogni altra arte, il teatro è illusione. Un'*illusione* è molto diversa da un'*allucinazione*. L'arte è un'illusione. È il teatro che ci offre la possibilità di tornare, anche se per poco, a un mondo più reale. Il problema è che il mondo che si trasforma mi sembra sempre più allucinato. È sempre stato così. Gli antichi greci

lo dimostrano. Ma ora sembra ancora peggio, visto che ne stiamo facendo esperienza qui ed ora. Internet crea innovazioni tecnologiche che potrebbero portare anche all'intensificazione della nostra tendenza all'allucinazione. L'arte, d'altro canto, è un modo per tornare alle cose più reali. Ecco perché abbiamo tanto, tanto, tantissimo bisogno di arte in questo momento.

L'arte è un fortissimo esame di realtà.

Lucie
Oggi ci concentriamo sull'idea di costruire un personaggio, che è un problema spinoso alla base del processo teatrale. Come fa un attore a entrare nei panni di un'altra persona e incarnarla in scena? Come possiamo aiutare questo processo in sala prove? Declan, quali sono le tue idee sul personaggio?

Declan
Penso che 'personaggio' sia una parola potenzialmente spaventosa. Può essere un oggetto con cui impaurire un attore - '*il mio personaggio non farebbe questo*', '*pensi che il tuo personaggio si comporterebbe così?*'. In momenti di stress il mio 'carattere[67]' non sa cosa farebbe il mio personaggio. La prima cosa che dobbiamo ricordarci del personaggio è che il personaggio non esiste - se per personaggio si intende uno status. C'è una regola molto, molto importante alla base di questo. Spero di non uscirmene con troppe regole, ma una regola c'è di sicuro, ed è questa:

Gli status non esistono. Esistono solo i processi…

Questa regola in se stessa non ci presenta nessun *predicament*, fin quando non ci aggiungiamo sei paroline magiche: **…e la cosa non ci piace**. Ignorare queste sei parole, o darle per scontate, porta sventura.

Il problema è che noi vorremmo essere degli status. Ma sappiamo che siamo qui solo per un tempo limitato. Sappiamo che tutto è in un processo di crescita e decadimento. Tutto ciò che è vivo deve morire. Noi lo sappiamo, *e la cosa non ci piace*. Quindi è questo il problema: non la parte '*dobbiamo morire*', ma la parte '*e la cosa non ci piace*'.

L'idea che qualcuno sia, o possa essere, un personaggio è allucinatoria. Macbeth ha una battuta molto interessante all'inizio, quando dice '*scuote in tal modo la mia struttura umana*[68]' - intende il

[67] gioco di parole intraducibile tra *character*, "carattere" e *character*, "personaggio".
[68] W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto primo scena 3, cfr. nota 5.

fatto che la profezia si sta avverando - 'scuote in tal modo la mia struttura umana'. Ma, caro Macbeth, *quale* struttura umana?! È come se lui avesse un qualche diritto di essere qualcosa, e questa profezia lo disturbasse e lo deprivasse di questo suo inalienabile diritto di essere 'qualcosa di unico e autentico'. È molto importante rendersi conto che non siamo mai una cosa sola, siamo sempre potenzialmente tante cose diverse.

L'aspetto più importante della recitazione viene spesso trascurato. Ed è che l'attore fa qualcosa di molto rivoluzionario di fronte al pubblico. L'attore proclama: '*A volte io recito me stesso, ma adesso reciterò qualcun altro*'. È quel momento, quell'atto di trasformazione in qualcun altro, che è così commovente. E anche salutare, credo; noi dovremmo veramente sentirci sollevati da queste fantasie di autenticità che ci vengono vendute continuamente. Dobbiamo accettare che possiamo essere tante, tantissime cose diverse; l'attore mette in atto proprio questo, davanti a noi, e questo è il motivo per cui l'attore è così prezioso. Possiamo essere un sacco di cose diverse. Questo non significa che siamo dei bugiardi - anche se Platone pensa di sì. Platone disse che gli attori sono dei bugiardi professionisti e che non dovrebbero avere il diritto di votare. Ma tutti noi siamo tante cose diverse e questo ci ferisce, non ci piace, perché non vogliamo pensare di essere così mobili. Questo significherebbe che tutte le cose hanno una fine. Significherebbe che, oh, anche io ho una fine.

È facile vedere come il moralismo possa essere usato per rimanere nell'ignoranza. Maigret sa bene che non si scopre niente se si indaga con una mentalità giudicante. Un pregiudizio molto forte è dire che chi è solo una cosa è il buono, e chi è tante cose è il cattivo. Quindi Iago è cattivo perché 'fa il cattivo'. Ma Otello pensa di essere/vuole essere 'una sola grande cosa'. Se non fosse che crolla su se stesso, e la fantasia di essere una cosa sola lo distrugge.

La nostra vita di solito comincia con la bellissima bugia della madre con il bambino: '*Io ti vedo, tu mi vedi*'. L'assunto è che *Io* sono una constante, *tu* sei una costante e *vedere* è una costante. 'Io ti vedo te, tu vedi me'. Tre costanti stabili. Io, tu, vedere. (Che vengono messe in dubbio solo quando si gioca, con il più sofisticato 'Ora mi vedi, ora non mi vedi'.)

Ora, di certo non saremmo grati a una madre che ci dicesse la vera verità, ossia 'Io ti vedo, ma dobbiamo ricordarci che l'*Io* cambia continuamente, il *tu* cambia continuamente, e che la percezione fra me e te è anch'essa in continuo flusso'. Non ringrazieresti tua madre se lei ti annunciasse troppo presto la 'verità' logica di principio. Dobbiamo farci forza e affrontare il compito estremamente doloroso di tirarci fuori da soli da quel luogo di illusoria sicurezza. Possono volerci decenni, forse non ci arriviamo mai. Perché no? È un posto molto piacevole in cui stare - un posto totalmente sicuro

e che non cambia mai. Anche quando cresciamo continuiamo a sentirne l'attrazione. Per esempio, quando ci innamoriamo, sappiamo che è amore quando la sua presenza ci fa sentire al sicuro.

In che modo tutto questo influenza il personaggio/il carattere? Beh, non sarebbe saggio guardare un altro essere umano e dire: '*Oh, conosco il suo carattere. L'ho sgamato. So come farlo scattare!*'. Non possiamo saperlo, perché ognuno di noi sarà sempre un sacco di cose diverse. Non possiamo congelarci in una unità concreta e non cangiante.

Immagino che nessuno conosca il mio carattere/personaggio meglio di me. Ciò non toglie che in circostanze estreme io non saprò cosa sono capace di fare o di dire. Semplicemente, non lo so. Spero di comportarmi bene e temo di non farlo. Ma non lo *so*. Non c'è *predicament* se non ci aggiungiamo *e la cosa non mi piace!*

Ripetiamolo (come sempre questo non è vero, ma è utile. Non vero, ma utile): una delle cose utili che possiamo dire di Macbeth e Lady Macbeth, o di Otello o di Amleto o di Re Lear, è che hanno qualcosa in comune. Qualcosa di enorme. Cercano di tenere insieme tutti i loro pezzi. In altre parole, un personaggio è un essere umano, e un essere umano è un animale che cerca di impedire a se stesso di disintegrarsi. Detto così sembra molto tetro, ma ho scoperto che è molto utile.

Applicare questo pensiero a *Tre sorelle*, per esempio, può aiutare a far sì che l'opera si apra come un'arancia.

Certo, ci sono una serie di obiezioni morali che uno può sollevare: '*stai dicendo che non c'è pace?*' A cui si può rispondere: '*Sì, la pace è bellissima! E forse esiste. Ma condividere un sentimento di pace non è di solito un problema che abbiamo voglia di mettere in scena*'.

Il teatro di solito mostra persone che vengono portate al limite; vediamo il confine di ciò che è controllabile, vediamo i personaggi che cercano disperatamente di tenersi insieme. Non solo per oltrepassare gli ostacoli che vengono dal mondo esterno, ma anche e soprattutto per contenere la minaccia del caos *interiore*.

Molte guerre con altre nazioni vengono avviate per sedare una guerra civile. Tutte le guerre devono essere combattute su almeno due fronti. Violenza esterna ma anche aggressione interna, spesso coperta da spessi strati di propaganda. Perché questo è importante per il 'personaggio'? Beh, gli esseri umani funzionano in modo molto simile alle nazioni. O meglio, lo Stato tende a imitare il

funzionamento interno dell'essere umano. Le grandi opere teatrali mostrano questo rispecchiamento.

In un testo che funziona bene, molta dell'energia del protagonista viene usata per cercare di impedirne la disintegrazione. Trovo questo molto pratico e molto utile, perché significa che quando metti in scena un testo puoi cominciare con una grandissima quantità di energia nel serbatoio.

Non entrare con la 'mente aperta'. Una 'mente aperta' è vanità. Sì, certo, dobbiamo sempre cercare di mantenere le nostre menti più aperte possibile, ma il modo migliore per farlo è essere onesti con noi stessi su quali pregiudizi stiamo usando. Il modo migliore per chiudere la mente è essere convinti che sia aperta.

A volte, guardiamo qualcuno e pensiamo di conoscerlo. Magari qualcuno che ci passa davanti, o una persona seduta davanti a noi sull'autobus. E subito esprimiamo dei giudizi. Forse, però, è utile pensare che forse quella persona potrebbe essere un eroe, un eroe che sta cercando di non disintegrarsi. Si sta sforzando di tenersi insieme. Forse pensa di essere nel mezzo di un grande sforzo di sopravvivenza, che considera epico. Forse la gente ama l'epica perché sembra riflettere la nostra vita interiore. Per quanto umile ci sembri la nostra vita, tenderemo sempre a percepirla come una fatica in qualche modo epica. I racconti epici ci sono molto vicini, non sono una fuga verso altri luoghi.

Non sto dicendo che la gente va in giro per strada consciamente terrorizzata all'idea di cadere a pezzi. Ma forse quella paura c'è. Ci sorprendiamo sempre quando scopriamo *in extremis* che questa spiacevole sensazione di essere sull'orlo della disintegrazione è già 'pronta a partire'. In più, ci sorprendiamo che questa cosa **non** ci sorprenda poi tanto. Come urla Irina quando scopre che Tuscenbach è stato ucciso: '*Lo **sapevo**! Lo **sapevo**!*'

Credo che in generale le nostre vite interiori siano più accidentate di quanto ci piaccia ammettere. Ovviamente nascondiamo questa realtà a noi stessi e agli altri, recitando la Sindrome da Finto Adulto. Allo stesso modo i personaggi, forse, si rendono conto solo raramente del terrore di cadere a pezzi, ma se fornisci loro questa risorsa, è incredibile quanta ricchezza ne derivi. C'è già una minaccia inconscia nelle sorelle Prozorov o in Lady Bracknell o in Benedetto e Beatrice - l'indignazione di questi personaggi implica che al primo passo falso la loro esistenza esploderebbe. Sono energizzati dal terrore di disintegrarsi. Subiscono in ogni momento la minaccia di dover affrontare il rischio di perdere la loro identità. Guardare qualcuno nel *processo* di disintegrazione rende chiaro che non è uno *status*.

Lucie

In altre parole, se un personaggio sta facendo fatica a tenersi insieme, allora non è qualcosa di fisso che possiamo definire, ma anzi è un'identità in flusso. È una battaglia persa cercare di definire un personaggio. Ma allora il problema è che, se non è possibile catturare un personaggio, come facciamo a lavorarlo nelle prove?

Declan

Quello che sicuramente non funziona è questo: l'idea che un personaggio sia qualcosa di neutrale finché qualcosa non agisca su di esso dall'esterno. Questo è *inutile* per un attore. Appena li incontriamo, il personaggio e le circostanze sono già pieni di problemi. Questi problemi molto probabilmente cresceranno, ma il personaggio e le circostanze non arrivano mai come un foglio bianco. Questo fatto è un po' meno ovvio nella nostra vita quotidiana, quando la posta in gioco è più bassa. Ma più incontriamo il *predicament*, e più questo diventa vero. I problemi emergono come un disegno sulla carta da parati, da sotto la vernice.

In pratica, parlando in termini umani, tutti dobbiamo iniziare a esplorare il lavoro con la nostra versione della 'bellissima bugia'.

Prima di tutto, sì, probabilmente si dovranno mettere le basi, cominciare con una storia semplice, faremmo così nei primi giorni delle prove - ma poi devi fare in modo che il testo ti accada, e non cercare sempre di controllarlo. E in un grande testo, come *Macbeth*, cominci a renderti conto di cose piuttosto inquietanti - come il fatto che… stanno davvero pianificando di uccidere Duncan? O stanno *facendo la parte* di quelli che uccideranno Duncan? A volte hai la strana sensazione che loro stiano guardando la loro performance. Credo che questo sia molto umano.

Ecco cosa fa Shakespeare (ed ecco perché è così moderno): lui va fino in fondo alla fondamentale inautenticità di cos'è essere un essere umano. Osa davvero andare fino a lì. Fino a un luogo molto personale in cui si nasconde tanta vergogna. Persino Viola definisce se stessa '*povero mostro*', e sia lei che Iago dicono, in modi diversi, '*io non sono chi sono*'. La sensazione è che le persone, in generale, non sappiano chi sono. Perdono la loro identità. oppure si svegliano come nel grandissimo film di Bunuel, *Il fascino discreto della borghesia*, come se fossero su un palco! Io sono reale? O mi sto solo guardando mentre faccio la parte di qualcuno? Ecco perché Shakespeare ci tocca in un modo allo stesso tempo glaciale e molto caldo. Ecco perché, quando lo affrontiamo, molto spesso ci sentiamo meno soli. Alla fine ne ricaviamo una maggiore capacità di relazionarci gli uni con gli altri, con amore. O almeno spero.

Lucie

Insomma, dovremmo stare attenti a pensare a un personaggio come a una identità fissata. Fare fatica a definire persino la propria identità con se stessi è parte dell'esperienza di essere umani. Ed è un processo infinito.

Declan

Sì, non esiste uno status fisso. C'è solo il flusso. Ci sono due espressioni, nel linguaggio moderno, che trovo molto utili. Una è '*lui non riesce più a tenersi insieme/non riesce più a farcela*'. È molto interessante. È una espressione molto precisa, credo, perché implica che c'è già una forza che esplode, e dà l'idea che quella persona stia cercando di trattenerla al suo interno. Quando ero bambino adoravo i fumetti di Superman, in particolare il mantello che lui lancia sopra alle bombe, così che assorba tutta l'esplosione e salvi tutti. È interessante, come forma, per rappresentare il fatto di cercare di tenersi insieme. L'altra espressione che trovo molto interessante è un corollario alla precedente: '*ha perso il filo*'. È una bellissima battuta.

Torniamo a Macbeth e Lady Macbeth. Fanno fatica a sopravvivere. Credo facciano fatica a mantenere in piedi la propria vita. Non credo che uccidano il Re di Scozia perché vogliono la promozione, o perché c'è qualcosa che vedono e quindi che vogliono. Alla fine, credo non sia questo. Credo che sentano, in maniera folle, che *se* non lo fanno, cadranno a pezzi. Ha a che fare con il negativo: lo uccideranno perché *se* non lo uccidono cadranno a pezzi. E la cosa terribile è che lui è lì con loro, quella sera, e quindi è matematicamente sicuro che esploderanno - e se lui sopravvive alla notte, e non l'hanno ucciso, allora esploderanno *in pezzetti ancora più piccoli*. Tutto sembra aggiungere energia al fatto che ci sarà un totale disastro, un cataclisma, a meno che non agiscano *adesso*.

Lucie

Quindi, se usiamo le prove per cercare di *definire* un personaggio, stiamo mancando il bersaglio.

Declan

No, non si può mai definire un personaggio. È sempre in movimento. So che sembra cupa, come affermazione. Tutti cerchiamo sempre di risolvere una situazione che non si può risolvere. Ma, ehi! Senti questa! Possiamo risolverla per un po'. E risolverla non è per forza una cosa negativa; trovare soluzioni temporanee non è per forza inutile. Ma pensare che l'abbiamo risolta del tutto - quello è pericoloso, credo. Le persone lo fanno, tutto il tempo: pensano che le cose siano degli stati, delle cose statiche. Di conseguenza, tendenzialmente poi devono soffrire le conseguenze di

quell'allucinazione. Non esiste lo stato, tutto cambia continuamente, nel tempo, e non c'è neutralità. Ci piacerebbe che esistesse la neutralità. Ci piacerebbe che le cose non cambiassero. E noi scommettiamo molto più di quanto possiamo permetterci, per questa allucinazione.

Lucie
Cercare di catturare un personaggio è come infilzare una farfalla, insomma: fissandola, la uccidi. Come fate a lavorare con gli attori per mantenere viva quella farfalla mentre costruite un personaggio?

Declan
Quello che sto cercando di dire è che non credo nel concetto di personaggio in questo senso. È come scalare l'albero sbagliato. Penso che, come al solito, pensare a dove possa essere il terrore sia d'aiuto per avvicinarsi a qualcuno. E non '*Qual è il suo terrore?*' Ma piuttosto: '*Quale **pensa** che sia il suo terrore?*'

Esaminando Lady Macbeth potremmo dire: '*Beh, è ambiziosa.*' Ma è sempre meglio non recitare il sentimento di '*Oh, voglio essere Regina di Scozia*.' È più utile, penso, avere il terrore di *non riuscire* a diventare Regina di Scozia, o avere paura di essere troppo debole per spingere il marito a fare quello che in realtà vorrebbe fare lei. È questo *negativo* che tende a muoverci, a darci la spinta, molto spesso: questo soverchiante terrore del *fallimento*.

Pensare al terrore è sempre un buon modo per metterci nei panni di un'altra persona. Non possiamo mai simpatizzare fino in fondo con un'altra persona. Non possiamo mai essere un'altra persona, ma possiamo provare a empatizzare con lei. E anche se non possiamo diventare lei, possiamo immaginare come potrebbe essere, stare nei suoi panni. E questo significa camminare nel suo *predicament*. Significa prendere in considerazione il suo terrore.

Significa anche prendere in considerazione il suo terrore senza esprimere giudizi, e senza trattarlo con sufficienza. Guardarlo negli occhi, da pari a pari, orizzontalmente. Sembra facile, ma il problema è che essere giudicanti ci piace un sacco. Esprimere giudizio offre un piacere enorme. E a volte rinunciare al nostro diritto di giudicare ci fa arrabbiare.

Ci sono tanti tipi diversi di buona recitazione. Ci sono tanti modi diversi di fare le prove. Dipende quale funziona meglio per ognuno di noi. Sto solo dicendo che penso ci sia un livello più profondo di quello in cui si pensa in termini di personaggio. E la cosa che non mi piace tanto è quando parole come 'personaggio', 'azione', 'obiettivo', 'super-obiettivo' diventano oggetti, cose concrete, cose che

cominciano a sembrare stati stabili, allora possono far paura agli attori. Di certo fanno paura a me! Le parole che io uso, come 'incontro', 'soglia', '*predicament*', anche loro potrebbero diventare molto statiche, monumenti ai castelli di sabbia del giorno precedente, e questo mi rattristerebbe molto. Dico che per ora, queste parole funzionano per me, e io personalmente ricavo grande sollievo dal pensare a quelle parole in questo modo. Mi danno una certa energia e anche una certa speranza, in realtà, e la sensazione di poter respirare aria fresca e andare avanti.

Lucie
È molto rassicurante sentirti parlare così, perché questa sembra un'altra idea non vera, ma utile. Non una teoria su cui sbattere la testa, ma un altro modo per affrontare il lavoro, un modo che possa aprire un po' la nostra immaginazione.

Declan
Sì, ma la cosa davvero spaventosa è il terribile principio secondo cui, questo possono ascoltarlo solo i maggiori di diciott'anni, ***niente funziona, due volte!*** Cioè, non proprio non funziona. Dobbiamo costruire il buon senso, dobbiamo perdonare noi stessi, dobbiamo andare avanti con una sorta di senso dell'umorismo, e cercare di fare meglio la prossima volta. Queste sono alcune cose che mi hanno aiutato e che mi hanno dato un po' di spazio per respirare. La cosa importante è aprire uno spazio in cui si possa respirare, e non spaventare se stessi o gli attori (o i drammaturghi o chiunque sia) con troppi concetti.

Lucie
È anche interessante che, mentre andiamo verso la fine di questa serie di podcast, abbiamo incontrato tanti termini utili che tu usi nelle prove, ma neanche una volta abbiamo parlato della parola 'bersaglio', che tu usi tantissimo nel tuo libro *L'attore e il bersaglio*. È affascinante vedere che il tuo approccio cambia continuamente.

Declan
Beh, grazie. No, non uso più molto spesso la parola 'bersaglio' in prova; forse mai. Non perché io pensi che sia inutile, ma perché mi fa sentire un po' a disagio. Le cose di cui sto parlando adesso non le direi in prova, sai, Lucie. Per queste cose che sto dicendo a te ora, non c'è posto in cinque o sei settimane di prove. Gli attori non mi ringrazierebbero, avendo una scadenza così breve.

Potrei parlarne ad alcuni degli attori, specialmente se stanno facendo uno spettacolo da anni, sai - allora potrei diventare un po' più filosofico. Ma penso sempre che sia molto utile pensare queste cose quando non stiamo lavorando, perché ci allinea un po' meglio e magari pompa un po' più di

sangue nelle nostre vene quando non stiamo lavorando… E poi, per avere queste cose pronte nel retrobottega della nostra mente.

Mettiamola così: quando mi sento disilluso, o depresso, a volte anche un po' inutile, e comincio a chiedermi cosa diavolo ci faccio al mondo, Nick mi guarda e dice, '*Sai cosa devi fare? Devi leggere il libro che hai scritto*'. Pensa che sia di grande aiuto per me. Quindi non posso assolutamente dire queste cose come un predicatore… devo ascoltarmi. *Medico, cura te stesso!* Ci sono visioni del mondo che mi tirano su quando mi sento in una situazione di *impasse*, e mi offro di condividerle, tutto qui. Non sono formule magiche. Tutte queste parole dopo un po' si ossideranno, si arrugginiranno, e moriranno. Tutto si ossida, e quindi va riconsiderato. Potrebbero non funzionare per tutti. Io le trovo utili, magari qualcun altro no. Ma è tutto qui.

Lucie
Sì, questo mi ricorda una cosa che ha detto Stanislavski nei suoi appunti, ossia che lui stava condividendo i suoi strumenti, ma che la cosa più utile che i lettori potessero fare era tirar fuori i loro.

Declan
Oh, ha completamente ragione. Sì, è lo *spirito* di Stanislavski ad essere così vincente, e dovremmo sempre ricordarci che di lui (o di chiunque abbia scritto grandi cose che possono aiutarci) è lo *spirito* che conta, non le cose alla lettera. Sai, le cose importanti di Stanislavski sono le sue intenzioni e il suo amore per la vita. E credo che si possa prendere molto di più da *La mia vita nell'arte* che da tutti gli altri libri, in realtà. Questo è lo spirito.

Per quanto riguarda lo spirito, quello che lui dice, su tante cose, sarà sempre utile per gli attori, ma per quanto riguarda le cose 'alla lettera', beh, non credo che la quarta parete aiuti molto, di questi tempi - molte cose avevano a che fare con il periodo in cui lui scriveva, subito prima dell'immagine in movimento; cose che forse non sono molto utili adesso.

Lucie
Torniamo a parlare del personaggio. Sei d'accordo sul fatto che parte della gioia di interpretare un personaggio in uno spettacolo viene dal non poterlo definire completamente? Che ci sarà sempre qualcosa di squisitamente misterioso in un personaggio?

Declan
Sì. Quando cerchiamo di conoscere le altre persone, facciamo generalizzazioni su di loro. Sai, è come nella vita reale: vedi una coppia e pensi: '*Oh, so cosa sta succedendo*'. Ma non lo *sai* mai

veramente. Siamo un mistero anche per noi stessi, non ci capiamo mai completamente. Ci sono un sacco di cose degli altri che non abbiamo modo di sapere. Molta parte dell'amare qualcuno, credo, è rispettare il suo mistero.

Ma ci sono dei parametri: personaggi differenti fanno cose differenti. E dobbiamo guardare a quello che le persone *fanno*, piuttosto che a quello che *dicono*. Questa è la cosa davvero importante del personaggio. Sul serio, quello che la gente dice è molto poco interessante; è quello che la gente fa, che conta davvero. La cosa davvero intrigante è il divario tra quello che dice e quello che fa. Quindi tra '*la nostra grande impresa*' e l'uccidere un vecchietto nella camera da letto di sopra c'è una grande differenza, una grande distanza. Quella è la distanza che dobbiamo rispettare. Forse è la parte fondamentale del 'personaggio' di Lady Macbeth e del 'personaggio' di Macbeth: non guardano in faccia quello che fanno. E vanno avanti in questo processo di negazione. Quello che il personaggio dice è importante. Ma neanche lontanamente importante quanto quello che il personaggio fa. Possiamo diventare matti a chiederci: cosa pensano, cosa credono di pensare? Sono tutte domande 'legittime', ma possono confonderci moltissimo. Risparmiamo tempo e guardiamo a quello che le persone effettivamente *fanno*.

Da quello che i coniugi Macbeth dicono, si può intuire cosa temono di più, chi non vogliono essere, il terrore di essere esposti. Ma quello che fanno e quello che non fanno è *molto* più importante. *Lo uccidono davvero*.

Ci sono molti modi per cominciare. Per essere al sicuro, puoi cominciare in modo tradizionale, ma sappi che alla fine della fiera quello che i personaggi fanno probabilmente è proprio quello che sta impedendo loro di disintegrarsi.

Pochi di noi vivono davvero vicino a quel limite. Ma possiamo arrivarci tutti. Pensa solo al fatto che siamo tutti molto insicuri. Immagina che siamo parte di questa epica fatica. Pensa che quasi tutta l'energia che impieghiamo durante la giornata è per tenerci insieme. Immagina se questo fosse il modello per descrivere l'essere umano - sarebbe utile? Posso solo dire che io l'ho trovato utile.

Molti dei concetti che abbiamo, come 'motivazione', 'personaggio', 'circostanze', li abbiamo perché vogliamo controllare le cose che abbiamo intorno. E vogliamo congelarle in 'stati' riconoscibili. Quando andiamo a teatro, ci andiamo per vedere persone che affrontano cose fuori dal loro controllo, e cercano di prenderne il controllo. Sì, ogni periodo di prove sarà diverso dagli altri. I consigli di ogni attore e di ogni regista saranno diversi. Lo spazio sarà ogni volta diverso. Ci saranno un sacco di energie diverse. Ci sono misteri enormi, all'interno di *Macbeth,* e tutti cercheranno di

risolverli in modo diverso. Cerchiamo solo di stare attenti a non sentirci mai come se li avessimo risolti tutti! Dobbiamo spiegare abbastanza cose al pubblico per far sì che segua lo spettacolo, ma alla fine della fiera spero solo che ci ritroveremo tutti a contemplare, insieme, un mistero.

Lucie

In questa parte del podcast ci immergiamo in una scena per approfondire l'argomento del giorno. Abbiamo scelto di nuovo l'Atto primo scena 7 di *Macbeth*, perché è una scena pienissima di incredibili interazioni umane. Per riassumerla a tutti gli ascoltatori che non hanno familiarità con l'opera, questa è la scena in cui Macbeth ha lasciato la cena che ha organizzato per il Re di Scozia, e che sta continuando nella sala accanto, fuori scena. Ha intenzione di assassinare il re quella stessa notte, e questo piano lo tormenta. Quindi è uscito dalla sala e parla al pubblico del suo dubbio, se perpetrare il crimine oppure no. Il testo di questa scena è nelle note al podcast. Declan, puoi darci il via e leggere questo bellissimo monologo?

Declan

Una cosa interessante di questo monologo è che in esso possiamo essere testimoni della disintegrazione di Macbeth. Già qui - e lo spettacolo è appena iniziato. Macbeth inizia il monologo dicendoci: '*Guardatemi! Ho tutto sotto controllo, va tutto bene. Non sono emozionato, io, so benissimo cosa sto facendo!*' E lo guardiamo disintegrarsi da questo punto in poi. È in modalità di autodistruzione. Macbeth entra in scena e dice:

Se fosse fatto, una volta fatto,
Sarebbe meglio fosse fatto presto:
Se l'assassinio potesse intrappolare le conseguenze,
E afferrare con la sua esecuzione il successo,
Sì che questo colpo potesse essere
Il principio e la fine - qui, solo qui,
Su questa riva secca del tempo,
Salteremmo allora la vita futura.
Ma in casi come questi noi subiamo
Un giudizio anche qui, e impartiamo istruzioni
Sanguinose che, una volta impartite,
Tornano a tormentare il maestro. Questa
Giustizia dalle mani eque offre
La miscela del nostro calice avvelenato
Alle nostre stesse labbra. Lui

È qui in duplice fiducia: anzitutto
Perché io sono suo congiunto e suo suddito,
Forti ragioni entrambe contro l'atto;
Poi perché sono suo ospite e dovrei
Sbarrare la porta al suo assassino
E non brandire io stesso il coltello. Inoltre,
Questo Duncan ha esercitato così mitemente
Le sue facoltà, è stato così limpido
Nel suo grande ufficio, che le sue virtù,
Come angeli dalla lingua di tromba, proclameranno
La nera colpa della sua soppressione,
E la Pietà, come un bambino appena nato
Che nudo, cavalca la tempesta,
O come i Cherubini del Cielo, in groppa
Ai corrieri invisibili dell'aria,
Soffierà in ogni occhio l'atto orrendo,
Sì che le lacrime affogheranno il vento. [69]

Lucie

Grazie, Declan. Ci sono tantissimi punti da cui iniziare, per parlare del personaggio - tutto sembra rivelare quello che dicevi, del personaggio come processo e non come status. Macbeth in questo monologo vorrebbe tanto riuscire a fissarsi in uno status e calmarsi, e sentirsi al sicuro. Ma il suo problema è che i suoi stessi pensieri, e il suo stesso io, stanno cambiando velocissimamente. Non riesce a star loro dietro. Fa fatica a controllarsi. Diresti che questo è il ritratto di un uomo in flusso?

Declan

Possiamo pensarlo in tanti modi diversi. La prima cosa utile è pensare spazialmente: lo spazio dipende dal rapporto inclusione/esclusione. Quindi tanto per cominciare lui cerca di creare uno spazio sicuro con noi. E ovviamente vuole che quello spazio sia neutrale affinché possa parlare come vuole. Vuole riuscire a controllare le regole del gioco. E spera di sbarazzarsi del fantastico casino che ognuno di noi ha nella testa e che ci rende umani.

La cosa veramente bizzarra è che per i primi due versi, nessuno se la prenderebbe con noi se pensassimo che sta per spiegarci come si fa una frittata. '*Se fosse fatto, una volta fatto, sarebbe*

[69] W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto primo scena 7, cfr. nota 5.

meglio fosse fatto presto'. È il modo più banale per parlare del suo piano disdicevole, per il quale lui ci chiede il permesso, ci chiede l'assoluzione, non per un peccato già compiuto ma per un peccato *futuro*.

Ma è come se non riuscisse davvero a credere a quello che ha appena detto, e quindi comincia a disfarsi, ad aggrapparsi a parole come '*Se l'assassinio potesse intrappolare le conseguenze, E afferrare con la sua esecuzione il successo*'. È quasi divertente leggere alcune edizioni che cercano di spiegare cosa significhi '*con la sua esecuzione il successo*'. Cercano di scomporre il significato. Ma il punto è che Macbeth *non vuole* che capiamo cosa sta dicendo. *Lui stesso* non vuole ascoltare quello che sta dicendo! Sta usando le parole in modo insensato. '*Con la sua esecuzione il successo*'?! È a malapena corretto grammaticalmente! Tutte quelle sibilanti… ci viene da pensare: '*Ehi! Ma cosa stai dicendo?*' Non vuole che capiamo davvero quale sia il suo intento, si sta nascondendo dietro le parole altisonanti. Il tipo di parole che usano gli adulti. Macbeth sta cercando di controllare il suo incontro con noi, con il pubblico. Sta cercando di prendere il controllo della relazione. Come molti hanno detto e continueranno a dire, mentre sono sull'orlo del baratro: '*La mia caratteristica è che non sono un perdente. Ho tutto sotto controllo. So benissimo cosa sto facendo.*'

Ne abbiamo parlato (credo fosse la seconda puntata): dobbiamo ricordarci che nessuna scena può avere luogo senza la pressione da parte di un'altra scena che minaccia di fare irruzione in questa. E in questo caso la scena che cerca di fare irruzione non è soltanto incarnata da Duncan che ride nell'altra sala, è anche lo sbigottimento causato dalle immagini che piombano nel *tête à tête* tra Macbeth e noi: il neonato nudo cadrà dal soffitto in questo spazio non poi così tanto sicuro che lui sta cercando di guadagnarsi con noi. Sta cercando di ripulire le caverne della sua immaginazione disordinata.

Ciò che è straziante è che noi percepiamo quanto lui adori Duncan. Sentiamo quanto lo ama, vorrebbe essere alla sua altezza: '*ha esercitato così mitemente le sue facoltà*', non ha mai abusato del suo potere, non si è mai fatto corrompere. Non è mai stato un tiranno. E se qualcuno dovesse provare a fargli del male, '*le sue virtù, come angeli dalla lingua di tromba, proclameranno la nera colpa*'. E appena gli angeli piovono nella sua immaginazione, distruggono questo suo tentativo finto di creare uno spazio sicuro per lui e per noi all'inizio del monologo. Probabilmente voleva che sapessimo che saremmo sempre stati i benvenuti ad accomodarci nella sua allucinazione. Ma l'angelo cade distruggendo il soffitto - 'l'angelo che lui ha cercato di tenere fuori da questa conversazione' fa irruzione nello spazio.

Ora, pensiamo per un attimo ad un elemento spaziale: da dove viene l'angelo? Beh, viene da Macbeth. Ma è un'altra parte di Macbeth, come se lui stesse cercando di tenere una parte di se stesso fuori dal suo nuovo rapporto con noi. Quindi, per avere il rapporto con noi, deve tagliare fuori la sua misericordia, deve tagliar fuori il suo senso di colpa, i suoi sentimenti. È un lavoro del diavolo, lo sarebbe per tutti, tenere fuori tutte queste cose. Deve tenerle fuori dalla struttura di quello che ci sta dicendo. E non ci riesce - gli angeli cominciano a piombare dappertutto. Quindi in realtà è una parte di lui che sta facendo irruzione - ha provato a chiarire qualcosa con se stesso ma non ne è capace. E cade a pezzi durante il monologo.

L''io' in Macbeth, il piccolo, piccolissimo, minuscolo pezzettino di 'io' che c'è in ognuno di noi e che ci aiuta a tenere il passo con lo spazio che cambia. È in parte *lui stesso* - lui sta cambiando continuamente. Quindi cerca di controllarlo. Pensa che prenderà il controllo della sua vita se dice: '*senti, è una cosa razionale, ne vale la pena, non c'è problema. Devo solo ammazzarlo. Sarà facile - un po' di sangue, ma niente casini. Non ci saranno sentimenti, andrà tutto bene, ne vale la pena, ne vale la pena, ne vale la pena!*' Ma non funziona, perché il naturale disordine umano che abbiamo in comune con lui comincia ad entrare da tutte le fessure e a soffocarlo, mentre lui cerca disperatamente di tenerlo fuori.

Lucie
Siamo arrivati alla parte del podcast in cui rispondiamo alle domande degli ascoltatori. La domanda di oggi per Declan è questa: ci sono stati, o ci sono, scrittori che hanno avuto un'influenza importante su di te e sul tuo modo di pensare come regista?

Declan
Tantissimi scrittori mi hanno influenzato in molti modi, tutti diversi. Per esempio, Beckett, ovviamente, e Joyce. Soprattutto Beckett, come credo abbia detto tu, ha il terrore dell'adesso. Beckett ha una profonda sensibilità per il *predicament*. Spesso per un *predicament* puro, spogliato di ogni 'trama'. A volte gli accademici descrivono Beckett come un post-drammatico, perché sembra esserci poca o nessuna azione. Ma la scena di Desdemona ed Emilia è molto simile, in questo senso. Il destino di Winnie magari non è così immediato, ma è comunque inevitabile.

Beckett ci descrive persone intrappolate in un *predicament* travolgente. E appena ci entri, nel fatto che il teatro dipende dal *predicament* e non dall'azione drammatica, comincia a esploderti la testa. L'azione *sembra* il motore, ma di fatto l'energia viene dal *predicament* e dai nostri patetici sforzi di controllarlo. E i testi di Beckett sono incredibilmente potenti. Sono rimasti dentro di me, per sempre.

Ma anche Joyce - sono particolarmente affezionato ai racconti brevi di James Joyce, *Gente di Dublino*. Li scrisse quando era molto giovane, e finiscono tutti con una 'rivelazione epifanica' del *predicament* che fino a quel momento era stato velato. Che significa? Beh, che tu segui la storia, e alla fine Joyce d'improvviso ti colpisce in faccia con un'immagine. Aiuta non tanto a 'capire', quanto a 'sentire' cosa è successo finora nel racconto. Devi relazionarti con un sentimento stratificato, tutto tuo, manipolato da Joyce. A volte triste, a volte tenero, sempre sorprendente. Leggere queste storie mi ha aiutato a fare il regista. Segui la storia e poi hai una rivelazione - ma è la rivelazione del profondo mistero che è lì fin dall'inizio del racconto. Come sempre, la narrazione è solo un sistema di consegna per l'esperienza, per la rivelazione epifanica, per il *predicament*. No, non c'è nessun trionfo della parte sinistra del cervello, tipo 'Eureka! Finalmente ho capito!'. Beckett e Joyce sanno benissimo che le parole sono sostanzialmente imprecise. Sono nostri servitori, non nostri amici.

Ci sono brani straordinari, ma non potrei dire di 'capirli' tutti. Sono un mistero, e vogliono comunicare qualcosa di tanto imperscrutabile quanto umano… Alla fine dell'ultima storia *I morti*, c'è l'immagine di un uomo disilluso che tutt'a un tratto si sente molto solo. Grappoli di parole come questo mi hanno fatto venire voglia di passare tutta la mia vita facendo l'artista, perché proteggono e comunicano qualcosa di pressante, invisibile, ed enorme. A volte possiamo facilmente far finta che questo qualcosa non esista. Io non ho parole per spiegarlo, e spiegare Joyce sarebbe una battaglia persa! Facciamo parlare le parole stesse!

Un battere leggero sui vetri lo fece voltare verso la finestra. Aveva ripreso a nevicare. Guardava sonnolento i fiocchi argentei e scuri che cadevano obliqui contro la luce del lampione. Era giunta per lui l'ora di mettersi in viaggio verso occidente. Sì, i giornali avevano ragione: tutta l'Irlanda era sotto la neve. Cadeva su ogni punto della buia pianura centrale, sulle colline senz'alberi, cadeva dolcemente sopra alle paludi di Allen e, più in su verso occidente, dolcemente cadeva sulle cupe onde tempestose dello Shannon. Cadeva pure lassù sulla collina, su ogni angolo del solitario cimitero dov'era sepolto Michael Furey. S'ammucchiava fittamente sulle croci contorte e sulle pietre, sulle punte del cancelletto, sulle siepi desolate. La sua anima lentamente svanì mentre udiva la neve cadere lieve su tutto l'universo, e lieve cadere, come la discesa verso la loro ultima dimora, su tutti i vivi, su tutti i morti.[70]

[70] J. Joyce, *Gente di Dublino*, trad. di Maria Pia Balboni, Fabbri Editori, Milano 1994.

Episodio 10
Tagliatelle

Lucie

Benvenuti al podcast di Cheek by Jowl 'Non vero, ma utile…'. Questa la decima puntata: 'Tagliatelle'.

Ciao a tutti, io sono la vostra presentatrice Lucie Dawkins, e in questa serie di podcast ho intervistato Declan Donnellan e Nick Ormerod, i direttori artistici della compagnia teatrale Cheek by Jowl. In queste interviste loro hanno condiviso con noi la loro filosofia sulla vita e sul teatro, a partire dalla loro quarantennale collaborazione che li ha portati in tutto il mondo. Chiamano questa filosofia 'non vera, ma utile', un insieme di idee che possono essere utili nel difficile lavoro di mettere in scena un testo teatrale, e che sono in continuo sviluppo. Anche in continuo cambiamento, visto che scoprono sempre nuove profondità nel loro lavoro. In questo ultimo episodio della stagione, vi regalerò un po' di materiale extra proveniente dagli episodi precedenti, che Declan chiama 'Tagliatelle' riferendosi al taglio di pasta italiana che (così dice la leggenda) originariamente veniva fatto con i ritagli avanzati di pasta. Ecco le tagliatelle dalle nostre registrazioni delle ultime settimane, con alcuni brani deliziosi che non ce l'hanno fatta ad entrare nelle altre puntate e che vi serviamo oggi.

La nostra prima porzione di tagliatelle viene dalla conversazione in cui Declan ha detto che il buon teatro ci rende complici e ci fa osservare la nostra stessa posizione. Gli ho chiesto cosa gli avesse dato quest'idea, e ho scoperto con sorpresa che non gli era venuta in teatro ma in una galleria d'arte, mentre guardava le opere del pittore italiano Caravaggio.

Declan

Caravaggio è molto interessante perché, ovviamente, è magnifico. Molti dicono: '*Oh, è fantastico perché è così realistico. Guarda, le unghie dei piedi sono sporche e scheggiate, e sembrano persone vere!*' Poi si può anche parlare del chiaroscuro… di dove si trova la sorgente di luce… e tutti questi sono talenti straordinari. Poi quella figura, magari un angelo, che vedi galleggiare nell'aria, e allo stesso tempo sembra monumentale, immobile… E poi c'è l'oscurità intensa che sembra contemporaneamente dissolvere lo spazio e accentuarlo…

Ma la grande arte non è solo 'talento'. È qualcosa di più. Non è solo una tecnica incredibilmente buona, anche se chiaramente lui è eccezionale in questi effetti, grandemente copiati nei secoli successivi. Ma c'è qualcos'altro, qualcosa di misterioso ed elusivo che rimpicciolisce perfino questi 'risultati'.

A un certo punto noi, gli osservatori, sentiamo arrivare un pensiero spiazzante: '*Va tutto molto bene, ma ci sono anch'io in questa stanza?' 'Perché sono qui? Dove mi metto adesso?*'

In altre parole, forse il virtuosismo è solo un metodo di consegna. Eccezionale, sì, ma pur sempre un sistema di consegna per arrivare a farci chiedere precisamente *dove* ci siamo posizionati, in quella stanza.

Ti rendi pian piano conto della tua posizione nell'universo - ed è quella la cosa straordinaria, che Caravaggio non solo ammicca alla tua posizione, ma ti fa anche sentire l'*arbitrarietà* della tua posizione. '*Perché qui? Perché adesso?*' Sei lì, presente con le figure del quadro, e lentamente cominci a chiederti cosa ci fai esattamente, lì, e perché stai guardando quelle figure proprio da quel particolare angolo. Quindi dopo un po' smetti di interessarti alle tortuosità che succedono nel quadro e cominci a guardare te stesso come una delle figure del quadro. Non per forza deve essere '*Non dovrei essere qui*'; è più '*da quale posizione sto guardando questa cosa? Qual è la mia parte in tutto questo?*' Di fatto, ogni grande opera d'arte risponde al tuo sguardo; l'arte ti guarda e calcola la tua posizione. E lì è quando l'arte è davvero grande arte: quando funziona bene, è invadente.
Credo che la grande arte sia un metodo di consegna che ci fa chiedere: '*Siamo consapevoli di dove siamo? Come sarebbe metterci in un altro posto?*' Notate bene, non '*Come sto vedendo questa cosa?*' ma '*Dove sono?*'

In effetti dobbiamo fare attenzione con quella parolina apparentemente innocente: 'Come?'. A volte è utile, a volte no. Perché di fatto è più spesso il buon senso, e non la logica, che ci aiuta a far leva per scassinare le cose, e vedere le differenze.

Il 'Come' implica che hai un sacco di scelta su come vedere le cose. 'Dove mi trovo?', invece, ti ricorda che le tue scelte sono sempre limitate al posto in cui ti trovi.

Un pericolo che deriva dal 'Come' è che la parola può far sembrare plausibili domande senza senso, tipo: '*Come dovrei fare la regia di questo testo?*' oppure '*Come dovrei recitare questa scena?*'.

Sembrano umili, queste domande. Ma dobbiamo pensare al sottile senso di potere che suggeriscono. 'Come' è una buona scorciatoia, ma può darci una piccola allucinazione di onnipotenza: 'Come' sembra utile. Ma il 'Come' tende a far intrufolare una vaga sensazione di controllo, più di quanto sia effettivamente possibile. Quindi è meglio usare il 'Come' con discrezione. 'Cosa?' e 'Dove?' sono amici più fidati.

Lucie

Nella prossima porzione di tagliatelle, Declan parla del pericolo insito nel cercare di capire troppo, quando affrontiamo un testo, durante una conversazione sull'opera di Shakespeare *Macbeth*.

Declan

Se cerchiamo di capire la storia *completamente*, per afferrarne la totalità, probabilmente la uccideremo. Spesso ci sforziamo di rendere il mito più sicuro, spiegandolo. È molto umano. Non vogliamo essere vittime del mito. Ma a volte il mito è utile. I miti spesso ci ricordano i nostri limiti. Ora, certo che dobbiamo cercare di capire le cose al meglio che possiamo - certo che ogni bambino, e anche ogni adulto, vuole capire. È totalmente naturale, e umano. Ma se vogliamo arrivare da qualche parte con la nostra 'comprensione' spesso troveremo un mistero molto più grande di quello che avevamo cominciato a indagare.

Questo è quello che succede ai fisici. I grandi fisici hanno dovuto imparare un sacco di lezioni di umiltà negli ultimi 120 anni. Sono d'esempio nel capire che non riusciranno mai a capire, e nel capire che ci sono molte cose che non capiremo mai.

Di fatto è utile usare la parola 'capire' con moderazione. 'Abituarsi a' e 'accettare' sono più umili e spesso più utili.

Ma parliamo delle prove. Sì, stiamo lavorando sul personaggio di Macbeth. Fin qui tutto bene. Ma appena diciamo che abbiamo 'capito' Macbeth, abbiamo passato una linea. Osserviamo la posizione di quella linea. Sì, dobbiamo cercare di 'capire' noi stessi, ma probabilmente sarebbe d'aiuto accettare che non ci riusciremo mai fino in fondo. La sconfitta finale è inevitabile. Ma non significa che si debba abbandonare la lotta. Io trovo questa cosa utile, quando affronto un testo che dobbiamo cercare di capire 'abbastanza' ma che in fondo dobbiamo soltanto accettare. Sarà impossibile da capire totalmente. Dopo un po' il terrore di non capire totalmente qualcosa comincia a svanire. Il capire è una forma di controllo. E come tutti i tipi di controllo, è utile solo ogni tanto.

Per dirlo in modo pratico per eventuali studenti di regia in ascolto: penso sempre che il mio compito sia rendere tutto più chiaro che posso, accettando che, se il testo che affronto è buono, in qualche modo umano, dovrà esserci al suo interno un certo grado di mistero. Il mio compito, allora, è chiarificare non il mistero, ma le soglie di quel mistero.

L’offuscamento volontario è sempre pessimo. Il pubblico non dovrebbe vedere sprecata la sua preziosa attenzione per, ad esempio, chi è sposato con chi, chi è figlio di chi. Non è di quello che parlo, quando dico ‘mistero’. Il ‘mistero’ di cui parlo qui è al cuore di tutta l’arte. Credo che una funzione dell’arte sia quella di aiutarci ad accettare il fatto che certe cose non sono comprensibili, ma senza farci desistere dal tentativo di capirle.

Il mistero non è qualcosa di particolarmente esoterico; è parte della nostra vita quotidiana. *Perché distruggiamo noi stessi? Perché ci rendiamo infelici?* Tutte queste cose sono misteriose. (Spesso è molto più facile vedere tutte queste cose negli altri!) Sì, dovremmo cercare di capire questi processi, non dovremmo mai arrenderci a non capire. Credo che dobbiamo sempre cercare di ‘capire’ più che possiamo. Ma dobbiamo anche sapere che nel momento in cui pensiamo: ‘*Oh, ho capito, ho capito perfettamente!*’, allora abbiamo sbagliato qualcosa. Accettare che ci sarà sempre qualche mistero mi colpisce.

È anche utile mantenerci alla pari con gli altri. Non dovremmo mai sentirci ‘migliori’ di Macbeth e Lady Macbeth. È più utile per noi pregare di non essere mai messi alla prova.

E va bene così, perché quando amiamo qualcuno, quel qualcuno ci infesta. Non amiamo qualcuno perché lo capiamo. Amiamo qualcuno perché abbiamo la bellissima fortuna di accettarlo. E parte di ciò che dobbiamo accettare negli altri è il loro mistero. Come l’amore tra i coniugi Macbeth (forse lei non lo ama davvero, perché lui è per lei un progetto, e non si può amare qualcuno che si vuole cambiare. E nessuno dei due ama se stesso così tanto. Vogliono entrambi essere diversi da quello che sono). Gran parte dell’amore è accettazione. Non tutto può essere spiegato.

Comunque, come ho detto, dobbiamo stare attenti a non aggiungere un po’ di falso senso del ‘mistero’ alle cose. Se puoi aggiungerlo, non è più un mistero. È una cattiva idea, e basta. È molto scorretto, in effetti, perché tutti noi cerchiamo di fare i conti con la sovrabbondanza di mistero nelle nostre vite. E far finta che ci sia anche qualcos’altro che è misterioso, quando in realtà non lo è, è una cosa veramente orribile da fare. D’altro canto, far finta che il mistero non ci sia perché siamo talmente furbi che possiamo spiegare qualsiasi cosa… è un’altra estremizzazione. Per trovare il giusto equilibrio possiamo servirci soltanto del nostro buon senso.

Quando facciamo arte, poniamo l’attenzione degli altri alle cose che troviamo misteriose. Perché? Perché le cose misteriose possono farci sentire soli. In un’opera d’arte, veniamo spesso messi tutti insieme, in gruppo, per condividere uno sbalordimento collettivo rispetto a cose che in condizioni

normali ci farebbero sentire separati, soli, travolti. Lo riconosciamo: anche se siamo da soli, abbiamo un'umanità condivisa - possiamo stare insieme.

Lucie

Nel prossimo frammento Declan parla di lasciare spazio all'ignoto, e dei pericoli in cui si incorre quando si prova a spiegare tutto, in un'opera di teatro o d'arte, perché spiegare tutto significa spiegare il mistero fino a buttarlo via.

Declan

Ci sono molti modi di distruggere un artista. Un modo è criticare e infangare il suo lavoro. Quello funziona abbastanza bene. Un modo migliore è ignorare il suo lavoro. Più passivo-aggressivo, più silenzioso e più mortale. Ma il modo migliore in assoluto per distruggere un artista, quello che si guadagna la medaglia d'oro, è forzare un artista a *spiegare* il suo lavoro. Quello è il più cattivo. Faglielo spiegare, e il lavoro sarà completamente morto. Poi, ancora peggio, ci sono gli artisti che spiegano loro stessi il loro lavoro. Quello è veramente fatale.
Uno dei miei registi cinematografici preferiti è Bresson, che era noto per non rilasciare mai interviste. Questa cosa provocava sempre indignazione e costernazione: veniva tacciato di creare sempre un'aura di mistero intorno a lui. Una domanda molto divertente che venne fatta in un'intervista a Louis Malle fu: '*Perché Bresson è così misterioso e schivo sul rilasciare interviste?' 'Perché, perché è così enigmatico? Quale segreto ci sta nascondendo?*' Malle rispose: '*Ma di cosa state parlando?! Nessuno di noi rilascerebbe interviste, se ne avesse la possibilità. Robert non rilascia interviste perché è l'unico che riesce a togliersi dai piedi!*'

C'è un contenuto extra in uno dei DVD dei film di Bresson. Due studenti di cinema olandesi degli anni Sessanta o Settanta, capelli lunghi e jeans a campana, provarono a pedinare il regista. Il loro cortometraggio parla della loro impresa, e all'inizio siamo con loro - e ci innervosiamo per la ritrosia di questo anziano signore. *Pensa di essere meglio di noi?* Lo inseguono in tutta Europa. Alla fine lo incastrano in un Hotel a Cannes, dove lui partecipa al festival. Spingono la porta, che lentamente si apre, ed ecco Bresson, come un magnifico vecchio leone domato. Sembra non gli rimanga molto da vivere, con questi grandi occhi, vulnerabile, appoggiato alla scrivania della stanza. I due giovani incombono su di lui, prendono fiato e dicono: '*Monsieur Bresson, c'è una domanda che dobbiamo farle.*' Lui fa: '*Sì?*' e loro: '*Dobbiamo sapere qual è la risposta a questa domanda!' 'Sì, avanti, fatela!*'

'*Cosa **significano** i suoi film?*'…

E io mi sono sentito tristissimo. Non mi ricordo neanche cos'ha risposto lui, perché ovviamente non aveva nessuna risposta a quella domanda.

Te lo immagini? Andare da Shakespeare e chiedergli: '*Cosa significano le tue opere?*' È un'idea grottesca. Intendo: immagina di chiedere a un genitore: '*Cosa significa tuo figlio?*' È una domanda bizzarra, no? '*Non credo che mio figlio significhi qualcosa, in questo senso*' - '*Aha! Stai dicendo che tuo figlio non significa niente?*' - '*No, non sto dicendo neanche quello!*' La vita non esiste soltanto nel rapporto binario significa/non significa.

Lucie
In un'altra conversazione Declan è tornato sul problema di capire troppo. Avevo chiesto come si può trovare un equilibrio tra capire troppo e capire troppo poco, quando si affronta un testo teatrale.

Declan
Una delle orribili bugie del mondo moderno è che le informazioni non sono mai troppe. Di fatto, invece, è facile avere troppe informazioni. Gran parte dell'intelligenza viene impiegata a scartare fatti in eccesso. Se hai troppe informazioni, ne rimani stupefatto. Non ho detto stupido. (La parola 'stupido' dovremmo usarla molto, molto raramente, credo. Dovremmo chiedere una patente per usare quella parola). 'Stupefatto', nel senso di 'abbagliato', però, descrive il momento in cui sei confuso perché non riesci a vedere niente. Siamo confusi non perché la nostra testa è vuota. Siamo confusi quando la nostra testa è troppo piena.

Pensiamo alla luce. Se stai facendo un film e vuoi illuminare la faccia di qualcuno, partendo da una situazione di buio completo. All'inizio non si vede niente, è tutto buio. Poi lentamente accendi un pochino di luce - e poi, lentamente, cominci a vedere un pezzetto di naso, e un pezzetto di mento; un po' più luce, poi la mascella, qualche dettaglio dei capelli; ancora un po' di luce, e potrai vedere un bagliore negli occhi. A un certo punto dirai: '*Oh, ecco, è una persona!*' E fin qui tutto bene. La luce ti aiuta a vedere! Quindi 'buio cattivo, luce buona'. Buio: non vedo; luce: riesco a vedere. Non per niente i testi sacri parlano di Dio come di luce e di bene, e dell'oscurità come di una cosa cattiva: il buio è il diavolo.

Ma c'è un momento in cui la luce è troppa? Chiediamocelo insieme a Rosalind: '*Si può avere troppo, di una cosa bella?*' Beh, vediamo. Andiamo alla videocamera. Se continui ad alzare la luce la faccia che stai inquadrando verrà meglio a fuoco… ma poi comincerà a cambiare… vedrai che comincia ad appiattirsi, e alla fine si confonderà di nuovo con lo sfondo. Con troppa luce il naso perde la sua forma, poi anche il contorno della testa; con troppa luce, tutto lo schermo verrà completamente

sbiancato. Ovviamente questo 'effetto-sbiancato-fino-al-bianco' è diventata la scorciatoia cinematografica per la morte. Di solito una morte dolce, di qualcuno che non avresti voluto che morisse, ma… è morto. Anche con troppa luce non si riesce a vedere bene.

Quindi la questione è: *quanta luce serve*? Ed ecco che arriva l'implacabile risposta: '*non esiste un principio valido sempre*'. Devi giudicarlo tu, perché per esempio la quantità di luce che va bene per una persona non va bene per un'altra. Quindi la priorità è cominciare a sviluppare il buon senso. Devi sviluppare e usare il tuo senso di responsabilità per giudicare quanta luce sia abbastanza. Non troppo poca, non troppa. Questo vale anche per la quantità di informazioni. E vale anche per il capire. A volte 'capiamo' le cose come forma di difesa contro l'esperirle. Di solito è meglio sentire le cose e soltanto dopo capirle. Ma i sentimenti possono spaventare, quindi ci può venire voglia di saltare la parte dei sentimenti e passare direttamente al 'capire'. Già solo parlare di un problema può diventare una difesa contro il risolverlo. Può. Non sempre. Dobbiamo stare all'erta per accorgerci della differenza.

Stiamo mettendo in scena uno spettacolo. Dobbiamo capire il più che possiamo, ma dobbiamo anche sapere che le cose più importanti del testo saranno quelle che non capiremo - cose che saranno invisibili. È venuto fuori un brano di filosofia che dice che se a una domanda non c'è risposta, allora non vale la pena porre la domanda. Un altro brano ribatte che le domande che sembrano non avere risposta sono le più importanti di tutte.

Ma c'è un pensiero che gira, nella nostra vita quotidiana contemporanea, che dice che se di una cosa non riesci a parlare, non riesci a descriverla, non riesci a capirla, allora non vale la pena pensarci. '*Gli algoritmi possono risolvere qualsiasi cosa perché sono logici. E la logica non può sbagliare, no?*'

L'arte in questo senso può venire in soccorso: essa dice che molto spesso le cose per cui non abbiamo parole sono le cose più importanti.

Lucie
Nelle nostre interviste Declan ha dato un sacco di consigli non veri, ma utili per gli attori e per i registi, quando ci si trova bloccati nelle prove. Ecco i suoi pensieri su come usare lo spazio per dare vita a una scena.

Declan

Se la scena non sta andando bene, se l'attore o il regista sentono che è un po' morta, di solito è perché gli elementi della loro immaginazione non sono incarnati. Che cosa significa?
Che cosa vuol dire 'incarnato'? Vuol dire la vera realtà di una cosa, l'opposto della teoria di quella cosa. È difficile chiarire la differenza a parole. Perché le parole non vogliono che la distinzione sia chiara. Perché? Perché questa distinzione fa collassare il linguaggio stesso. Quindi spesso Shakespeare ci arriva prima. In un flash di riflessione Lear dice di Edgar: '*Tu sei la cosa così com'è!*[71]' Lear non ha parole per descrivere la cosa in sé. (Questo succede perché non esistono parole per descrivere la cosa in sé. Ecco perché ci riduciamo a usare espressioni idiote come 'la cosa in sé' o 'la cosa così com'è'.) Importantissimo, Lear si accorge subito che, finora, ha sempre parlato degli esseri umani come se fossero delle teorie. Non è un problema solo di Lear. È un processo doloroso per tutti noi. L'empatia è spesso una nascita dolorosa. Un problema comune a tutti è che non ci rendiamo conto di quanto teorizziamo le nostre vite. Viviamo nella teoria più di quanto osiamo ammettere.

Ad esempio, tutti gli attori che interpretano Macbeth sanno, certamente, che *Duncan è nella sala accanto*. Tutti sanno anche che questo fatto è molto importante. Ma c'è un problema. Spesso questi due elementi rimangono solo una teoria.

Leggiamo spesso statistiche sulla sofferenza umana. Ma molto spesso queste statistiche rimangono una teoria. Uno shock improvviso ci aiuterebbe a renderci conto che la persona che è morta aveva un fratello, una madre. È una sfida che affrontiamo tutti. Gli attori eccezionali sembrano poter vedere questa 'altra cosa' pienamente incarnata. I grandi attori ci sembrano grandi per quello che accade loro interiormente. Ma non è per niente così. La loro grandezza è in quello che fanno esistere al di fuori di loro. Non tutti vedono questa differenza. Viene naturalmente.

Tornando da Lear ai coniugi Macbeth, è facile capire che quando Lady Macbeth parla, si rende conto che c'è una civetta che bubola, fuori; è facile da capire che il re è di sopra in camera da letto - ma 'capire' non basta. In realtà, far vivere 'quella-cosa-che-non-è-te' oltre il tuo controllo, far sì che 'quella-cosa-che-non-è-te' esista, non succede sempre. (La furbizia in questo non è di nessun aiuto). Nel rifugio, Edgar appare all'improvviso davanti a Lear e la sua presenza carnale, piena di sangue e ossa e lacrime e nervi lancia Lear fuori dalla sua teoria.

[71] W. Shakespeare, *Re Lear*, trad. di Giorgio Melchiori, Atto terzo scena 4, cfr. nota 52.

Abitiamo un mondo reale. Ma il nostro accesso ad esso avviene attraverso la percezione. E percepire un altro essere umano come un animale indipendente (e forse sofferente) non è scontato, mai.

(Sì, nella trama Lear è sorpreso di vedere Edgar nel rifugio. Ma da un certo punto di vista è solo la prima di due sorprese. La seconda sorpresa è il miracolo di scoprire che '*No, non sono l'unica cosa che esiste nell'universo, e quindi non sono solo*').

È facile per l'attore 'capire' che Duncan è nella stanza accanto, ed è facile 'capire' che questo sia un fatto importante. E sì, è relativamente facile 'recitare' tutto questo. E sì, tutto questo riempirà molte caselle. Ma se l'attore immagina davvero, vede davvero, crede davvero che Duncan esista nell'altra stanza, te ne accorgerai. E te ne accorgerai perché se succede i capelli ti si rizzeranno in testa. È una cosa che ti colpisce fisicamente. Tutti possono 'capirlo'. Ma esperirlo è oltre la comprensione. In un certo qual modo, dobbiamo oltrepassare la soglia della comprensione e andare nello spazio al di là di essa. Sì, 'capire' è un gradino della scala, e spesso è un gradino necessario per andare oltre, ma per quanto possiamo autoincensarci per questa conquista è un gradino molto basso, in realtà. Di fatto la furbizia è molto spesso d'intralcio agli altri gradini. Il compito dell'artista è vedere che nella vita reale usiamo la comprensione come difesa contro l'esperienza. Abbiamo un disperato bisogno dell'arte per riconnetterci alla realtà. Per riconnetterci all'esperienza, da cui 'ci siamo separati capendola'. L'arte non è una via d'uscita. L'arte è un esame di realtà.

Viviamo in un mondo in cui 'capire' è considerato una panacea universale. Ma dobbiamo stare molto attenti alle 'cure universali'. Perché il problema, con tutte le medicine, è che possono essere velenose se assunte senza cognizione. E la comprensione è una di quelle cose che diventano tossiche se ci porta via dal mondo dell'esperienza. Tornando a Macbeth, esperire che la civetta esiste davvero, il sangue esiste davvero, il vecchio esiste davvero, è una cosa fredda, da fuori. Quello è il compito dell'attore. Ed è sempre molto, molto difficile vedere un mondo incarnato. Ma l'attore deve vedere un mondo incarnato immaginario. Quanto è difficile? Beh, è difficile persino nella vita reale!

Seconda cosa, ma cruciale: è dura per gli attori immaginare un mondo incarnato che sia più grande dei personaggi stessi. Un mondo incarnato che sia più grande dei Macbeth. Più grande degli attori. Un mondo incarnato indipendente che fa quello che vuole. La realtà non prende ordini dai Macbeth (né da nessuno di noi). Per dirla con le tre streghe, al mondo reale '*non gli si può dare ordini*[72]'.

[72] W. Shakespeare, *Macbeth*, trad. di Agostino Lombardo, Atto quarto scena 1, cfr. nota 5.

‘Fede’ forse non è molto utile, come parola. Meglio ‘accettazione’. Scordatevi ‘fede’, meglio ‘accettazione’.

I coniugi Macbeth mettono in moto una catena di eventi, ma le conseguenze di questi eventi hanno una volontà propria. Le conseguenze incombono sempre più grandi. Fanno fatica a controllarle, a contenerle, a deviarle, ma questo mondo sta virando selvaggiamente fuori dal loro controllo.

Ma per gli attori, la cosa importante è immaginare questo mondo terrificante irrorandolo di sangue. Non basta *capire* cosa devono immaginare. Gli attori devono immaginarlo incarnato e pieno di sangue. Questo non è molto facile, perché tutto il linguaggio disponibile per parlarne è fuorviante.

Lucie
Un altro consiglio non vero, ma utile che Declan ha condiviso con noi è di evitare di psicanalizzare troppo un personaggio, durante le prove. Incontriamo questo problema nella scena dei pugnali nel *Macbeth* di Shakespeare, quando Macbeth ha la visione di un pugnale insanguinato che fluttua nell’aria mentre va a uccidere il Re di Scozia.

Declan
A volte l’attore mi dice: ‘*Credo che il mio personaggio sia preda della paranoia. Credo che Macbeth stia avendo un attacco di paranoia*.’ E il mio compito è rispondere: ‘*Scordati la paranoia. Dimmi che aspetto ha il pugnale.*’

Se Macbeth andasse da uno psicanalista, direbbe: ‘*Ho un terribile problema, vedo continuamente un pugnale*’. E l’analista probabilmente penserebbe che sì, il paziente soffre di allucinazioni paranoiche e proverebbe a capire perché soffre di queste allucinazioni.

Ma è un buon momento per rimarcare che il nostro lavoro a teatro è esattamente l’opposto della psicoanalisi. Quello che dobbiamo condividere con il pubblico è l’immagine carnale, concreta, immediata, l’evento, l’esperienza di questo tizio che vede questo pugnale, che per lui è assolutamente reale. E l’attore deve vedere quel pugnale in quel momento. È uno dei misteri della recitazione. E comunque no, non siamo noi che dobbiamo darne un’interpretazione. Questo lo lasciamo al pubblico.

Sui vasi greci antichi si vedono raffigurati gli attori che studiano la maschera e poi, in altre immagini, li vediamo indossare la maschera e recitare attraverso di essa. Ma state attenti. Sono due momenti totalmente diversi. In mezzo passa un altro momento, un processo, che credo sia assolutamente

cruciale. Dobbiamo meditarci sopra ogni giorno. Questo passo di mezzo è 'girare la maschera'. Quindi sì, quando recitiamo un personaggio non dobbiamo giudicarlo - lei è buona, lui è cattivo - ma dobbiamo vedere attraverso gli occhi di quel personaggio, perché giudicare il personaggio ci confonderà e ci abbaglierà, ci renderà stupefatti. Mentre stiamo giudicando non riusciamo a vedere con chiarezza.

Torniamo indietro e guardiamo la differenza tra il primo e il secondo passo.

Primo passo. L'attore si prepara per fare Macbeth. L'attore, quindi, passa del tempo a studiare la maschera.
Cos'è la maschera? Beh, è tante cose. Per esempio dobbiamo sapere che Macbeth fa le cose più mostruose - uccide Duncan, e poi va ad uccidere Lady Macduff e i suoi figli, e dichiara guerra. Fa delle cose indicibili, deprecabili. E dobbiamo saperlo, e misurarci con questa cosa mentre studiamo la maschera. Solo allora…

Quel passo va portato a termine. Poi il momento importante, questo passo di mezzo, è quando l'attore 'gira la maschera'. Dopo che la maschera è stata completamente girata, solo allora l'attore può cominciare a vedere attraverso gli occhi di quella maschera. Lo 'studio', qualsiasi giudizio, devono essere ora convenientemente 'dimenticati'. Parte del mistero del teatro è che la memoria dello studio rimarrà impressa. Non rimane impressa consapevolmente. Rimane nel 'lavoro invisibile'. Per ora l'attore deve avere talmente tanta fiducia nella maschera che, in un certo senso, riesca a far 'ricordare' la maschera. In altre parole, l'attore può fidarsi del fatto che quelle cose che ha imparato sul personaggio rimarranno impresse. Infatti l'attore non deve mai recitare un giudizio morale su Macbeth. L'attore deve scoprire le ragioni. O forse no. Va bene anche senza. Ma qualsiasi indagine lui faccia, la maschera deve essere girata e deve percorrere tutti i 180 gradi. Prima l'attore vede la maschera, poi l'attore gira la maschera, e ancora dopo, separatamente, l'attore vede attraverso gli occhi della maschera. Sono cose separate, diverse, e non si devono mai mischiare. Se si mischiano, allora siamo nei guai.

Lucie
Nella prossima portata di tagliatelle, Declan parla di come fare i conti con i versi. Cheek by Jowl è famosa per mettere in scena produzioni esplosive dei grandi testi classici, tra cui Shakespeare, Middleton e Racine. Tutti scrivevano in forme versificate complesse. Gli ho chiesto cosa aiuta gli attori a far sembrare il verso aulico un discorso moderno in modo così convincente.

Declan

Non c'è niente di grandioso o di altisonante nel verso, in se stesso. Pensiamo con calma al verso, per un attimo. Il verso è collegato all'intonazione, quindi io naturalmente accenterò alcune sillabe piuttosto che alcune altre. Usiamo gli accenti, e quindi la base del verso, tutti i giorni. Potrei dire, ad esempio: 'Quell'attrice è dav**ve**ro fantastica' oppure 'Quell'attrice è davvero fan**ta**stica'. E potrei scandire le sillabe, o non farlo. Ha a che fare con come e quando cade la sillaba accentata.

Ora, il *blank verse*[73] (che gli Inglesi e i Russi hanno in comune, curiosamente) è molto spesso costruito su un giambo (ti-tum ti-tum). Quello che succede è che il pubblico e l'attore cominciano ad aspettarsi quel ritmo, aspettativa che potrebbe venire soddisfatta oppure no. Un po' come il jazz. Il jazz è assolutamente dipendente dal tempo chiuso, quattro quarti, perché è solo con la rottura di quell'aspettativa che si dà energia alla musica. Quindi hai una forma che puoi rompere.

Il verso funziona esattamente allo stesso modo. Il verso in pentametri giambici ha il ti-tum ti-tum ti-tum ti-tum ti-tum che ti aspetti, e lo scrittore o l'attore gioca su quel tema, lo varia o va in controtendenza, contro il tema. Ma è l'aspettativa legata a quel ritmo che viene soddisfatta o negata.

Con il verso hai molta più scelta. Ed è la differenza tra l'aspettativa e quello che viene effettivamente proposto che dà forza.
Il verso manipola un'aspettativa.

Sto solo cercando di dire che non dobbiamo essere spaventati dai versi. È una cosa che usiamo in modo del tutto naturale.

Un'altra cosa che trovo estremamente utile è il 'Conteggio delle Sillabe'. Dopo che gli attori hanno capito cosa significa la loro battuta, o almeno una comprensione superficiale di quello che le parole potrebbero voler dire, possono provare questo…

Invece che agitarsi e concentrarsi sempre di più sul significato e sulla comprensione, potrebbe essere più utile fermarsi e fare un semplice esercizio. Come molti buoni esercizi, è apparentemente semplice. L'esercizio è dividere tutta la battuta in sillabe separate e dimenticarsi del significato. Potremmo cominciare a sudare dall'ansia, se ci viene tolto il nostro prezioso significato, anche se solo temporaneamente. L'attore deve contare ogni sillaba. Non deve ricordarsi del numero, ma deve separare precisamente le sillabe e poi deve dire le sillabe come se ognuna di esse avesse

[73] Letteralmente "verso sciolto", è in realtà il nome che si dà al *pentametro giambico*, forma privilegiata del verso inglese a partire dalla metà del XVI secolo, usato anche per la traduzione in lingua inglese dell'endecasillabo italiano o del verso latino. Formato da dieci sillabe, non dipende dalla posizione degli accenti. Da qui, *blank*, "sciolto".

un’esistenza propria. Un’esistenza indipendente da qualsiasi significato. Staccarsi dal significato e premere il tasto ‘pausa’ alla comprensione può essere molto liberatorio.

L’esercizio delle sillabe separate aiuta l’attore ad entrare nel suono della parola e il suono della parola può avere effetti incredibili sull’attore. All’inizio l’attore potrebbe sentirsi stupido, ma non bisogna cercare di capire, non c’è niente da capire. Bisogna solo lasciare che il suono arrivi all’attore, e possono succedere cose incredibili. Questo esercizio non serve solo per il verso, è utile su ogni testo.

L’attore deve accorgersi della quantità di sillabe che dovrà dire. Il conteggio delle sillabe è molto importante, perché ci sono pezzi di testo nei quali l’attore non si sente invogliato a dire bene tutte quelle sillabe, e non ha abbastanza impulsi per andare dietro a tutte. Ma se non ha abbastanza impulsi per dire tutte le sillabe, non può di fatto dire la battuta. Contare le sillabe aguzza la mente dell’attore.

Vorrei attirare la vostra attenzione su una cosa, però. I politici, alla TV. È piuttosto divertente guardarli - no, non è proprio la parola giusta, ‘divertente’, in realtà - ma se li guardate, potete fermarvi e fare il conto delle sillabe che pronunciano. Un politico scaltro può cercare di disorientarvi usando parole lunghe, ma quel trucchetto non funziona più tanto bene perché è troppo ovvio. Può cercare di confondervi dandovi un sacco di dati statistici, che ne so, 3 milioni di PPE, numeri che per voi non significano assolutamente niente. Ma il modo più efficace per confondervi è usare troppe sillabe per dare pochissime informazioni. Il rapporto informazioni/sillabe è uno strumento potente quando volete che la gente si stanchi. Se qualcuno comincia a usare troppe sillabe, forse non ve ne accorgerete subito ma la vostra attenzione, e quindi il vostro discernimento, comincerà a perdersi. È uno strano effetto, perché ad esempio se io dico: ‘*Sia quel che sia, è ragionevole pensare, che quando immaginiamo…’* Sembra semplice e schietto. Tutte le parole sono comprensibili, niente di tecnico. Ma quando ci sono troppe sillabe perderete interesse, e portare la gente a perdere interesse è una risorsa politica importante.

Lucie
In che modo la scrittura in versi ti aiuta a lavorare sulla scena come regista?

Declan
Possiamo parlare di Racine, che usava il verso Alessandrino. È una struttura molto severa, fatta di due versi di 12 o 13 sillabe con rima baciata (A-A) alla fine dei versi. Oreste, all’inizio dell’Andromaca,

dice: *'Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle/ Ma fortune va prendre une face nouvelle…*[74]', e poi continua. C'è fidèle/nouvelle, c'è la rima.

In francese può andare, perché il francese ha a disposizione più rime rispetto all'inglese. Otway scrive grandi testi in versi rimati, chiamati 'distici eroici', ma in altre mani le rime tendono a suonare un po' come qualcosa che potrebbe essere scritto su una cartolina di natale. Di fatto molto spesso Shakespeare usa le rime per indicare falsità, o a volte per indicare la fine di una scena. Rimare in inglese è molto diverso dal rimare in francese. In francese è molto più facile.

Ma ci sono molte complessità nell'alessandrino francese che non sono così ovvie per gli attori di altre culture. Ci sono convenzioni che possono sembrare un po' tecniche, ma c'è una grande lezione pratica che qualunque uomo o donna di teatro, di ogni lingua, può imparare. Ora, il problema è che questa forma sembra molto intellettuale, e allo stesso tempo così controllata. Sembra pulita e precisa e completa. Suona anche come se chi la enuncia sapesse molto bene cosa sta facendo. Ci fa apparire come dei veri adulti, e non come dei bambini con i vestiti dei genitori. Ma in realtà, la gloria di Racine è che scrive di bestie ingabbiate. O di bambini criminali. Questi personaggi sono nel mezzo di un estremo caos personale, dediti alla propria autodistruzione, alla manipolazione e all'autocommiserazione e all'autoreferenzialità, e presi dal panico urlano parole disarticolate e senza senso. I loro problemi li stanno sopraffacendo, ma, ed è un grande ma, possono soltanto esprimersi in questa rigida, raffinata forma. E la cosa fantastica è che la natura costipata della rima a volte ti fa dire: '*È una follia… di cosa stanno parlando?!*' Quindi si crea una tensione crescente tra le pareti che cercano di contenere questa energia e l'energia che cerca di esplodere. Racine è straordinario, credo, perché articola benissimo un urlo primordiale, contenendolo in questa forma così stretta.

Un altro pericolo, molto chiaro nell'alessandrino ma utile per tutti gli attori, è che l'intellettualismo della forma potrebbe portare l'attore a pensare che le parole descrivano un sentimento passato, o un evento passato. Questo è un problema che ogni attore deve affrontare ma che è ancora più esacerbato nei testi che sembrano 'intellettuali'. Il compito dell'attore è sempre riportare il testo al tempo presente. Anche perché se è al passato, può suonare come un resoconto, come se si stesse parlando di qualcosa che è stato provato o sentito in passato. Se dico 'ti amo' sto parlando di qualcosa che mi sta succedendo adesso, non sto facendo una descrizione (come se ti stessi descrivendo cosa ho cucinato al forno cinque minuti fa). Non è la descrizione di qualcosa che è successo in passato. La rima nell'alessandrino è difficile, perché può far sembrare che le cose siano

[74] Tradotto in italiano: *Sì, ora che ho ritrovato te, mio fido amico, può darsi che la mia sorte cambi…* trad. di Maria Ortiz in J. Racine, *Teatro*, Sansoni, Firenze 1986. Si è preferito tenere la versione in originale francese nel testo per rendere più automatici i riferimenti alla metrica e alla rima.

state precotte. Nessuna azione drammatica ha luogo nel passato. Tutta l'azione drammatica ha luogo in scena, davanti ai nostri occhi. L'azione ha luogo ora. L'azione drammatica di Edipo *non è* ciò che ha fatto in passato; l'azione drammatica è lui che incontra questa informazione adesso. L'attore deve lavorare duro per far sì che tutto sia forgiato nella fornace dell'immaginazione di adesso, del grande adesso.