



Kinoweb

TITO ANDRONICO
uno spettacolo di Peter Stein

Cronaca di un'avventura teatrale di Ferruccio Marotti

Ricordava Franco Quadri recentemente su La Repubblica che, quando proposero a Peter Stein di realizzare in uno spazio siciliano che lo intrigava un Pirandello che gli piaceva, la risposta fu categorica: «Sono capace di lavorare solo nel mio paese» Perché dunque Peter Stein ha accolto la nostra proposta di fare la sua prima regia di teatro drammatico in una lingua diversa dal tedesco al Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma, con fa produzione di un teatro stabile di grande tradizione come il Teatro di Genova ?

Tutto si spiega solo con «la crisi di successo tipica per il regista alla vigilia dei cinquant'anni», e veramente Stein «ancora una volta ha sbagliato il tiro nell'organizzare un laboratorio universitario per esercitarsi con i giovani, come predilige da quando si sente vecchio, su un drammone che gli sembrava scombinato, una crudele raccolta di effetti Quando lo studio gli ha rivelato un signor testo, Stein ha avuto paura perché l'impostazione sarà sperimentale, nonostante si sia aggiunta ora la partecipazione di un teatro stabile con Eros Pagni e Maddalena Crippa. Ma dire no ora, sarebbe uno sbaglio più grande?» Vorrei aggiungere alcuni elementi e fare una breve cronistoria.

Da sette anni a questa parte il Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma "La Sapienza" ha ereditato dall'Istituto del Teatro (ora disattivato) la tradizione di fare del Teatro Ateneo (unico spazio teatrale esistente nell'università italiana e uno dei pochi in Europa) un luogo di laboratorio, uno spazio di sperimentazione e di ricerca sui processi di creazione artistica: qui all'inizio degli anni settanta Luca Ronconi elaborò la destrutturazione dello spazio scenico di **XX e Benno Besson** insieme con Heiner Müller sperimentarono l'uso del metodo epico brechtiano con studenti invece che con attori professionisti; qui più recentemente Eduardo De Filippo ha realizzato la sua ultima impresa, dare voce a tutti i personaggi de **La Tempesta** nella sua versione in napoletano; qui Jerzy Grotowski ha elaborato le sue più recenti ipotesi di ricerca sul performer e l'attore; qui Dario Fo ha studiato con noi i temi del personaggio di Arlecchino a quattrocento anni dalla sua nascita; e qui, agli inizi di marzo dell'87, Peter Stein - che ho cominciato a frequentare quando eravamo entrambi consulenti di Franco Quadri alla Biennale di Venezia - ha tenuto dieci seminari in cui ha analizzato il proprio lavoro sull'**Oresteia**. Da questo primo incontro, dall'interesse suscitato in tutti noi, studenti e docenti, dal metodo critico di lavoro scenico espresso da Stein, è nata la proposta di lavorare, insieme con un gruppo di giovani attori studenti, a un laboratorio di pratica scenica sul tema del conflitto, della violenza, della lotta per il potere in Shakespeare, nell'ambito del nostro "Progetto Shakespeare".

Per preparare questo laboratorio Peter Stein è tornato numerose volte per selezionare giovani attori che assai spesso sono anche studenti universitari- facendo, più che dei provini, dei veri e propri stages di lavoro teatrale con quasi duecento giovani fra i venti e i trent'anni, per saggiare le possibilità di una generazione e di una cultura d'attore che ovviamente non conosceva e che in realtà il nostro sistema teatrale non favorisce in una crescita equilibrata.

Nel corso dei frequenti incontri romani di questi anni il progetto si è gradualmente arricchito. All'ipotesi antologica, che in qualche misura ricalcava il lavoro che Stein aveva fatto alla Schaub ü hne anni or sono, lo **Shakespeare's Memory** abbiamo deciso di sostituire la lettura di un unico testo il **Titus Andronicus**, che avevo avuto la fortuna di vedere alla Biennale di Venezia oltre trent'anni or sono nella messa in scena di Peter Brook «Una merda totale», diceva Peter nel suo linguaggio apodittico (sono tre anni ormai che studia italiano e frequenta anche un proprio personale "slang" teatrale), «ma proviamo» Man mano che si susseguivano gli incontri e si rileggeva il dramma, sempre più emergeva la sconvolgente attualità di un testo di un giovane fra i venticinque anni e i ventotto anni, che era riuscito a coniugare alta retorica e brutale violenza in un ritratto dinamico, a tratti potenti e bizzarri, dell'angoscante ineluttabilità del decadimento politico, del senso profondo del disfacimento dei valori dello stato nel nome dei valori della politica: lo spettro del caos incombente, della crisi totale che la lotta di tutti contro tutti finisce col determinare. Quale esca più viva per fa nostra realtà mentale, quale tema di riflessione sul nostro esistere di uomini d'oggi più intrigante per un centro di studi universitari? E sullo sfondo i grandi presagi di Otello, di Iago, di Amleto, di Ofelia, di Coriolano, di Lear, di Riccardo III.

Avevamo ormai selezionato un gruppo di una decina di giovanissimi attori pieni di energia e di entusiasmo, che in un ulteriore stage dimostrarono di poter ricoprire bene i diversi ruoli dei Romani e dei Goti che si confrontano nel **Titus**.

Il non semplice problema della traduzione - in cui far convivere alti livelli di retorica e brutalità d'azioni in un ritmo giambico che si avvicini il più possibile al *blank verse* shakespeariano- lo affidammo subito ad Agostino Lombardo, che è il Presidente del Centro Teatro Ateneo, il quale fornì dei primi assaggi su cui effettuare i "provini in parte" con gli attori. Una traduzione particolarmente impegnativa, perché fin dal primo momento la scommessa comune con Peter

Stein è stata di far "cantare" agli attori italiani il verso shakespeariano con la stessa energia degli attori inglesi degli anni sessanta, sia pur con mezzi linguistici totalmente diversi, propri della nostra lingua. E il lavoro di Agostino Lombardo a riguardo mi sembra esemplare.

Bisognava ora affrontare il problema di Tito: far interpretare il vecchio generale romano da un giovane, o da un attore maturo ed esperto? La tentazione di un "escalation" era grande.

Personalmente, nella mia incoscienza, propendeva per un giovane a Peter piaceva anche l'idea di lavorare con un grande attore, insieme con il gruppo dei giovani, di cui però faceva parte fin dall'inizio una giovane star come Maddalena Crippa la nostra Talora.

D'altra parte i conti che mi faceva Fulvio Fo nostro consulente, dimostravano che - nonostante il principio cui dovevano sottostare tutti gli attori che aderivano al progetto, di lavorare con paghe nettamente inferiori a quelle di mercato - con i 270 milioni che ci assegnava allora il Ministero del Turismo e dello Spettacolo (aumentati a 365 nell'ultima stagione) non era possibile affrontare i costi di un laboratorio altamente professionale di soli giovani, un lavoro di ricerca destinato a nascere e morire all'Università di Roma. Ed il sistema teatrale Italiano non è tale da permettere, purtroppo, di lavorare a lungo, sperimentare in certo modo scientificamente senza la garanzia di risultati economici (prevedevamo fin dall'inizio due mesi e mezzo di laboratorio e di prove con gli attori, oltre a un laboratorio di costumi e scene con Moldele Bickel, un workshop di duelli scenici, un laboratorio di tecniche di emissione della voce, un seminario di tecniche di recitazione shakespeariana inglese e di tecniche del movimento orientale), a chi come noi è outsider rispetto alle strutture consolidate della produzione teatrale non commerciale. Come a poker, cominciò il gioco al rilancio.

Facemmo varie ipotesi. Fu allora - si era nell'ottobre '88 - che Ivo Chiesa mi disse di essere interessato al progetto, senza preclusioni territoriali, e ad ogni sviluppo che la struttura del Teatro di Genova avrebbe potuto assicurargli, ivi incluso un altro aspetto cui sia io che Peter Stein tenevamo molto in linea di principio: quello cioè di aprire, all'interno della compagnia di circa diciotto o venti attori che devono stare insieme per un'intera stagione teatrale, un "teatro studio" in cui mettere in prova testi già esistenti e/o da fare scrivere appositamente a giovani autori su temi scelti insieme con gli stessi attori, con la possibilità di presentarli al pubblico al termine della tournée ed eventualmente la stagione successiva: un laboratorio in cui implicare, a confronto, attori e autori, permettendo al gruppo di autori di assistere anche alle prove del **Tito**, per comprendere più a fondo le potenzialità del singolo attore. Insomma, un piccolo progetto utopico di "teatro studio", in cui provare a far crescere un rapporto autore/attore un po' diverso, meno legato alle scadenze del mercato teatrale e più alla presenza reale dell'attore.

Con Peter Stein incontrammo allora Eros Pagni, un grande attore con potenzialità fisiche ed espressive molto interessanti per il ruolo di Tito. Peter accettò con entusiasmo l'idea di avere Pagni come protagonista e il Teatro di Genova come partner produttori del progetto, con l'intesa di avere due ulteriori attori di esperienza e di alto livello per le parti del fratello maggiore di Tito, Marco e del nero Aaron che Chiesa stesso del resto, vedeva come pregiudiziali. I personaggi di Aaron e di Marco infatti, si rivelavano sempre più importanti nell'economia del dramma. È iniziata così una intensa collaborazione con Chiesa e il Teatro di Genova per completare la distribuzione e per ampliare il progetto, senza però fargli perdere la sua radice laboratoriale, di ricerca: gli stages, le prove hanno avuto luogo al Teatro Ateneo con gli attori e lo staff del Teatro di Genova dove lo spettacolo sarà aperto al pubblico della nostra Università; poi passerà al Quirino e inizierà la sua circuitazione nazionale e ci auguriamo, internazionale.

Parallelamente a Taormina all'assegnazione del Premio Europa a Peter Brook, incontrai Raf Vallone che non vedevo in scena dai tempi di **Uno sguardo dal ponte**. Mi sembrò l'ideale per quel ruolo. Gliene parlai, ne parlai a Stein e a Chiesa e trovai tutti entusiasti dell'idea.

Maddalena Crippa a sua volta ci aveva suggerito, per la parte di Lavinia la figlia di Tito stuprata e mutilata della lingua e delle mani, la giovane Almerica Schiavo il suo provino è stato, per me e gli amici di Genova, un esempio di come Stein riesca a trasformare il rapporto con un attore in una comunicazione totale, in una ricerca sconvolgente e in un'analisi critica acuminata al tempo stesso. Per Aaron l'incertezza è durata a lungo; infine Paolo Graziosi, uno degli attori che il Teatro di Genova considera "suoi" e che avevo consultato trovandolo già impegnato, si è liberato per partecipare alla nostra impresa.

Fin qui la "cronaca di un'avventura teatrale annunciata" e un po' fuori le righe. E' forse una follia che un'esperienza di ricerca si trasformi gradualmente in un progetto produttivo pubblico.