

TEATRONAZIONALE

TEATRO
STABILE
TORINO

WILLIAM SHAKESPEARE

LA TEMPESTA

REGIA
ALESSANDRO SERRA



FONDERIE LIMONE MONCALIERI | PRIMA NAZIONALE | 15 MARZO - 3 APRILE 2022



Alessandro Serra

RETROSCENA / TEATRO GOBETTI / **MERCOLEDÌ 16 MARZO 2022** | ore 17.30

Un progetto realizzato con **Università degli Studi di Torino / DAMS - Università degli Studi di Torino / CRAD Alessandro Serra** e gli attori della compagnia dialogano con **Federica Mazzocchi** (DAMS / Università di Torino) su **LA TEMPESTA**, di **William Shakespeare**.

Prenotazione online obbligatoria www.teatrostabiletorino.it/retroscena
Info Centro Studi tel. 011.5169405 - centrostudi@teatrostabiletorino.it

LA TEMPESTA

di William Shakespeare
traduzione e adattamento Alessandro Serra

CON (interpreti e personaggi)

Fabio Barone - *Ferdinando*

Andrea Castellano - *Nostromo/Spirito*

Vincenzo Del Prete - *Stefano*

Massimiliano Donato - *Alonso*

Paolo Madonna - *Sebastiano*

Jared McNeill - *Caliban*

Chiara Michelini - *Ariel*

Maria Irene Minelli - *Miranda*

Valerio Pietrovita - *Antonio*

Massimiliano Poli - *Trinculo*

Marco Sgrosso - *Prospero*

Bruno Stori - *Gonzalo*

regia, scene, luci, suoni, costumi Alessandro Serra

collaborazione alle luci Stefano Bardelli

collaborazione ai suoni Alessandro Saviozzi

collaborazione ai costumi Francesca Novati

maschere Tiziano Fario

consulenza linguistica Donata Feroldi

traduzione dei sovratitoli Max Pardeilhan

responsabile area artistica, programmazione e formazione Barbara Ferrato

responsabile area produzione Salvo Caldarella

responsabile area allestimenti scenici Marco Albertano

direttore di scena / macchinista Marco Parlà | elettricista Stefano Bardelli | fonico Riccardo Di Gianni

sarta Silvia Mannarà | scenografo realizzatore Ermes Pancaldi

costruzione scena Laboratorio del Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale | coordinatore laboratorio

scenotecnico Antioco Lusci, macchinisti Andrea Chiebao, Luca De Giuli, Lorenzo Passarella

foto Alessandro Serra

Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale | Teatro di Roma - Teatro Nazionale

ERT - Teatro Nazionale | Sardegna Teatro

Festival D'Avignon | MA scène nationale - Pays De Montbéliard

in collaborazione con Fondazione I Teatri Reggio Emilia

Compagnia Teatropersona

DURATA SPETTACOLO: 1 ORA E 45 MINUTI

Chi è sradicato non può che sradicare

Intervista a Alessandro Serra di Antonio Moresco

AM: Io sono un po' tonto quando parlo, soprattutto adesso che sono ancora emozionato per quello che ho appena visto. Poi però non sono così scemo quando scrivo, allora divento un pochettino più intelligente e penso cose che non mi vengono in mente quando parlo. Quello che riesco a dire, a botta calda, è che lo spettacolo è bellissimo e che le sue parti finali sono straordinarie.

All'inizio sono rimasto un po' perplesso per questo nudo quadrato di assi al centro della scena, ma via via ho capito che invece era giusto e forte così. Questa è una *Tempesta* particolare rispetto alle altre edizioni. *La tempesta*, tra le tante cose, è una meditazione radicale sul teatro, sul rapporto tra realtà e immaginazione, e quindi che l'isola sia spogliata di ogni elemento paesistico ma sia proprio e solo una nuda tavola di palcoscenico evidenziata al massimo alla fine, quando la luce si allarga, mi sembra una scelta azzeccata e forte. Come l'isola è un teatro così il teatro è un'isola.

A me è sembrato uno spettacolo con una coerenza poetica e teatrale molto forte. Questo è un testo difficile da portare in scena rispetto ad altri di Shakespeare. È quasi un romanzo, quasi una fiaba romanzesca, e quindi bisognava portarlo sul palcoscenico attraverso un'invenzione e magari anche qualche necessaria profanazione. Così avete rimesso



Chiara Michellini



Maria Irene Minelli, Marco Sgrosso

in circolo *La tempesta*. Questa opera finale - ma voi lo sapete meglio di me perché l'avete incarnata - è un crogiolo di mille cose, è un passaggio tra un mondo e un altro mondo, c'è il mondo precedente animistico che viene sopravanzato da un nuovo mondo, che però poi alla fine si rivela non meno delirante di quello precedente. La figura di Prospero, che è stata incarnata molto bene dall'attore, viene resa nel suo aspetto di figura che sta un po' di qua e un po' di là, con un piede di qua e un piede di là. Noi umani, in questa epoca, stiamo andando a sbattere contro un muro. Non solo per questa ultima, orribile, guerra che abbiamo di fronte ma anche perché o andiamo -come specie- verso un salto di piani e una grande invenzione o siamo fottuti.

Questo spettacolo mette in movimento tutto ciò, partendo anche da lontano perché il Seicento è stata un'epoca incredibile: c'era Shakespeare, c'era Cervantes... Anche il primo ha indagato a fondo questo passaggio tra realtà e immaginazione in un momento in cui bisognava riaprire tutti gli orizzonti della vita e del mondo.

Quindi *La tempesta* ha a che vedere anche con Don Chisciotte e il suo passaggio non tra la ragione e la follia ma tra un delirio e l'altro, il delirio della ragione unidimensionale che ha preso il sopravvento sul precedente delirio cavalleresco e fiabesco. Il vostro è uno spettacolo molto fervido, non è certo uno spettacolo povero, anzi è uno spettacolo ricco, però nello stesso tempo non ha lo sfarzo del teatro che soffoca tutto, che incanta ma che non fa sentire, non fa riflettere, questo spettacolo rimane in miracoloso equilibrio tra essenzialità e ricchezza di invenzione.

Sono le prime cose che mi vengono in mente. Adesso però mi interessa approfondire un discorso che avevamo fatto prima dell'inizio dello spettacolo. Perché hai scelto proprio *La tempesta*, dato che mi avevi detto che era l'ultimo della fila...

AS: Il terzultimo della fila, il terzultimo tra gli Shakespeare.

AM: Egli altri due, per curiosità?

AS: Il penultimo tra le grandi opere è forse il *Sogno di una notte di mezza estate*, ma anche *Romeo e Giulietta* non so, dipende da come va il mondo e da come ci evolviamo... A diciotto anni iniziai a leggere *Dalla parte di Swann* e lo trovai orrendo e mortalmente noioso, dopo dieci anni ho riletto la *Recherche* due volte di seguito... Che poi la cosa bizzarra, sulla quale rifletto da un po' di giorni, è che dopo il successo di *Macbettu* a chi mi chiedeva dei progetti futuri... Ho dichiarato più volte, a diversi giornalisti, che avrei voluto lavorare a una trilogia sul potere e mettere in scena *Riccardo III* e *Re Lear*. Che, sia chiaro, è una cosa che desidero ancora fare, volevo proprio analizzare il potere da questi tre punti di vista... di questi tre personaggetti qua. Quando ho deciso di lavorare a *La tempesta*, come dire, questo progetto sul potere lo avevo accantonato e quando ho cominciato a tradurre il testo, a riscriverlo in italiano, mi sono reso conto della sua impressionante forza politica che in questi giorni mi sembra ancora più attuale, perché le guerre sono sempre fratricide. Questa terra è la mia! C'ero prima io! La Palestina, l'Ucraina, il mondo intero, ogni confine, il recinto della nostra villetta a schiera... L'isola di Prospero è il mondo, uno spazio sterminato e minuscolo circondato da un Mediterraneo ancora oggi pieno di cadaveri, che tutti vogliono conquistare, possedere e distruggere. C'è un'ascesa di usurpazioni, l'isola nasce come il paradiso in terra, piena di spiriti, suoni e dolci melodie, è abitata da Ariel, uno spirito dell'aria. La prima violenza è ad opera di Sycorax, la madre di Caliban, che giunge incinta sull'isola e subito imprigiona Ariel



nella spaccatura di un pino e prima di morire depone il suo uovo. Al dischiudersi del guscio Caliban si troverà solo, padrone dell'isola. Al suo arrivo Prospero, l'usurato duca di Milano non farà che liberare Ariel per poi renderlo schiavo e adottare Caliban per poi sottrargli l'isola e schiavizzare anche lui. *Io sono suddito di un tiranno, uno stregone che con i suoi trucchi mi ha rubato l'isola.* L'escalation continua, i naufraghi sono quelli che hanno rubato il ducato a Prospero e ora due di loro complottano per uccidere Alonso, il re di Napoli. Fin qui nulla di nuovo, sembra uno dei tanti *Revenge Play* elisabettiani.

Ma il genio alchemico di Shakespeare trasforma la rozza materia in oro, la storia si fa mito, e la realtà viene trascesa: Prospero inscena la vendetta ma non la compie e soprattutto all'interno della vicenda c'è anche la parodia della vendetta, i personaggi comici tramano per uccidere Prospero e finiscono in una pozzanghera puzzolente. Shakespeare fa al tempo stesso la parodia del potere e la parodia di sé stesso... è come scrivere contemporaneamente *Odissea* e *Ulisse* di Joyce, che ne è la parodia.

Questo però non è il motivo per cui ho deciso di fare *La tempesta*, anche se questa è la cosa che più mi commuove oggi, e allora quando in questi giorni ascolto le voci degli attori e risento quelle parole di odio e perdono, mi arrivano con una forza che mi sembra tutte le volte di ascoltarle per la prima volta. Quando Miranda definisce Caliban *miserabile schiavo*, Miranda, la mirabile Miranda, parla come la più volgare delle razziste e dice: *detestabile schiavo, su cui mai potrà imprimersi orma di bontà.* Esprime tutto il suo disprezzo per l'indigeno che non possiede un linguaggio, *Quando tu, selvaggio*

com'eri, non sapevi dire ciò che pensavi e farfugliavi come un bruto, io ho avuto pietà di te, mi sono sforzata di farti parlare. È la più violenta delle forme di pietà, quella che l'occidente ha inflitto al mondo delle colonie, la violenza della lingua che conduce al disconoscimento delle proprie radici e spesso alla riscrittura delle cosmogonie a uso e consumo degli assassini europei. Anche gli dei cambiano nome e forma... Dice Caliban: *Mi avete insegnato la vostra lingua e quel che ci ho guadagnato è che ora posso maledirvi.* Il fatto che oggi nel mondo si parli l'inglese, il francese, lo spagnolo e il portoghese è il risultato di una violenza che ha generato milioni di morti. Miranda sembra già troppo crudele ma non è finita, va avanti e parla di *ignobile razza.* Questa è la grandezza di Shakespeare, non è un romanzo rosa né una fiction ma è vita vera, vita vivente, per cui queste parole le mette in bocca a questa creatura mirabile, angelica nel nome e nell'etimo, così propensa a commuoversi e provare amore per gli altri ma per i suoi *altri*, quelli bianchi, belli, biondi e con gli occhi azzurri, non quelli difforni o deformi, che nascono sull'isola e non possono garantire a suo padre la prosecuzione dinastica. Questo non è il pensiero di Shakespeare, questo è solo uno specchio che lui forgia e pone di fronte allo spettatore elisabettiano e a noi oggi. Per questo quando si assume il mandato iscritto nelle sue parole, quando cioè deponiamo lo specchio di fronte allo spettatore ciò che accade è che spesso la vista di noi stessi risulta insostenibile. Da qui nascono i suoi squisiti dispositivi scenici, le sue diavolerie narrative, la sua volgarità, gli ammiccamenti, la comicità, tutti viatici per condurre lo spettatore di fronte al proprio mistero, gli stessi cliché sono esche per l'anima per poter condurre lo spettatore al cospetto dell'archetipo.



Chiara Michellini

Vincenzo Del Prete, Jared McNeill



Massimiliano Poli, Vincenzo Del Prete

E tutto questo prodigio Shakespeare lo compie attraverso le parole, non ci sono didascalie, non c'è punteggiatura, tutto sta nelle parole e nel suono. *Amazement* ad esempio è una delle parole radianti presenti nell'opera, significa stupore, meraviglia, il *Thaumaston* è lo stupore che conduce alla *Katarsis*. L'intento di Prospero è la vendetta ma l'effetto è l'iniziazione, la tempesta stessa non genera morti ma naufraghi in stato di estasi, è più un'immersione battesimale, un'iniziazione nel proprio labirinto interiore al termine della quale, dice Gonzalo, *noi tutti ritrovammo noi stessi quando nessuno era più padrone di sé*.

Tutti i personaggi una volta sbarcati sono avvolti da questo stato stuporoso, chiamiamolo così, in balia di questa alterazione della coscienza ma anche Stefano e Trinculo lo sono in qualche modo, lo sono attraverso l'alcol. Lo stesso accadrà per Caliban. Lo stato alterato di coscienza indotto dal vino lo persuade a uccidere Prospero e a venerare un ubriacone come un dio. È evidente che sia Prospero l'autore del fortuito incontro tra Stefano e la botte di vino. È ancora lui a sconvolgere le loro menti con un liquore celestiale, come dice Caliban. Anche in questo caso Shakespeare è un veggente, come se avesse già raccontato la violenza dell'introduzione dell'alcol in culture che non possiedono gli enzimi per metabolizzarlo, come gli aborigeni, i Maori, che erano dei guerrieri e sono stati ridotti a un popolo di alcolizzati. Gli abbiamo portato in dono l'alcol, i virus che li hanno sterminati, e quei pochi che sono rimasti in vita hanno subito violenze fisiche, sono stati ridotti in schiavitù e dove non siamo arrivati con la violenza diretta abbiamo applicato la più violenta delle violenze: la sostituzione della loro lingua con la nostra. Tutto ciò è esattamente ciò che subisce e ha subito Caliban.

Insomma ciò che mi colpisce così profondamente oggi in realtà non è stato il motivo che mi ha indotto a lavorare su quest'opera.

La forza è stata, quello che tu hai detto, la forza del teatro. Durante il lockdown quando eravamo chiusi in casa e vedevo i teatri chiusi ... una cosa inaudita, e per di più offesi e umiliati da questi surrogati on line o televisivi. Ho visto... ho sentito... la feccia umana che spurgava, perché il virus non è stata una guerra. La guerra ha un solo vantaggio, il doloroso vantaggio è che dopo la guerra escono fuori i migliori. Per fare la guerra servono i peggiori esseri umani mentre per fare la pace e ricostruire dalle macerie servono i migliori: i migliori poeti, i migliori politici, i migliori imprenditori che non possono dimenticare l'umanità poiché ne hanno ancora addosso, sulla pelle i segni della degradazione più infima. La pandemia è qualcosa che ha ucciso molte persone e ne ha arricchite altre a dismisura. Ne ha rese povere altrettanto ma non ha creato una ferita tale che una volta cicatrizzata potesse emergere una luce di speranza. È uscito fuori il peggio, a cominciare da chi ha preso il potere durante questi due anni, a chi lo ha gestito e stiamo andando in quella direzione lì... Per cui mi son detto vabbè io raccolgo i miei stracci perché quelli sono i costumi della Compagnia Teatropersona, e i miei collaboratori, Stefano, Francesca, Alessandro, Tiziano ma soprattutto gli attori di Teatropersona Andrea, Massimiliano, Chiara insieme ad altri che hanno aderito negli ultimi anni al progetto come Bruno e Massimiliano, e alcuni giovani allievi, Paolo, Fabio, Irene, Valerio... Ma poi anche tre mirabili incontri di questi ultimi due anni che sono Vincenzo, Jared e Marco. Quindi ecco questo è il motivo, il motivo è omaggiare il teatro con il teatro, e ribadire che il teatro è l'attore e che se si vuole raggiungere qualcosa di veramente grande e



importante, se si vuole cioè trascendere per alcuni istanti l'apparenza e accedere a una dimensione metafisica, ecco l'unica via percorribile è la compagnia, il gruppo umano. Il teatro uscirà dalla pandemia rigenerato solo se deciderà di riappropriarsi della sua natura di rito collettivo, della sua umanità e matericità.

Ciò ha a che fare con la mia vita e dunque non è che mi possa commuovere della mia vita, mi commuove la forza povera e sovrumana del teatro e la forza politica che possiede questo testo veramente struggente.

AM: Perché dentro Shakespeare le cose sono ancora indistinte, lui non ha fatto le separazioni manichee che sono venute dopo, in lui le cose e le forze sono ancora indistinte. Nel personaggio di Prospero, ad esempio, c'è quello che dici tu, lui è scacciato da un usurpatore e poi riproduce lo stesso meccanismo mentale nell'isola dove approda. È come nel teatro greco, nell'*Oresteia*: Agamennone ammazza Ifigenia e poi viene a sua volta ammazzato...

AS: Come dice Simone Weil: «Chi è sradicato non può che sradicare».

AM: Certo, e quindi il meccanismo è lo stesso, e Shakespeare lo vede con lucidità, però per lui le cose e le forze sono indistinte e combattono l'una contro l'altra anche dentro le stesse forme e le stesse menti. Quelli tra l'altro erano gli anni in cui cominciava la colonizzazione di una vasta parte del mondo da parte delle nazioni europee, espressa un secolo dopo, in modo emblematico, non solo nei suoi meccanismi ma anche nelle sue proiezioni ideali, da Robinson Crusoe, un naufrago che arriva in quest'altra isola e poi

ci trova Venerdì, che diventa il suo schiavo... Shakespeare coglie da subito questo meccanismo, con la capacità di tenere le cose indistinte e di oltrepassarle. Per questo è così esplosivo, per questo continua a produrre senso e contrasto, perché le cose e le forze in lui sono indistinte perché non è manicheo. E poi c'è questa presenza dentro in lui del sogno, del delirio, perché anche Prospero è dentro un delirio, non solo i suoi usurpatori che sono dentro un delirio di potere, anche lui è dentro un delirio, il delirio di imprigionare le persone attraverso il sortilegio, la magia eccetera. Insomma, fa vedere tutte le illusioni e i sogni ma anche i deliri su cui si fonda il nostro immaginario che si perpetua attraverso i secoli. E poi ci sono questi personaggi incredibili: Caliban, Ariel... ma come gli sono venuti in mente! Insomma, è vero, tu magari leggendolo dici ma guarda che bel testo letterario, però ti sembra che abbia meno possibilità drammaturgiche rispetto ad altre tragedie e commedie di Shakespeare. Però con questo rigore, con questa intensità, con questa libertà e anche con questa profanazione viene fuori quella forza drammaturgica proprio perché non ci sono le cose che ti possono aiutare a entrare per suggestioni superficiali nella fiaba, ma c'è solo la tavola che scricchiola... lo spero che continui a scricchiolare...

AS: Però deve scricchiolare come dico io...

AM: Spero che tu non abbia un atteggiamento di potere e che tu la lasci libera di scricchiolare come cavolo vuole, perché questo suono ti dà l'idea del palcoscenico, quindi anche l'idea che ha Shakespeare del mondo come grande teatro...

AS: La lascerò scricchiolare, lei ha una sua vita, sicuramente, su quello non c'è dubbio.

AM: Spero che il tuo potere su quelle tavole arrivi fino a un certo punto...

AS: Ma è esattamente ciò che desidero, per questo ho scelto il teatro e non il cinema, per questo utilizzo oggetti reali, fragili, vecchi, dismessi dalla società e così i costumi, le stesse tavole di quella pedana non sai che fatica trovarle così, tarlate, mangiate, stagionate e consumate. Grande merito al comparto tecnico dello Stabile che ha accettato la sfida di ricostruire un palcoscenico consunto che sembri anche un giardino zen. E poi gli attori che, vivaddio, cigolano con grazia e anarchia. Infatti un altro motivo per cui *La tempesta* mi sta sempre più commuovendo è proprio che mi riconosco in maniera... mi fa molta paura questo, però è talmente evidente che mi riconosco in quel personaggio... anche quando è profondamente antipatico e poi lo dicevo ieri al telefono... dicevo che è un personaggio... è un personaggio antipatico e non è facile... Basta leggerlo per capire che è un essere antipaticissimo però, è proprio perché è così scorbutico che alla fine è commovente e così in questo secondo me è molto cecoviano, un personaggio assolutamente meschino, che nonostante la sua altezza è totalmente privo di trascendenza, pur occupandosi di trascendenza. I suoi studi lo isolano dal mondo... è un po' anche quello che succede all'occidente... negli ultimi anni abbiamo avuto questa fascinazione per l'oriente, anche teatrale, ma soprattutto spirituale per cui adesso ci sono i vari corsi di yoga dall'impronunciabile nome sanscrito, e poi la Vipassana, la meditazione trascendentale, quella tibetana, tutto a uso e consumo del nostro benessere di ricchi occidentali, tutto per stare bene

noi, abbiamo preso dall'oriente ciò che ci serve. Abbiamo studiato, sappiamo tutto, conosciamo tutte le tecniche di respirazione e abbiamo dimenticato, come Prospero, una cosa fondamentale che sta alla base di tutto ciò: la compassione. Il Buddismo senza la compassione può diventare un'attività bisettimanale per vivere meglio e rilassarsi, non arrabbiarsi quando il tecnico non punta quel proiettore come volevi tu... Però è sempre l'egoismo che ci muove... tutto al servizio dell'occidentale che deve stare sempre meglio deve essere felice, sempre più felice per poi essere sostanzialmente, profondamente, infelice. Prospero imparerà la compassione da uno spirito dell'aria. *Se solo li vedessi ne saresti intenerito*, dice Ariel.

Lo credi davvero?

Io sì, se fossi umano.

E allora anche io... Questa è l'iniziazione di Prospero la sua evoluzione umana prima che spirituale. Forse anche l'occidente avrebbe bisogno della visita di Ariel per imparare di nuovo la compassione.

AM: Un'altra cosa che mi ha colpito del personaggio di Prospero è che ha dentro di sé una ambivalenza esplosiva però nello stesso tempo è la figura cui Shakespeare affida alcuni dei suoi pensieri più disperati e più personali... È come nelle scritture antiche, come nel *Gilgamesh* oppure nei primi libri della *Bibbia*, là le cose e le forze non erano così separate come dopo si è creduto di fare, il bene e il male, Dio e il diavolo... Dio che dice: "Mi pento per il male che volevo fare agli uomini"... Accidenti! Ma allora questo vuol dire che Dio può fare anche il male! Poi invece ci è stata costruita sopra tutta una struttura geometrica concettuale che si sviluppa attraverso separazioni e antinomie, ma all'inizio le cose erano indistinte ed erano esplosive,



la luce e il buio erano una cosa sola prima della prima riga della *Bibbia*, quando arriva Dio e separa o crede di separare la luce dalle tenebre e così inizia tutto il nostro meccanismo mentale speculare. In Shakespeare c'è ancora questa potenza verticale indivisa, ed è strano perché nasce e lavora in un secolo dove si cominciano a sviluppare tutte le illusioni mentali della modernità. In questo senso lui è davvero un barbaro, come sosteneva Voltaire, violento e oscuro, come diceva anche di Dante. Un barbaro raffinatissimo, tutto quello che vuoi, ma in fondo è davvero un barbaro, proprio perché non accetta questa semplificazione macchinica nell'indistinto, come il cosiddetto barbaro, nel quale le forze stanno ancora insieme, moltiplicate...

AM: E persino di Ariel... perché, come la luce e la tenebra, anche la pesantezza e la leggerezza non possono fare a meno l'una dell'altra, perché senza la leggerezza non ci sarebbe la pesantezza, senza la pesantezza non ci sarebbe la leggerezza.

AS: Tutti i personaggi in qualche modo hanno a che fare con la lingua e con la violenza dell'imporre la propria lingua. Ci siamo anche chiesti quale potessero essere le lingue segrete di Caliban, Ariel e Prospero. Caliban ha di certo imparato la lingua dell'occidente da Prospero e da Miranda ma qual era la sua lingua madre? Se vai a ritroso sua madre, la strega Sycorax era di Algeri per cui, voglio dire qual è la lingua che... l'arabo? Qual è la lingua? Quella di Otello? Caliban e Otello sono due personaggi assolutamente speculari perché entrambi sono stranieri e parlano una lingua straniera, quindi quando si interpreta Otello occorre parlare male in inglese (o in italiano), diciamo con un qualche strano accento e cadenza. Non può parlare bene perché è uno straniero... Sono entrambi stranieri, entrambi barbari, perché

Otello già a sette anni combatteva, c'è scritto nel testo. Selvaggi che hanno imparato l'inglese da persone molto colte e perciò Shakespeare li fa parlare in versi sublimi. Pronunciano male ma parlano in versi e entrambi quando c'è questa trasfigurazione verso... diciamo quando si risveglia la loro natura più selvaggia, cioè quando Otello decide di uccidere Desdemona e Caliban di consegnare Prospero addormentato a Stefano entrambi parlano in prosa. Il linguaggio è lo specchio dell'anima e dal verso si scade nella prosa. Restano pur sempre selvaggi: una cosa di tenebra l'uno e un moro straniero l'altro. Otello viene chiamato a combattere ma alla fine sarà il suo luogotenente Cassio a essere nominato governatore di Cipro. Cassio il bianco! Otello viene usato e messo da parte, e così Caliban è del tutto inadeguato ad accoppiarsi con Miranda, da qui lo scandalo del Moro che sposa Desdemona: è una cosa inaudita!

Quindi la lingua... Sembra una sciocchezza... ci sono tantissimi elementi che non sono semplicemente dei temi che affronta l'autore quanto sorgenti energetiche che irradiano da ogni sillaba...

Nella *Tempesta* c'è sempre un continuo gioco di specchi tra spettacolo e spettatori. Lo spettacolo della tempesta ha come spettatori Prospero e Miranda; lo spettacolo del banchetto ha come spettatori i naufraghi, il masque ha come spettatori Ferdinando e Miranda. Infine lo svelamento del sipario che rivela gli innamorati che giocano a scacchi osservati da tutti. E poi l'ultimo pubblico, gli spettatori in platea.

Nell'epilogo la magia passa definitivamente al pubblico, la magia dell'immaginazione interiore che si sostanzia in un applauso che è omaggio e saluto ma al contempo formula magica che scioglie l'incantesimo e libera l'attore da ogni legame col personaggio.



Maria Irene Minelli

L'incanto che scaturisce dal concreto

di Alessandro Toppi

Una distesa di legno di 278 metri quadri. Con piccoli avvallamenti - sono tarli o storture che s'aggiungono al declivio dell'1% che c'è in prosenio - e una miriade di graffi visibili a occhio nudo. In alto una graticcia di quindici metri, davanti un sipario spalancato, di lato tiri elettrici contrappesati. Mura grezze sul fondo, ovunque corde e cavi. E un mare di poltrone, sono 345 in platea, 696 in totale. Cinque ordini di palchi, adornati da scaglie dorate, fregi frondosi e lampade. Le conto: 241. Tre non funzionano. E una cassetta che contiene viti e bulloni, con su scritto "Fritto misto", una scopa dalle setole verdi e una porta murata che pare abbia a che fare con una leggenda che per protagonista ha il fantasma di una bambina. Questo è il luogo, questo è il Teatro Argentina di Roma nella sua tangibilità basica, nei giorni che vanno dal 24 agosto al 2 settembre 2020. Ospita un atelier, lo conduce Alessandro Serra, vi partecipano in diciotto e s'intitola *Hamlet*. *Il silenzio in Shakespeare* ma di Shakespeare, io che prendo appunti, non sentirò quasi mai dire il nome. Cosa osservo invece, cosa mi capita? Chiara Michelini innanzitutto, che attraverso una partitura di morbidi flussi, pause, riprese e gesti concentrati rende i corpi dei partecipanti più consapevoli di sé e più leggeri, neutri, sottili e perciò



Jared McNeill, Vincenzo Del Prete, Massimiliano Poli

pronti ad agire, tra poco, sul palco. «Il respiro è un vento gentile, il corpo sprofonda, affondano i talloni», «cerco la qualità del movimento», «ispirando lo spazio tra le vertebre si amplia, espirando la colonna vertebrale si fa pesante» e «seguite il ritmo», «non c'è un modo giusto o sbagliato», «prendetevi il tempo che vi occorre». Finché non tornano all'in piedi: le palpebre calate, il viso sereno: tra le gambe uno spazio pari all'ampiezza delle mani, il mento inclinato, come se reggesse un pompelmo al collo, mentre tra braccia e busto passa l'aria, semplicemente. E poi? Una quantità inimmaginabile di lavoro diretto da Alessandro Serra: è coordinato e scoordinato assieme ed è fatto di esercizi, improvvisazioni, proposte e inciampi, rossori, sudore. Riguardo gli appunti e noto, ad esempio: un ballo compiuto stringendo a sé un bastone che produce un affetto, come una simbiosi epidermico-materiale tra l'uomo e l'oggetto, finché Serra crudelmente ordina l'addio. Continuate a danzare, ma in assenza (la nostalgia) del bastone. Oppure. Due schiere - Sono due muri? O due eserciti? Sono un duplice bosco di Birnam? - che avanzano lentamente, con lo scopo di ritrovarsi al centro del palco all'unisono. È un modo, mi sembra, per imparare ad ascoltare: chi mi sta accanto e si muove con me; chi mi sta di fronte, e mi viene incontro. E ancora. Un canto in cui non è prevista polifonia. Ognuno vi prende parte col proprio tono, discreandosi nel coro. Ecco, "coro" è una parola-chiave, tant'è che nel mio diario c'è trentuno volte. «Siate un coro», «dissolvetevi nel coro», «devo sentire il coro» afferma Serra e «svanisco nel coro e ne sono esaltato: al tempo stesso espongo la mia piccolezza e tuttavia brillo attraverso l'insieme». Non basta. Penso agli attori e alle attrici che s'inabissano e s'increspano come un'onda; penso alle corse a velocità variabile,

durante le quali devi scegliere e inseguire il tuo compagno o la tua vittima; penso a un tappeto che funge da arazzo, cornice e fondale; penso al pomeriggio dedicato all'*Amleto*, non recitandolo o montando micro-regie ma ponendosi invece domande sui vuoti della trama, sui chiaroscuri della storia. E penso alla geometria che regola di continuo la (com)presenza fisica. Linee, punti, diagonali e il cerchio, il triangolo e il rettangolo che - spiega Serra - «è la forma con cui l'uomo si rappresenta: sono un rettangolo i dipinti, gli schermi del cinema, le tv, gli smartphone; è un rettangolo il palco su cui siamo adesso». E in aggiunta: una miriade di riferimenti attoriali (gli ingressi in scena di Eleonora Duse, la giocoleria di Eduardo De Filippo, Umberto Orsini che recita tenendo le mani in tasca e Danio Manfredini, César Brie, Eugenio Barba, gli oggetti di *Finale di partita* di Samuel Beckett, la reiterazione di un frammento operata da Pina Bausch); i libri consigliati (*Stille Nacht* di Tadeusz Kantor, *Le botteghe color cannella* di Bruno Schultz, *Melancholia della resistenza* di László Krasznahorkai, *Étienne Decroux* di Yves Lebreton); certi nomi di pittori (Rembrandt, che attraverso il nero rende l'invisibile; Hopper, la cui luce piega le piante nei vasi; Hammershøi, nelle cui tele scorre il tempo), alcune citazioni improvvise (la «fortuità» di Francis Bacon, «il silenzio tra le note» di Mozart, il rosone di un teatro di Città di Castello su cui c'è scritto «Sono visto affinché io veda») e una quantità immensa di riferimenti alti e bassi che parimenti partecipano alla messa in discussione, pratica e teorica, dei fondamenti del teatro: la potenza di Mike Tyson, i film di Mario Bava, il video in cui Maradona si riscalda diventando tutt'uno col pallone e il modo in cui Čechov illumina la stanza nel terzo atto de *Il giardino dei ciliegi*, *Il rito* di Bergman, *Stalker* di Tarkovskij, il dolore

che Amy Winehouse esprime cantando. Ebbene, tutto ciò cos'è infine? «Un lavoro meschino talvolta, ma compiuto nobilmente»: sono «i giochi che impegnano le forze» e «gli umili incarichi» che tendono «ad alti fini» e che vengono eseguiti «per amore» direbbe il giovane Ferdinando de *La tempesta*. È la gran quantità di materia rozza che serve al teatro sacro. Ed è una ricerca di densità, mi pare, e una brama di bellezza, un modo per accendere l'aria, la maniera in cui rendere lo spazio e il tempo più sensibili. È un'aspirazione alla verticalità.

Solo al quinto giorno noto che in alto, sospesi quasi al soffitto dell'Argentina, stanno ventitré costumi di scena. Vengono calati quando alla fine dell'atelier mancano poche ore. Le attrici e gli attori li assaltano: come i bambini fanno quando vedono una montagna di giocattoli; come fanno Stefano e Trinculo quando afferrano gli abiti esposti da Prospero, nell'atto quarto scena prima de *La tempesta*. A me queste fogge che connettono il tetto (il cielo) e l'assito (la terra) rimembrano subito la dimensione verticale del teatro shakespeariano, che è strutturale (i tre livelli costituiti da sottopalco, palco e balcone) e culturale: «Potete stare certi che per Shakespeare e il suo pubblico - con lo straordinario miscuglio di popoli in piena trasformazione, con le idee che esplodevano e poi crollavano - regnava un'assoluta mancanza di sicurezza. Ed era un bene, perché ciò creava l'intuizione profonda che dietro questo caos esistesse una strana possibilità di comprensione, in rapporto a un ordine diverso, che non aveva niente a che fare con l'ordine politico. Questo sentimento è presente in tutte le opere di Shakespeare e se rifiutiamo di accettare la realtà di un mondo degli spiriti faremmo meglio allora a bruciarle queste opere,



Maria Irene Minelli, Fabio Barone

poiché non avrebbero più senso. Il suo teatro era un luogo d'incontro tra spettatori e attori, dove si poteva assistere, con grande intensità, a momenti della vita, attimo per attimo. Dovunque il visibile era accompagnato da una dimensione invisibile, per cui l'azione era sia orizzontale che verticale» scrive in *Dimenticare Shakespeare?* Peter Brook. Lo spettro dell'*Amleto*, se volete, o le streghe che scavalcano un monolite si riversano sul palco determinando (con una danza che anticipa un destino) l'inizio del *Macbett*. Sia chiaro: quest'alterità oltremondana, questo incanto, è un approdo. Che si raggiunge - quando si raggiunge - attraverso il maneggiare del concreto. Prendete *La tempesta*. Quest'opera che non ha fonti letterarie dominanti ma in cui risuonano invece lembi di drammi apocrifi (il *Mucedorus*¹), canovacci della commedia dell'arte (*Li Tre Satiri*²), echi di vecchie storie di magia (*El Espejo de Príncipes y Caballeros*³); che impasta il *masque* con le riflessioni politiche di Montaigne e le *Metamorfosi* di Ovidio; che tiene assieme il dibattito religioso, i racconti di naufragi e i riflessi della politica coloniale inglese - quest'opera che è un compendio di situazioni, archetipi e cliché presenti in quasi tutte le trame già scritte da William Shakespeare: dall'*Otello* a *La commedia*

¹*Mucedorus* è una commedia romantica, pubblicata nel 1598 (seguirono sedici edizioni in quarto tra il 1598 e il 1668) ma risulta già in scena dal 1590. È tra le opere più stampate della sua epoca e tra le più amate e rappresentate del suo tempo. Attribuita da alcuni a William Shakespeare, oggi è considerata uno scritto apocrifo.

²Canovaccio della Commedia dell'arte, d'autore anonimo; dell'opera molto probabilmente giunsero echi nell'ambiente teatrale londinese. Ne *Li Tre Satiri* si narrano i lazzi di Zanni e Burattino, marinai naufragati su un'isola governata da un mago che ha per collaboratori spiriti in forma di satiri.

³*El Espejo de Príncipes y Caballeros* è un ciclo di poemi cavallereschi, edito tra la metà del XVI secolo e i primi due decenni del secolo successivo. La prima parte, in tre volumi, viene pubblicata a Saragozza nel 1555, ne è autore Diego Ortúñez de Calahorra, narra le avventure (naufragio su un'isola incantata compresa) dell'imperatore Trebacio di Grecia e dei suoi due figli El Caballero del Febo e Rosicler e fu tradotta in inglese nel 1578 col titolo *The Mirrour of Princely Deeds and Knighthood*.



degli equivoci, da *Pene d'amor perdute* a *Re Lear* - è di fatto un prosaico tentativo, umano e tecnico, dal quale scaturisce infine la poesia. Shakespeare la compone infatti tenendo presenti gli attrezzi, gli arredi e le caratteristiche dello spazio a disposizione (domina l'oscurità, ad esempio, giacché la compagnia gestisce una sala al chiuso); la parte di Prospero la scrive per Richard Burbage, che è invecchiato precocemente, e fa coincidere (per la prima volta) la scansione degli eventi con la durata effettiva dello spettacolo. Sono necessità, trucchi, esperienza e capacità, sono stratagemmi e furberie: sono piombo, potremmo dire, che si trasforma in oro. Attraverso il lavoro quotidiano, limando il ritmo, accordando la coralità, scovando il senso ulteriore di ogni frase e di ogni termine egli fa scaturire dalla letteratura il teatro e dal teatro la vita: in forma distillata. E d'altronde: «La magia del teatro risiede proprio in questa possibilità unica e irripetibile di accedere alle dimensioni metafisiche attraverso la cialtroneria di quattro assi di legno, una compagnia, pochi oggetti e un mucchietto di costumi rattoppati» direbbe Alessandro Serra. E così dunque che sorge un mondo cui credere davvero. Davvero l'assito è un'isola. Davvero Ariel è invisibile, gli abiti dei marinai restano asciutti nonostante il naufragio e ci sono una grotta, i rovi, un lago fangoso. Davvero il sole si oscura a mezzogiorno. Davvero il verde mare infuria contro la volta celeste. Davvero il vento dice un nome che il tuono batte come un tamburo. Ebbene, non avviene lo stesso col teatro di Alessandro Serra? Io davvero, potrei giurarlo, ho visto il tempo che si sgrana



(AURE) e davvero ho visto un corpo scolpito da una luce che dondola in orizzontale (*L'ombra della sera*) e davvero ho visto la vita che appassisce in un'attesa (*Frame*), davvero ho visto uccidere il sonno, effettuare sortilegi e avanzare gli alberi (*Macbettu*): io davvero ho visto una donna piangere, alzarsi dalla sedia e andare via, lasciando in dote il proprio alone, tutto il suo passato (*Il giardino dei ciliegi*). E poco importa che questo dipendesse da un sagomatore o dalla polvere di gesso, dai coriandoli o dal fumo, da una pila mossa in quinta, dall'impiego del pane carasau, da un vecchio armadio scelto per giocare a nascondino, da una battuta detta fuori scena, dalla ripetizione di un abbraccio o dalla studiata posizione di due corpi fermi in uno spazio vuoto. Quel che importa è che d'improvviso, ovvero senza avviso alcuno, sono stato messo in relazione con qualcosa d'indicibile e di altissimo, che mi abitava - chissà da quando - anche nel petto.







Chiara Michelini



Marco Sgrosso, Massimiliano Donato, Massimiliano Poli



Paolo Madonna



Bruno Stori







Presidente
Lamberto Vallarino Gancia

Direttore
Filippo Fonsatti

Direttore artistico
Valerio Binasco

Regista residente
Filippo Dini

Artisti associati
Kriszta Székely
Leonardo Lidi

Consiglio d'Amministrazione
Lamberto Vallarino Gancia (*Presidente*)
Anna Beatrice Ferrino (*Vicepresidente*)
Caterina Ginzburg
Giulio Graglia
Licia Mattioli

Collegio dei Revisori dei Conti
Claudio De Filippi (*Presidente*)
Desir Cisotto
Flavio Servato

Consiglio degli Aderenti
Città di Torino
Regione Piemonte
Fondazione Compagnia di San Paolo
Fondazione CRT
Città di Moncalieri (*Sostenitore*)

TEATRONAZIONALE

**TEATRO
STABILE
TORINO**

**LA TEMPESTA
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
NUMERO 16**

ISSN 2611-8521
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO

EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
DIRETTORE RESPONSABILE LAMBERTO VALLARINO GANCIA
PROGETTO GRAFICO E EDITORIALE
A CURA DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB
DEL TEATRO STABILE DI TORINO
FOTO ALESSANDRO SERRA

L'EDITORE RESTA A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO,
SI SCUSA PER EVENTUALI OMISSIONI O INESATTEZZE OCCORSE
NELL'IDENTIFICAZIONE DELLE FONTI.

FINITO NEL MESE DI MARZO 2022
© TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE



Main Sponsor Caffetteria



@lavazzamuseo



ARMANDO TESTA

Vivi l'esperienza del Museo Lavazza!

Vieni a scoprirlo e potrai vivere un'incredibile coffee experience.

Orari Museo: da mercoledì a domenica, 10 - 18 | Nuvola Lavazza, via Bologna 32, Torino.
Per info e prenotazioni scrivi a info.museo@lavazza.com o visita il nostro sito museo.lavazza.com

INGRESSO GRATUITO CON:



museo.lavazza.com



MUSEO
LAVAZZA