

Brook: il "che cosa" e il "perché"

di Franco Quadri

Frugando nel gran calderone delle messinscene di Brook, qualcuno ha notato come sia l'unico tra i registi-guida a essersi misurato con il non difendibile boulevard di un Roussin, senza peraltro aggiungere che nei suoi affollati anni Cinquanta c'è anche un musical evasivo come "Irma la douce" e una sfilata di testi inglesi e americani con qualche *pedigree* ma soprattutto un sicuro riscontro commerciale. Rileviamo allora che è tra i pochissimi a non avere mai diretto un Brecht. E poi al contrario vediamo alle prese con le efferatezze del "Titus Andronicus" nel '55, quando tutta l'Europa è pronta a storcere il naso davanti al "cattivo gusto", alle prese come si trova coi falsi moralismi di un "teatro perbene"; e di lì Brook arriva a Genêt, conquista il filone irrazionale, rivanga per primo il nome di Artaud, scopre e adotta - da autentico padre - Grotowski, lascia un istituto ufficiale ma non sterilizzato per mettersi sulla strada della ricerca....

Già si sono distinte e contrapposte delle linee: infatti l'eclettismo di Brook è solo apparente, o funzionale. Il lungo periodo dalla fine della guerra (anzi il debutto è anteriore) al '62, in cui rappresenta praticamente tutto - ma ciclicamente si verifica con Shakespeare - coincide sia con l'apprendistato che gli consente di costruirsi sull'empirismo un suo metodo registico, di liberarsi tanto dei preconcetti letterari che degli orpelli scenografici, sia con l'affrancamento dalle scelte commissionate e dagli obblighi di mercato, grazie al successo. Dall'artigianato alla grande industria dello spettacolo.

Dopo, quando il suo nome si associa a quello della Royal Shakespeare Company, col passaggio cioè dal piano dell'industria a quello della cultura, gli allestimenti si fanno rari, ma risultano sempre per qualche verso memorabili. Ma il momento della glorificazione non corrisponde a una museificazione del regista: anzi scatta nella sua attività il segno della contraddizione. Da una parte il consolidamento teatrale si bilancia con ambiziosi tentativi

cinematografici che da "Moderato cantabile" a "Lord of the Flies" spiccano più per l'estro che per degli obbiettivi risultati. Dall'altra dalla scarna durezza del "Lear" rovesciato nelle abituali prospettive di lettura attraverso Beckett, al bianco coinvolgimento e all'effettismo clamoroso del "Marat-Sade", allo happening attuale e provocatorio di "US" (sigla che sta per United States, ma anche per "noi", e si riferisce al Vietnam), all'immobilità plastica da pagina scritta ma a rilievo dell'"Edipo" di Seneca, il filo dell'indagine sembra spezzarsi e contorcersi, anche se trova unitarietà in un continuo e impietoso bisogno di mettere in discussione se stesso e la possibilità stessa di esprimersi.

Contemporaneamente, mentre filma i suoi lavori e dirige la Royal Shakespeare, già se ne distacca per fondare al Lamda Theatre il suo primo workshop. In effetti il filo del Teatro della Crudeltà su cui il regista qui si esercita è sotteso a tutta la gamma degli spettacoli maggiori. Ma l'altro Brook ha bisogno di andare al di là della necessità del successo, di superare una consumata capacità professionale, la sensibilità per le atmosfere culturali correnti, le doti di magistrale assimilatore, per confrontare la sua inquietudine con il modo di costruire i propri spettacoli, investendo di una luce problematica il rapporto di lavoro, l'uso delle tecniche, il tipo di contatto con gli attori. Al termine di tante regie e di fronte all'emergere del consenso è tempo di chiedersi che cos'è il teatro; poi, di lì a qualche anno, la domanda sarà perché lo si fa.

Il periodo del Lamda, che non a caso precede immediatamente la scrittura di "The Empty Space", postula una scomposizione degli elementi teatrali, l'investigazione delle tecniche, la riduzione dei testi a puri strumenti di lavoro, la rilevanza della fase preparatoria, l'incontro finale col pubblico non è tanto l'inevitabile destinazione quanto un'utile verifica. Ma più che in queste esibizioni per un numero limitato di spettatori, la riprova del lavoro sperimentale si attua fuori dal laboratorio, negli spettacoli da vetrina, dove volta a volta si rivive in termini di contrapposizione il procedere nell'analisi: nel "Marat-Sade", oltre la riproposizione della crudeltà, il

confronto tra realtà teatrale e realtà effettiva, operato mettendo di fronte un vero e un finto pubblico; in "US" l'improvvisazione attraverso un testo nato parallelamente alle prove e completato nelle recite sera per sera, che rispecchia le diverse tensioni personali degli interpreti e è suscettibile di risentire la presenza del pubblico; in "Edipo", all'opposto, la presenza di un copione sacro e intoccabile, sceso da lontananze secolari.

Proprio in un decennio che spreca la parola comunicazione, Brook ha già imparato a bollarla come un "cliché della nostra epoca", che supporrebbe una posizione di superiorità di una parte, munita di qualcosa da trasmettere, su un'altra parte; per lui il teatro non è che il regno della percezione condivisa - dove non vi è nulla da comunicare, ma l'azione teatrale, nata per raccontare una storia, si trasforma fino all'annullamento delle due parti, a confronto nel valore unico di una stessa intensità sensitiva.

Sì, ma questa intensità bisogna raggiungerla avviando alle esigenze produttive di spettacolarità. La Royal Shakespeare e il breve fulminante brillio del Lamda si identificano con due anime forzatamente scisse; la ricerca deve poter progredire con un taglio più radicale. Ecco come Brook approda dal suo teatro inglese al Centre International de Créations Théâtrales, con una di quelle sterzate che costituiscono in realtà la conferma della sua coerenza, con una di quelle chiusure alla facilità che costellano i momenti di maggior successo della sua carriera, contrassegnata anche da coincidenze al limite della prescienza degli avvenimenti.

Se nel '64 rispolverava, come si è detto, il verbo di Artaud prima dei "Mysteries" del Living e della consacrazione di Grotowski, nel '68 - dunque in anticipo su una stagione di dimissioni generalizzate - lascia l'istituzione a cui è legato per inserirsi in un collettivo, si trasferisce a Parigi dove il nuovo gruppo si installa proprio nei primi giorni di maggio: un maggio che di lì a poco sarà arricchito dall'articolo determinativo e dalla maiuscola.

da "Peter Brook o il Teatro Necessario" a cura di Franco Quadri
Ed. de La Biennale di Venezia, 1976

Accademia Musicale Italiana

L'Accademia Musicale Italiana - AMIT - fondata dai musicisti Federico Amati, Massimo Paris e Francesco Vizioli, è un giovane gruppo strumentale di recente formazione che riunisce, dopo un'attenta selezione, i migliori strumentisti di area romana, nello spirito delle grandi orchestre giovanili di livello internazionale.

Ha debuttato sotto la direzione di Franco Petracchi come grande organico sinfonico nell'aprile 1986, in occasione del concerto

rossiniano di Cecilia Gasdia all'Accademia Filarmonica Romana suscitando entusiastici consensi di pubblico e critica.

La realizzazione in prima esecuzione assoluta delle musiche di Marcello Panni da parte del complesso d'archi dell'Accademia Musicale Italiana nel Teatro Greco di Siracusa, Istituto Nazionale del Dramma Antico), la collaborazione con il Festival di Spoleto per il "Concerto in Piazza", l'esecuzione al Festival Pucciniano di Torre del Lago de "Il Giro di Vite" di Britten diretto da Jan Latham Koenig ed il nuovo allestimento della "Histoire du Soldat" stravinskijana nel teatro all'aperto

dell'Accademia Nazionale di Danza a Roma, diretta da Francesco Vizioli, hanno confermato le qualità di slancio ed entusiasmo che, unite ad una solida esperienza professionale, costituiscono il dato di maggior rilevanza di questa nuova formazione.

Il repertorio dell'Accademia Musicale Italiana - AMIT - spazia dal '700 ai capolavori strumentali successivi, fino alla musica moderna.

L'Orchestra dell'Accademia Musicale Italiana - AMIT - ha eseguito tutte le rappresentazioni della tournée italiana de "La tragédie de Carmen" di P. Brook..