

Il cartellone



Bene in una scena di «Macbeth»

LELLI E MASOTTI

TEATRO

di Franco Quadri

MACBETH di Carmelo Bene da Shakespeare. Regia, scene e costumi di Carmelo Bene, musiche di Giuseppe Verdi su base di Luigi Zito. Teatro alla Scala e Milano Aperta. Teatro Lirico, Milano.

Macbeth non è soltanto la tragedia del potere. O il racconto di un delitto con castigo. Può anzi non esserlo affatto, dati i molti strati di lettura, anche contraddittoria, cui si prestano i grandi testi di Shakespeare. Il ritratto di un uomo, o di una coppia, o di una solitudine a due, evidenziata anche dalla convenzionalità di un contorno di personaggi scipiti? Di certo qui impressiona la secchezza dell'impianto, l'accelerazione incredibile dei fatti per cui la catastrofe è già nell'aria quando l'assassinio è ancora in fase di progettazione. E questi fatti il protagonista li vive come in una proiezione mentale, tra l'allucinazione e il presentimento, in un dormiveglia attonito, quasi sospeso in uno stato di schizofrenia.

A buon diritto, quindi, ancora una volta Carmelo Bene applica alla sua messinscena (da lui chiamata per l'occasione « togliere di scena ») il sistema della potatura radicale, già praticato per *Riccardo III*; elimina storia e personaggi e, indossato il caschetto canuto di capelli dell'Amleto di Laurence Olivier, si inventa un doppio (qual era stato Jago in *Otello*) nella Lady di Susanna Javicoli, acconciata a sua somiglianza nel fisico efebeo e nelle sorprendenti inflessioni vocali: l'altra faccia, un'immagine di ricalco, la raffigurazione corposa di una necessaria complicità interiore al Grande Progetto, che si delinea come un delirio dentro una stanza, quella

ormai consueta al Nostro dal *Faust* di Marlowe in poi, tra il grande letto, un tavolino da toilette, qualche sgabello, pochissimi arredi.

In un mare di parole che sono ridotte (o esaltate) a suoni puri, amplificate, replicate dall'eco, tonalmente dilatate o bruscamente bloccate nei loro impasti di consonanti, quando non distese nel canto, dentro e fuori dal playback, l'azione si smarrisce come un vaniloquio, preannuncio e attesa di un delitto solo enunciato e forse immaginario, al di qua o al di là del reale, simulacro di vita simulato da attori: un frenetico rivestirsi di manti o di corazze lucenti o acuminate, uno svestirsi per lei fino alla nudità della carne, un tendere e distendere lenzuola insanguinate da macchie di vernice, un nascondere il capo sotto panni bianchi o rossi, in un gioco di simboli effimeri come i suoni.

Mentre il fondale è trascolorato dallo svariare delle luci, i due armadi gemelli che si ripetono due volte simmetricamente alle due pareti, in legno grezzo con interno di specchio, lasciano uscire a ogni automatica apertura delle loro antine i soli fiotti di vita riportata: vento, strida, sordi colpi, parole rubate da Macbeth a personaggi assenti o alle streghe inglobate nella coscienza, se non si tratta di torrenti di registrazioni verdiane, destinate a troncarsi di netto al richiudersi secco delle porte. Dopo la partitura iniziale, misteriosa ed emozionante nella sua calcolata astrazione, è di scena il vuoto della ripetizione insensata e meccanica; e lo denuncia apertamente il monologo finale che, col suo paragone tecnico e vanificante tra una realtà d'ombra e la povertà scenica, liquida a un tempo la vita e il teatro. Che altro fare allora se non scopercchiare le tavole del palcoscenico e lasciarsi sparire?

Ancora una volta, come accade puntualmente da *Romeo e Giulietta*, bisogna dire che Carmelo Bene celebra un funerale che lo inghiotte, in forme che sembrerebbero definitive, in quanto uomo e artista. « Qualis artifex pereo » aveva concluso con La-

forgue nel suo *Amleto*, quando non si presumeva che gli sarebbe stato possibile spingersi tanto in là nella costruzione di una poetica distruttiva. A questo punto, mentre la tragedia assume la scansione precisa e sintetica del sonetto e il verso i ritmi della musica, allo spettatore non resta che il silenzio e lo stupore, al di qua di ogni metro di giudizio relativo alla grandezza dell'interprete.

IL CASO DI ALESSANDRO E DI MARIA di Giorgio Gaber e Sandro Luporini. Regia di Giorgio Gaber. Teatro Carcano, Milano.

Un altro spettacolo di coppia, anche se i due interpreti sono accompagnati e sostenuti dalle esecuzioni classiche di tre musicisti in scena con loro. Ma, nonostante la definizione di « sonata per trio e due voci recitanti », questo è uno spettacolo tipicamente di prosa, in tutti i sensi della parola, proprio per la sua concezione e per il suo viaggiare coi piedi bene appoggiati sul terreno dell'attualità.

I personaggi in questione sono due ex-sessantottini che hanno sperimentato la vita delle comuni, quando stavano insieme ed erano felici straziandosi, pur essendo entrambi impegnati in altre vicende, matrimoniali o meno, destinate a durare. La loro storia invece si è interrotta e viene ora rievocata o ricostruita, chissà perché proprio per il beneficio dello spettatore, in un incontro postumo ed emblematico, gonfio di programmatiche banalità, di critiche e autocritiche, di « a parte » e di flashback. Naturalmente faranno l'amore nell'intervallo e si separeranno alla fine, « per sempre », dopo essersi vezzeggiati e dilaniati con la complicità dei *Frammenti di un discorso amoroso* di Barthes o di *Doppio sogno* di Schnitzler, sopravvalutando entrambi la straordinarietà e l'unicità del loro incontro.

Ma, a dispetto degli ammicchi letterari e dei riferimenti di costume, questo accumulo di aneddoti non riesce a diventare esemplare, viziato com'è tra l'altro da pretese pseudopoesiche e dall'esigenza di risolvere ogni situazione in battuta. Né i personaggi riescono a prendere vita e a far dimenticare la loro nascita d'occasione sulla pelle di due attori di pregio e di nome; questi condizionano infatti anche la tessitura dei dialoghi, con l'alternativa tra svampitaggini e affondi drammatici per lei, e l'insistenza più monocorde per lui verso una comicità strampalata a mezza strada tra Bramieri e Fo. Siccome Giorgio Gaber rimane un entertainer bisogno di rivolgersi direttamente al pubblico e Mariangela Melato un'attrice introspettiva, bisognosa di un testo meno inesistente in cui immedesimarsi, i due sono destinati a incontrarsi solo sul terreno neutro di una simpatia un po' asettica, con spreco di reciproci sorrisini stucchevoli tipo ospite televisivo di passaggio.

Giorgio Gaber e Mariangela Melato in «Il caso di Alessandro e di Maria»



LELLI E MASOTTI

Il cartellone



Bene in una scena di «Macbeth»

TEATRO

di Franco Quadri

MACBETH di Carmelo Bene da Shakespeare. Regia, scene e costumi di Carmelo Bene, musiche di Giuseppe Verdi su base di Luigi Zito. Teatro alla Scala e Milano Aperta. Teatro Lirico, Milano.

Macbeth non è soltanto la tragedia del potere. O il racconto di un delitto con castigo. Può anzi non esserlo affatto, dati i molti strati di lettura, anche contraddittoria, cui si prestano i grandi testi di Shakespeare. Il ritratto di un uomo, o di una coppia, o di una solitudine a due, evidenziata anche dalla convenzionalità di un contorno di personaggi scipiti? Di certo qui impressiona la secchezza dell'impianto, l'accelerazione incredibile dei fatti per cui la catastrofe è già nell'aria quando l'assassinio è ancora in fase di progettazione. E questi fatti il protagonista li vive come in una proiezione mentale, tra l'allucinazione e il presentimento, in un dormiveglia attonito, quasi sospeso in uno stato di schizofrenia.

A buon diritto, quindi, ancora una volta Carmelo Bene applica alla sua messinscena (da lui chiamata per l'occasione « togliere di scena ») il sistema della potatura radicale, già praticato per *Riccardo III*; elimina storia e personaggi e, indossato il caschetto canuto di capelli dell'Amleto di Laurence Olivier, si inventa un doppio (qual era stato Jago in *Otello*) nella Lady di Susanna Javicoli, acconciata a sua somiglianza nel fisico efebico e nelle sorprendenti inflessioni vocali: l'altra faccia, un'immagine di ricalco, la raffigurazione corposa di una necessaria complicità interiore al Grande Progetto, che si delinea come un delirio dentro una stanza, quella

ormai consueta al Nostro dal *Faust* di Marlowe in poi, tra il grande letto, un tavolino da toilette, qualche sgabello, pochissimi arredi.

In un mare di parole che sono ridotte (o esaltate) a suoni puri, amplificate, replicate dall'eco, tonalmente dilatate o bruscamente bloccate nei loro impasti di consonanti, quando non distese nel canto, dentro e fuori dal playback, l'azione si smarrisce come un vaniloquio, preannuncio e attesa di un delitto solo enunciato e forse immaginario, al di qua o al di là del reale, simulacro di vita simulato da attori: un frenetico rivestirsi di manti o di corazze lucenti o acuminate, uno svestirsi per lei fino alla nudità della carne, un tendere e distendere lenzuola insanguinate da macchie di vernice, un nascondere il capo sotto panni bianchi o rossi, in un gioco di simboli effimeri come i suoni.

Mentre il fondale è trascolorato dallo svariare delle luci, i due armadi gemelli che si ripetono due volte simmetricamente alle due pareti, in legno grezzo con interno di specchio, lasciano uscire a ogni automatica apertura delle loro antine i soli fiotti di vita riportata: vento, strida, sordi colpi, parole rubate da Macbeth a personaggi assenti o alle streghe inglobate nella coscienza, se non si tratta di torrenti di registrazioni verdiane, destinate a troncarsi di netto al richiudersi secco delle porte. Dopo la partitura iniziale, misteriosa ed emozionante nella sua calcolata astrazione, è di scena il vuoto della ripetizione insensata e meccanica; e lo denuncia apertamente il monologo finale che, col suo paragone tecnico e vanificante tra una realtà d'ombre e la povertà scenica, liquida a un tempo la vita e il teatro. Che altro fare allora se non scopercchiare le tavole del palcoscenico e lasciarsi sparire?

Ancora una volta, come accade puntualmente da *Romeo e Giulietta*, bisogna dire che Carmelo Bene celebra un funerale che lo inghiotte, in forme che sembrerebbero definitive, in quanto uomo e artista. « Qualis artifex pereo » aveva concluso con La-

forgue nel suo *Amleto*, quando non si presumeva che gli sarebbe stato possibile spingersi tanto in là nella costruzione di una poetica distruttiva. A questo punto, mentre la tragedia assume la scansione precisa e sintetica del sonetto e il verso i ritmi della musica, allo spettatore non resta che il silenzio e lo stupore, al di qua di ogni metro di giudizio relativo alla grandezza dell'interprete.

IL CASO DI ALESSANDRO E DI MARIA di Giorgio Gaber e Sandro Luporini. Regia di Giorgio Gaber. Teatro Carcano, Milano.

Un altro spettacolo di coppia, anche se i due interpreti sono accompagnati e sostenuti dalle esecuzioni classiche di tre musicisti in scena con loro. Ma, nonostante la definizione di « sonata per trio e due voci recitanti », questo è uno spettacolo tipicamente di prosa, in tutti i sensi della parola, proprio per la sua concezione e per il suo viaggiare coi piedi bene appoggiati sul terreno dell'attualità.

I personaggi in questione sono due ex-sessantottini che hanno sperimentato la vita delle comuni, quando stavano insieme ed erano felici straziandosi, pur essendo entrambi impegnati in altre vicende, matrimoniali o meno, destinate a durare. La loro storia invece si è interrotta e viene ora rievocata o ricostruita, chissà perché proprio per il beneficio dello spettatore, in un incontro postumo ed emblematico, gonfio di programmatiche banalità, di critiche e autocritiche, di « a parte » e di flashback. Naturalmente faranno l'amore nell'intervallo e si separeranno alla fine, « per sempre », dopo essersi vezzeggiati e dilaniati con la complicità dei *Frammenti di un discorso amoroso* di Barthes o di *Doppio sogno* di Schnitzler, sopravvalutando entrambi la straordinarietà e l'unicità del loro incontro.

Ma, a dispetto degli ammicchi letterari e dei riferimenti di costume, questo accumulo di aneddoti non riesce a diventare esemplare, viziato com'è tra l'altro da pretese pseudopoeitiche e dall'esigenza di risolvere ogni situazione in battuta. Né i personaggi riescono a prendere vita e a far dimenticare la loro nascita d'occasione sulla pelle di due attori di pregio e di nome; questi condizionano infatti anche la tessitura dei dialoghi, con l'alternativa tra svampitaggini e affondi drammatici per lei, e l'insistenza più monocorde per lui verso una comicità strampalata a mezza strada tra Bramieri e Fo. Siccome Giorgio Gaber rimane un entertainer bisognoso di rivolgersi direttamente al pubblico e Mariangela Melato un'attrice introspettiva, bisognosa di un testo meno inesistente in cui immedesimarsi, i due sono destinati a incontrarsi solo sul terreno neutro di una simpatia un po' asettica, con spreco di reciproci sorrisini stucchevoli tipo ospite televisivo di passaggio.

Giorgio Gaber e Mariangela Melato in « Il caso di Alessandro e di Maria »

