

ExLibris

Numero 7
Dicembre 09

Speciale
Peter Brook

Il Notiziario del Sistema Bibliotecario Urbano di Brescia

La città di Brescia è orgogliosa di ospitare Peter Brook

di Andrea Arcai

Assessore alla Cultura del Comune di Brescia

Peter Brook, le cui produzioni hanno catturato il popolo di tutto il mondo, è stato spesso citato come il più importante regista di teatro contemporaneo. I suoi rivoluzionari *Marat/Sade* e *King Lear*, il suo *Sogno di una notte di mezza estate*, l'antitradizionale *Tragedia di Carmen*, il suo *The Man Who* e la *Tragedia di Amleto*, la memorabile produzione di nove ore dedicata al mito indiano – *The Mahabharata*, lo collocano in prima linea tra quegli artisti che hanno saputo raggiungere diverse platee e pubblici aldilà di ogni confine culturale.

La città di Brescia per la prima volta ospita l'opera di una simile eccellenza del panorama culturale mondiale, ed è con estrema soddisfazione che questo 2009 si avvia alla conclusione con un evento culturale straordinario per la città. L'ultimo adattamento di Peter Brook, *"Love is My Sin"*, prodotto dallo storico Centro di Ricerca Teatrale con sede presso le Bouffes du Nord, approda a Brescia nella meravigliosa sede del Teatro Grande il 6 e il 7 Dicembre. Alla vigilia di un cambiamento importante per la vita del teatro cittadino, la costituzione della Fondazione del Teatro Grande dopo anni di difficoltà e di cammini incerti, l'Assessorato alla Cultura di con-

certo con l'Amministrazione tutta, ha riconosciuto nell'ospitalità di *"Love is My Sin"* il segno di un investimento concreto nell'apertura del sipario del Teatro Grande alle eccellenze e nello spalancare le sue porte alla cittadinanza. Perché il Teatro Grande è un gioiello che veicola cultura, che incanta per la sua stessa bellezza, e che negli anni ha dato voce e corpo a opere di teatro straordinario, a concerti memorabili, a opere liriche di massimo livello. L'intento è rendere sempre più partecipi i cittadini alla vita del teatro cittadino, a conferma del fermo convincimento da parte di questa Amministrazione che la valorizzazione dei tesori di Brescia passa anche attraverso la partecipazione attiva.

Peter Brook, il gigante mondiale del teatro, non poteva rappresentare inizio migliore.

Progettata insieme al Nuovo Eden, attiva e dinamica realtà cittadina che occupa un ruolo già radicato nel tessuto culturale della città, l'ospitalità di questa ultima produzione del regista è stata sostenuta inizialmente dall'Assessorato alla Cultura che ne ha, nella mia persona, immediatamente ed inevitabilmente riconosciuto il valore, e successivamente condivisa con tutti gli altri assessorati in modo corale. Numerose le scelte che hanno ca-



ratterizzato l'organizzazione dell'evento: un biglietto di ingresso calmierato per dare accessibilità a persone di possibilità diverse di poter partecipare ad un appuntamento tanto importante, la scelta, appunto, del teatro cittadino per eccellenza, una promozione che viaggia sulla rete per dare visibilità all'evento anche fuori Brescia, appuntamenti corollario in grado di impreziosire e dare più voci all'esperienza bresciana di Brook, quali una rassegna cinematografica di alcune sue trasposizioni, un incontro con gli studenti del conservatorio, lezioni di approfondimento in Università Cattolica, una

conferenza concerto presso la Biblioteca Queriniana, un altro prezioso spazio della città...

Perché anche la musica è una componente fondamentale in questo spettacolo, dove il musicista e compositore Franck Krawczyk eseguirà ed interpreterà al piano e alla fisarmonica i brani composti da Louis Couperin.

Un particolare ringraziamento a chi ha lavorato per la realizzazione di questo progetto nell'intento di omaggiare un grande Maestro e di portare nutrimento al vivace fermento culturale di questa città, dove si intrecciano teatranti, appassionati, conoscitori e cultori.

Peter Brook

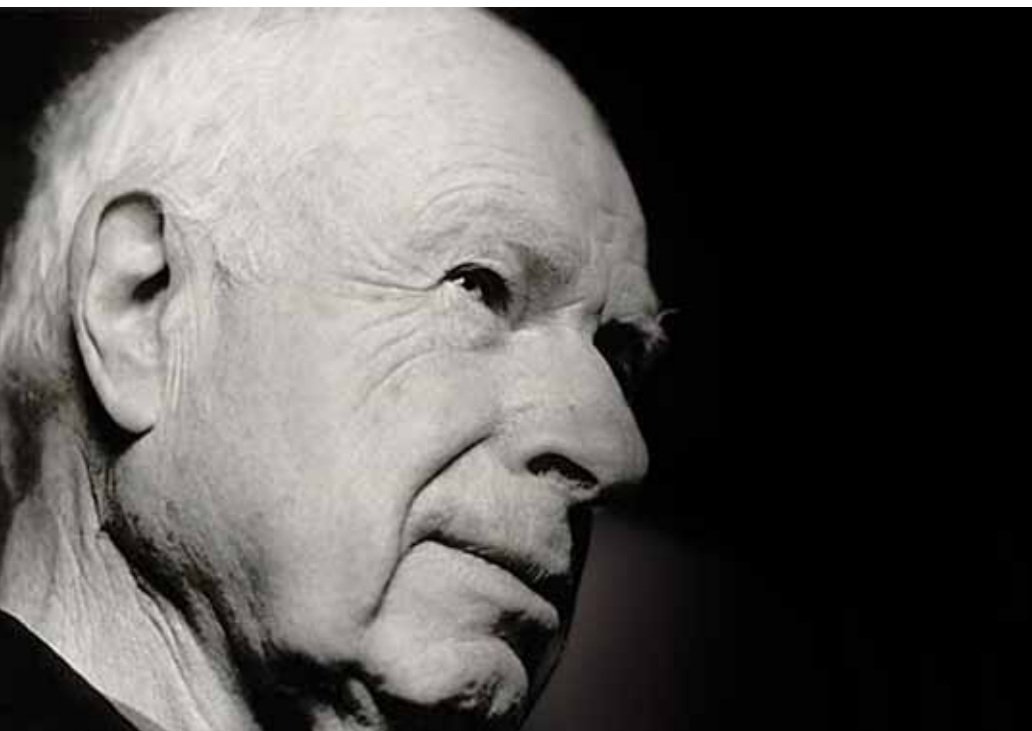
di Carlo Susa

Docente di Storia dello spettacolo contemporaneo presso l'Accademia di Belle Arti di Brescia Santa Giulia

Quello di Peter Brook (1925) è un percorso umano e artistico che può essere certamente definito straordinario ed esemplare per la storia del teatro dal dopoguerra ad oggi. Non solo per la sua assoluta rilevanza artistica, testimoniata da spettacoli che possono essere definiti "epocali"; ma anche e soprattutto per la sua consonanza con le questioni fondamentali

che agitano ed animano la cultura occidentale contemporanea. Peter Brook ha sempre cercato di proporre un teatro allo stesso tempo tradizionale e multiculturale, classico e innovativo, spettacolare e 'di ricerca', sforzandosi di mostrare come questi termini non possano e non debbano essere considerati in contraddizione tra loro.

Questo talento assimilatore e conciliatore ha caratterizzato la sua arte registica sin dalle prime prove dopo la laurea ad Oxford. Nominato a ventiquattro anni direttore del Covent Garden, si è affermato sulla scena inglese come grande regista shakespeariano; ma lo ha fatto in contrapposizione a quella "idolatria del testo" che caratterizzava gli allestimenti dell'epoca. Ricorda lo stesso regista: «Quando ho cominciato ero giovanissimo, non avevo paura e sentivo che il teatro doveva essere energetico e vivo. Il primissimo spettacolo fu *Re Giovanni*, a Birmingham, e nel copione cambiai una sola parola che mi riusciva incom-



prensibile, ma bastò a fare uno scandalo». Il suo tentativo di rendere “viva ed energetica” la scena inglese passava attraverso la proposizione di una dimensione teatrale più fisica, idealmente vicina a quella dei teatri elisabettiani, dove il rapporto col pubblico era tutto fuorché formale. Il suo *Misura per misura* (1950) è stato una tappa decisiva nell'elaborazione del suo stile. Con l'interpretazione sottilmente ironica di un testo dimenticato come *Tito Andronico* (1955) ha ottenuto il suo primo grande successo internazionale.

Negli anni Sessanta, l'incontro con le esperienze di ricerca di Jerzy Grotowski ha contribuito a ri-orientare e approfondire le istanze fondamentali del suo modo di intendere il teatro. La ricerca della dimensione essenziale dell'arte della scena lo ha portato a codificare uno stile personale e inconfondibile, legato all'arte dell'attore, in grado di coniugare tendenze apparentemente inconciliabili tra loro, come il teatro epico di Brecht e il teatro della crudeltà di Artaud, come nel celeberrimo *Marat/Sade* (1964). La priorità di Brook è la ricerca dell'autenticità sulla scena, evitando le trappole di quello che lui stesso, nel suo saggio più conosciuto – *The Empty Space* (1968) – chiama “teatro mortale”, cioè il teatro professionistico che si propone come “evento culturale” irrigidito e convenzionale. Per Brook è possibile fare teatro anche solo con un attore, uno spettatore e uno spazio vuoto, a condizione che tra queste tre componenti si crei una relazione autentica.

Se per Brook l'attore è il fulcro del teatro, fare ricerca teatrale significa studiare l'uomo. Per questo gli anni Settanta si aprono con il trasferimento a Parigi, dove, con il sostegno dell'UNESCO, fonda il CIRT (Centre International de Recherches Théâtrales) – che nove anni più tardi prenderà il nome attuale: CICT (Centre International de Création Théâtrale). Il CICT si caratterizza per la promozione di una ricerca teatrale dal taglio antropologico. Brook viaggia molto per studiare le tradizioni teatrali di tutte le culture e crea compagnie composte da attori provenienti da ogni parte del mondo, trasformando il suo teatro in uno straordinario laboratorio interculturale. Ciò,

vale la pena sottolinearlo, molti anni prima che queste tematiche fossero avvertite come sfide fondamentali per la nostra cultura. Di questo periodo, grazie anche alla collaborazione col grande drammaturgo Jean-Claude Carrière, si ricordano spettacoli straordinari, come *Les Iks* (1975), frutto di un lungo lavoro in Africa alla ricerca delle tradizioni tribali indigene; *La conférence des oiseaux* (1979), costruito a partire da testi della grande tradizione poetica persiana; e il capolavoro assoluto, il *Mahabharata* (1985), tratto dell'omonimo poema epico indù, della durata di oltre nove ore. Qui Brook riesce a sfruttare al meglio le possibilità offerte dalla sua compagnia multietnica, in relazione al fatto che il grande poema sanscrito, essendo anche un racconto di creazione, narra l'origine dell'umanità nelle sue diverse forme, proponendosi come un fondamentale archetipo transculturale.

L'ultimo ventennio ha visto Brook proseguire su questa linea. A differenza di altri grandi protagonisti del teatro novecentesco, che hanno esasperato il concetto di ricerca, tuttavia, è sempre rimasto un regista teatrale; nel senso che ha sempre concepito la ricerca, anche quella più estrema, come funzionale ad un'idea di teatro che deve produrre degli spettacoli, in cui degli attori si esibiscono di fronte a un pubblico. Negli ultimi anni, quasi che il grande viaggiatore sentisse che è venuto il tempo di “tornare a casa”, appaiono più frequenti che in passato le messe in scena dei grandi classici della cultura occidentale, come Beckett, Dostoevskij, oltre all'amato Shakespeare. Tra queste vanno ricordate le due bellissime versioni dell'*Amleto*, all'inizio di questo secolo, con attori di origine africana nel ruolo del protagonista: Brook li sceglie proprio in quanto immuni da quei pregiudizi che inevitabilmente frenano gli attori occidentali nel momento in cui sono chiamati ad interpretare un personaggio tanto 'ruminato' dalla nostra cultura.

Oggi il teatro di Peter Brook si propone come un formidabile strumento di conoscenza della natura umana e delle diverse forme di comunicazione corporea, oltre che di capacità di creare relazioni tra uomini e culture differenti.

Teatro Grande di Brescia

6 - 7 Dicembre 2009 ore 21,00

Love is my sin

*Sonetti di William Shakespeare***Adattamento**

PETER BROOK

Musiche

FRANCK KRAWCZYK

Con

NATASHA PARRY

MICHAEL PENNINGTON

*Creato l'8 aprile 2009 al Bouffes Du Nord.**Con la collaborazione artistica di Marie-Hélène Estienne.**Luci Philippe Vialatte.**Direttore di palcoscenico Jean Dauriac.**La musica interpretata da Franck Krawczyk è di Louis Couperin (1626-1661).**Produzione del C.I.C.T. / Théâtre des Bouffes du Nord, Paris**Durata: 50 minuti*

Note di Peter Brook

“Con questa raccolta che stupisce, penetriamo nella vita segreta di Shakespeare. Scopriamo il suo intimo quotidiano, le sue familiarità, la sua passione, la sua gelosia, le sue colpevolizzazioni, il suo sconforto, e soprattutto il suo interrogarsi sul senso profondo di attrazione per un uomo, per una donna – e soprattutto per l'atto stesso della scrittura.

Non è semplice scegliere tra 154 sonetti. Era necessario emergesse un movimento drammatico. Come, linea guida, ho seguito i quesiti soggiacenti tra due persone. All'inizio, c'è una tranquillità condivisa, poi poco a poco le pene d'amore appaiono: separazione, infedeltà, tradimento, fino al disprezzo della carne. Nell'ultima fase Shakespeare esprime un amore che supera tutto, che si rivela più forte della vecchiaia e della morte. L'amore resta vincitore del tempo.

Guidati dalla loro lunga esperienza di Sha-

kespeare, Natasha Parry e Michael Pennington si dedicano insieme alla ricchezza di questi testi.

In un oscuro archivio di librai, si trova una allusione al fatto che Shakespeare avesse immaginato la pubblicazione di certi sonetti dall'anno 1600. Tuttavia, nessun volume uscì allora e Shakespeare conservò i sonetti nella loro forma manoscritta. Durante l'epidemia di peste che paralizzò Londra tra il 1600 e il 1610 tutti i teatri furono chiusi e la necessità di avere qualche ritorno ha potuto spingere Shakespeare a far editare la collezione dei sonetti.

Lo studio della sintassi, la scelta delle parole e le allusioni degli avvenimenti contemporanei suggeriscono che gli ultimi poemi furono scritti attorno al 1604, il periodo di Misura per Misura, Il Re Lear e Otello.”

Peter Brook

“*Love is my sin*” è uno spettacolo semplice, minimo, in cui gli attori leggono, recitano, interpretano una scelta di 31 sonetti di Shakespeare suddivisi in quattro parti:

Il tempo divoratore

(sonetti 15, 19, 30, 64, 73, 12)

La separazione

(29, 57, 97, 50, 44, 27, 49, 87)

La gelosia

(149, 147, 120, 93, 92, 138, 61, 110, 129, 142, 90, 145)

Il tempo sconfitto

(71, 146, 60, 123, 116).

Il sonetto che dà il titolo allo spettacolo è il numero 142, di seguito nella traduzione di Alessandro Serpieri nell'edizione della Biblioteca Universale Rizzoli, 2002 (potete prenderlo in prestito in Biblioteca Queriniana con segnatura BQ0 491.F.15)

Love is my sin, an thy dear virtue hate,
 Hate of my sin, grounded on sinful loving.
 O, but with mine compare thou thine own state,
 And thou shalt find it merits not reproof,
 Or if it do, not from those lips of thine,
 That have profaned their scarlet ornaments
 And sealed false bonds of love as oft as mine,
 Robbed other beds' revenues of their rents.
 Be it lawful I love thee as thou lov'st those
 Whom thine eyes woo as mine importune thee.
 Root pity may deserve to be pitied.
 Thy pity may deserve to be pitied.
 If thou dost seek to have what thou dost hide,
 By self-example mayst thou be denied.

L'amore è il mio peccato, e la tua virtù prediletta l'odio,
 odio del mio peccato, fondato su un peccaminoso amare.
 O, ma confronta con il mio il tuo stesso stato,
 e scoprirai che esso non merita riprovazione,
 o se la merita, non dalle tue labbra
 che hanno profanato il loro scarlato ornato,
 suggellando, non meno delle mie, falsi patti d'amore,
 e hanno rubato a letti altrui le rendite dovute.
 Sia legittimo, dunque, che io ami te come tu ami quelli
 che i tuoi occhi corteggiano come i miei importunano te.
 Radica pietà nel tuo cuore, così che, quando cresca,
 la tua pietà possa meritare d'esser compatita.
 Se tu cerchi di avere quello che agli altri rifiuti,
 per il tuo stesso esempio potrei esserti negato.

Dalla medesima traduzione, abbiamo tratto il primo verso di ogni sonetto selezionato da Brook, dalla raccolta di 154 Sonnets scritti da Shakespeare a partire dalla fine del Cinquecento, completati durante gli anni della peste a Londra (1606 - 1610) e pub-

blicati nel 1609. I sonetti di "Love is my sin", nell'adattamento di Brook, sembrano pretendere la scena, sono testi che cercano il suono della voce e conducono un discorso lirico che, nello spettacolo, trova i toni del monologo teatrale.

Il Tempo Divoratore

"When I consider everything that grows"

Quando considero tutto ciò che cresce;

"Devouring Time, blunt thou the lion's paws"

Tempo divoratore, spunta le zampe del leone;

"When to the sessions of sweet silent thought"

Quando alle assise del dolce silenzioso pensiero;

"When I have seen by Time's fell hand defaced"

Quando dalla mano spietata del tempo ho visto sfigurato;

"That time of year thou mayst in me behold"

Quel tempo dell'anno tu puoi vedere in me;

"When I do count the clock that tells the time"

Quando conto l'orologio che racconta il tempo;

La Separazione

"When, in disgrace with Fortune and men's eyes"

Quando in disgrazia con la Fortuna e con gli occhi degli uomini;

"Being your slave, what should I do but tend"

Essendo tuo schiavo, che altro posso fare;

"How like a winter hath my absence been"

Quando simile a un inverno è stata la mia assenza;

"How heavy do I journey on the way"

Come mi pesa viaggiare per la mia strada;

"If the dull substance of my flesh were thought"

Se l'ottusa sostanza della mia carne fosse pensiero;

"Weary with toil, I haste me to my bed"

Sfinito dalla fatica, mi affretto al mio letto;

"Against that time – if ever that time come"

Contro quel tempo; se mai verrà quel tempo;

"Farewell, thou art too dear for my possessing"

Addio, sei troppo prezioso perchè io ti posseggia;



La Gelosia

“Canst thou, O cruel, say I love thee not”
 “My love is as a fever, login still”
 “That you were once unkind befriends me now”
 “So shall I live, supposing thou art true”
 “But do thy worst to steal thyself away”
 “When my love swears that she is made of truth”
 “Is it thy will thy image should keep open”
 “Alas, ‘tis true, I have gone here and there”
 “Th’expense of spirit in a waste of shame”
 “Love is my sin, anthy dear virtue hate”
 “Then hate me when thou wilt, if ever, now”
 “Those lips that Love’s own hand did make”

Puoi dire tu, crudele, che io non ti amo; *pag. 364*
 Il mio amore è come una febbre, anelando sempre;
 Che una volta tu fosti infedele ora m’aiuta;
 Così dovrò vivere, supponendoti fedele;
 Ma fa’ pure del tuo peggio per sottrarti a me;
 Quando il mio amore giura d’esser tutta fedeltà;
 Contro quel tempo; se mai verrà quel tempo;
 Ahimè, è vero, sono andato di qua e di là;
 Spreco di spirito in vergognoso scempio;
 L’amore è il mio peccato, e la tua virtù prediletta l’odio;
 Odiami, allora, quando vorrai, e, se mai vorrai, ora;
 Quelle labbra che la mano stessa d’Amore fece;

Il Tempo Sconfitto

“No longer mourn for me when I am dead”
 “Poor soul, the centre of my sinful earh”
 “Like as the waves make towards the pebbled shore”
 “No, Time, thou shalt not boast that I do change!”
 “Let me not to the marriage of true minds”

Più a lungo non piangermi, quando sarò morto;
 Povera anima, centro della mia terra peccaminosa;
 Come incalzano le onde verso la spiaggia ciottolosa;
 No, Tempo, tu non ti vanterai che io mutil;
 Non sarà che al matrimonio di animi costanti;

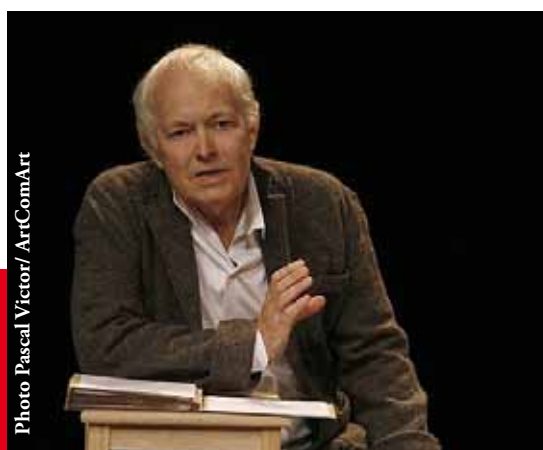


Photo Pascal Victor/ ArtComArt

Mettere in scena Shakespeare secondo Peter Brook

di Carlo Susa

Docente di Storia dello spettacolo contemporaneo presso l'Accademia di Belle Arti di Brescia Santa Giulia

Anche se è concepito a partire da testi poetici non drammatici, *Love Is My Sin*, l'ultimo spettacolo di Peter Brook, pone una questione fondamentale riguardante il senso di mettere in Shakespeare oggi, dopo quattrocento anni nei quali il Bardo è stato rappresentato pressoché ininterrottamente. Il problema, naturalmente non riguarda solo Shakespeare, ma più in generale il teatro stesso, arte quant'altre mai legata alla propria tradizione, che vede ogni anno riproporre al pubblico testi vecchi anche di quasi duemilacinquecento anni.

Il caso del binomio Shakespeare/Brook tuttavia è particolarmente significativo, sia per il valore delle opere prodotte, sia per il fatto che, durando da sessantadue anni, ha attraversato diverse epoche della storia del teatro contemporaneo. Come i matrimoni più solidi anche questo connubio ha vissuto momenti di crisi, ma ha visto sempre il regista tornare al "primo amore". L'ultima di questi "ritorni di fiamma" si è verificato a cavallo tra il secolo scorso e quello in corso, quando Brook ha deciso di rimettere in scena *l'Amleto*, in tre differenti versioni – *Qui est là* (1995), *Hamlet* (2000), *La tragédie d'Hamlet* (2002) –, quarant'anni dopo l'ultima rappresentazione.

Che senso ha mettere in scena il testo più rappresentato della storia del teatro? Quegli spettacoli furono, non solo una potente risposta a questa domanda, ma dei veri e propri modelli per tutti quelli – anche non shakespeariani

– che seguirono.

All'epoca una bella intervista del critico Franco Quadri (che oggi si trova nel libro *I miei Shakespeare*, Milano, Ubulibri, 2003) affrontò approfonditamente la questione. Rileggere oggi qualcuna di quelle parole del regista è forse il miglior modo per avvicinarsi a *Love Is My Sin*.

Per Brook, quando si mette in scena Shakespeare bisogna innanzitutto evitare di una trappola, che lui chiama il «grande malinteso della poesia nel teatro». Ogni grande autore, quando scrive, cerca con tutti i mezzi a sua disposizione di trovare le parole che permettono «alla vita interiore, al pensiero e ai sentimenti» di esprimersi direttamente.

«Lo stesso accade ai grandi compositori d'opera, che cercano la linea melodica corrispondente al movimento interiore del personaggio. Ma se questo diventa una decorazione esterna, casca tutto. Se viene detto agli attori che quando recitano Shakespeare recitano la

grande letteratura, invece di trovare il movimento vero e naturale del personaggio, l'attore tende a portare al pubblico sulla scena la grandezza del testo, e molti critici e colleghi lo applaudono dicendo: "Ah! Come è stato presentato grandiosamente questo grande testo!" Si arriva così sempre più spesso a una artificialità sintetica e fabbricata, e quando il testo viene tradotto, invece di cercare l'impulso del personaggio, il traduttore cerca belle frasi per



dare un equivalente alle frasi difficili da tradurre, e fa poesia letteraria nella nuova lingua. È un'altra cosa che blocca l'attore. Ma quando l'attore recita Shakespeare in inglese nel modo moderno, cioè in modo semplice, si ha l'impressione di sentire il personaggio che si esprime nel modo più normale possibile, con le parole giuste, e non qualcuno che recita qualcosa in uno stile classico, perché è un'opera di Shakespeare. [...] Per me la parola "naturale" è il più grande complimento che si possa fare per l'interpretazione di una cosa scritta in uno stile che, come l'opera, può facilmente diventare artificiale».

Ma come aiutare l'attore a trovare la strada per raggiungere questa "naturalità"? Secondo Brook bisogna affidarsi il più possibile a Shakespeare. Ma a quale Shakespeare, tra quelli apparsi sulla scena negli ultimi quattro secoli? In Inghilterra...

«esistono molte diverse scuole su come "parlare" Shakespeare [...]. Bisogna dire che ci sono state due scuole contraddittorie nell'ultimo secolo. Una si basava su una reazione contro il vecchio stile di recitazione, e ha provocato una catastrofe: questa reazione catastrofica si verifica quando l'attore, per non cadere nel vecchio stile, fa come nel cinema o alla televisione e tenta di parlare come si fa tutti i giorni, provocando quella specie di idiozia dell'attore che dice: "lo parlo come nella vita". Ma la stupidità sta nel fatto che non parla così nella vita. Allora per trovare come assorbire e rispettare la complessità delle battute, e capirle in modo così profondo da far sentire perché esistono queste battute e sono naturali per il personaggio, ci vuole un lungo lavoro: non bisogna cantare come nella tradizione, né parlare come in un bar, ma occorre trovare un terzo stile che consiste nell'essere giusti».

Ma in cosa consiste questa terza via, quella che lui chiama "l'esser giusti"?

«Bisogna riconoscere le qualità dell'epoca in cui il testo è stato scritto e vedere quali sono i fattori ancora vivi oggi e gli aspetti che non

lo sono più. Nel teatro di Shakespeare è ancora vivo oggi il fatto che fosse un teatro senza scenografia. Era come se un narratore potesse fare tutto in un rapporto diretto con chi lo ascoltava. Quindi il richiamo alla fantasia che attraversa tutte le sue opere è inseparabile dal fatto che all'epoca non c'era niente che potesse bloccare la fantasia dello spettatore: non c'erano castelli, non c'erano corridoi, non c'erano foreste, non c'erano mari, eccetera; e questo dobbiamo mantenerlo oggi, senza imitare la struttura del teatro elisabettiano. Dobbiamo riconoscere che, per questo lato, noi ora qui ci troviamo ora nelle stesse condizioni, su questa pedana [l'intervista si svolge di fronte a un pubblico, al quale Brook ora si rivolge direttamente], anche se, sfortunatamente - io per cominciare, non so Franco - non siamo così bravi attori, e il nostro testo non è di Shakespeare, ma il nostro rapporto con voi, dato che vediamo le vostre reazioni e sentiamo un contatto, è totalmente elisabettiano».

Lo Shakespeare al quale 'affidarsi' è dunque quello originale. Non tuttavia attraverso un malinteso approccio filologico. Il Brook degli ultimi anni, nella sua funzione di regista, va sempre alla ricerca di un "teatro elisabettiano contemporaneo", a partire da una scena che per quanto possibile si proponga come "spazio vuoto" su cui costruire la relazione tra attori e pubblico.



Photo Pascal Victor/ ArtComArt

Lo spazio espressivo appunto sull' arte scenica di Peter Brook

di Domenico Franchi

Coordinatore della Scuola di Scenografia dell'Accademia d'Arte Santa Giulia di Brescia

L'arrivo di Peter Brook a Brescia è senza dubbio un'occasione irripetibile per confrontarci con una delle più geniali e influenti personalità teatrali del secondo dopoguerra, forse la figura che più di ogni altra ha ispirato attraverso il suo lavoro e i suoi saggi la coscienza di chi si è chiesto quale funzione e quale ruolo il teatro abbia nella cultura contemporanea. Chiunque oggi pratichi questo mestiere, in maggiore o minor misura, ha subito direttamente o indirettamente l'influenza del suo modo di intendere il teatro, anche chi finge di ignorarlo o vi si oppone con forza.

L'idea che il teatro non sia distinguibile dalla vita stessa e che comprenda in sé il concetto di umanità intera, non solo attraverso l'universalizzazione dei contenuti ma nell'unione concreta di forme, idee, pulsioni, culture ed esseri umani, ha contribuito ad un avanzamento importante verso l'emancipazione di questo linguaggio da manierismi e convenzioni formali obsolete o decorative concependo uno spazio scenico non più inteso come luogo della rappresentazione ma come luogo dell'esperienza umana concentrata.

Nemico della finzione intesa come imitazione superficiale e assiduo ricercatore di quella verità dell'impulso profondo che muove ogni autentica creazione artistica, che lui definiva "impulso informe", ci ha fatto comprendere quanto il teatro sia il frutto di un'intima necessità nell'esatto tempo e luogo in cui accade, sia per coloro che lo praticano che per chi ne fruisce. Brook ci ha spinto a riconoscere in questa pratica artistica un distillato di senso e di verità che si emancipa dalla sterile riesumazione di testi teatrali quali oggetti "archeologici", immutabili.

È in quest'ottica e vedendo in prospettiva

l'influenza che il regista inglese ha avuto sulle ultime generazioni di teatranti che ritengo ancor più significativa l'opportunità per i nostri giovani studenti e appassionati di teatro di incontrare il maestro dal vivo. Come scenografo e costumista e nello specifico del mio ruolo come docente di scenografia presso l'Accademia d'Arte Santa Giulia, questa occasione consentirà un approfondimento con i miei studenti sulla funzione dello spazio nella messa in scena in epoca contemporanea.

Essenziale raccontare come negli ultimi decenni anche il ruolo dello scenografo sia entrato profondamente in crisi. In un mestiere che ancora si basa sui principi dell'impostazione scenica del teatro all'italiana, e di certi retaggi della grande stagione barocca, non mi sorprende l'inevitabile scollamento tra un giovane del terzo millennio e un linguaggio che sembra non corrispondere alle qualità proprie della vita contemporanea. Brook ridefinendo i termini essenziali entro cui il teatro prende forma ha indicato in che modo lo spazio diventa uno strumento vivo nelle mani del regista. Svincolato dall'obbligo di costruire un bel contenitore secondo le regole convenzionali, lo scenografo oggi è chiamato a concepire liberamente uno spazio in funzione di un accadimento. Uno spazio espressivo che concorra alla comprensione dello spettacolo e in quella misura significativa quanto il testo e colui che lo interpreta. Certo è che Peter Brook mettendo in discussione la reale necessità di una scenografia teatrale ha contribuito all'evolversi di una mutazione profonda di tale professione altrimenti destinata ad una certa deriva, suggerendo forse la necessità di unire al bel segno una mente pensante capace in primo luogo di elaborare concetti significativi.

La musica dello Shakespeare di Peter Brook

Louis Couperin

di Luigi Radassao

Responsabile della Mediateca Queriniana

Louis Couperin, chi era costui? Per la maggior parte degli ascoltatori un emerito nessuno; per un ristretto numero di musicofili lo zio del famoso Francois le Grand; per un pugno di organisti il primo della dinastia dei Couperin ad avere l'onore di sedere sulla tribuna della cattedrale di Saint Gervais, a Parigi; per i francesi, a cui piace immaginarsi pionieri in tutti i campi, uno dei più importanti musicisti che introdussero ed inaugurarono il Grand Siècle musicale del Barocco.

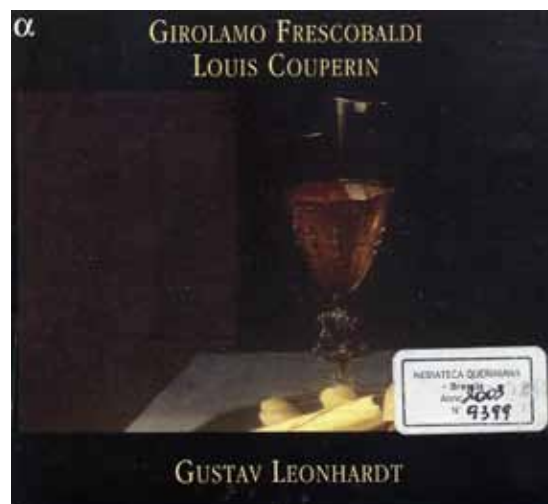
Sciovinismo a parte, i compendi di storia della musica omettono spesso di segnalare che la nascita della celebrata cultura barocca – che solo in Francia, sotto il regno di Re Sole, contava un intero universo di personalità culturali, del calibro di L'enotie, Le Brun, Racine, Molière e Lully, per tacere di poeti, architetti, filosofi e scienziati – andrebbe pre-datata di almeno una decina d'anni. È così facendo che Louis Couperin torna ad occupare il ruolo che gli spetta nella storia della musica, e non solo nella sua cronologia dinamica, stagliandosi a pieno diritto sopra quel gineprajo secentesco, di autori e stili, che tenne a battesimo la non semplice emancipazione della musica strumentale.

Biografia ed opere di Couperin sono giunte a noi in maniera frammentaria: da una parte, le sue composizioni sono state pubblicate soltanto a partire dal XX secolo, ed hanno attraversato quattro secoli sotto l'esclusiva forma manoscritta. Ne è fonte principale il celebre manoscritto

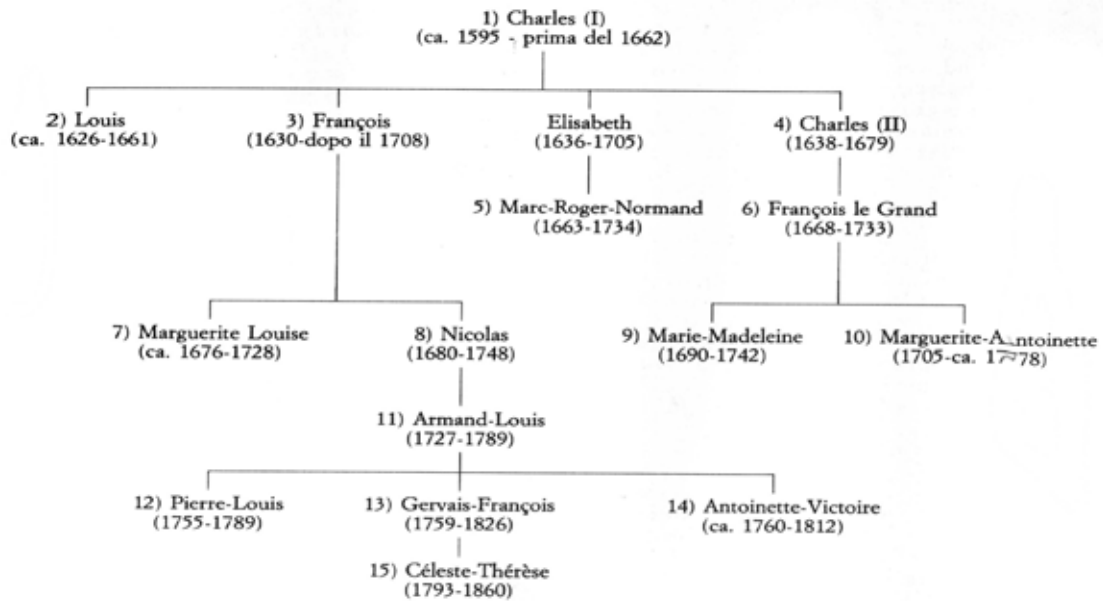
di Bauyn, conservato dalla Biblioteca Nazionale di Francia, un'autentica miniera aurifera per la musica clavicembalistica del primo Seicento. Dall'altra, si conoscono pochissimi particolari della sua vita: nato intorno al 1626 a Chaumes-en-Brie, figlio di un organista che era anche sarto e vignaiolo, viene preso dal clavicembalista Jacques Chambonnières, allora all'apice della notorietà, sotto la sua ala protettrice, che gli valse il famoso posto di organista a Saint Gervais. Muore a Parigi nel 1661, cinque mesi dopo la morte di quel cardinale Mazarino che lasciò via libera all'assolutismo di Luigi XIV.

Il manoscritto di Bauyn contiene le opere per clavicembalo di Couperin divise in due parti: la prima è costituita da 14 preludi, suddivisi per tonalità, e presenta uno dei tratti di maggiore originalità di Couperin, dal momento

che la notazione, come quella di liutisti e tiorbisti dell'epoca, indica soltanto l'altezza delle note, ma senza durata né misure. Spetta all'esecutore costruire e portare a termine l'organizzazione ritmica dei brani, improvvisando senza tradire l'ossatura musicale annotata dal compositore. La seconda parte raggruppa numerosi movimenti di danza, anch'essi raggruppati in base alla tonalità, nonostante sia possibile riordinarli (malgrado Couperin non ne faccia cenno) in vere e proprie suite, secondo la moda del tempo (allemanda, corrente, sarabanda, giga, ciaccona o passacaglia). Le due parti possono anche essere prese a sintesi dei due principali "gesti" musicali,



to che la notazione, come quella di liutisti e tiorbisti dell'epoca, indica soltanto l'altezza delle note, ma senza durata né misure. Spetta all'esecutore costruire e portare a termine l'organizzazione ritmica dei brani, improvvisando senza tradire l'ossatura musicale annotata dal compositore. La seconda parte raggruppa numerosi movimenti di danza, anch'essi raggruppati in base alla tonalità, nonostante sia possibile riordinarli (malgrado Couperin non ne faccia cenno) in vere e proprie suite, secondo la moda del tempo (allemanda, corrente, sarabanda, giga, ciaccona o passacaglia). Le due parti possono anche essere prese a sintesi dei due principali "gesti" musicali,



apparentemente antitetici, che nel primo Seicento il musicista strumentale mette in campo nel tentativo di trovare un'organizzazione musicale che non può più contare su un supporto formale – il testo – preesistente alla composizione: da un lato, lo scandaglio della complessità polifonica, tipica della prassi organistica; dall'altro, la ricerca dell'effetto sonoro idiomático, appannaggio degli strumenti monofonici (del liuto e della tiorba in particolare). Melodia prosastica, eredità cinquecentesca debitrice della mensuralità medievale, e periodare coreutico, ispirato alla musica per danza ed articolato intorno alla nuova concezione metrica della battuta, s'incontrano in questo musicista che da non molto tempo è stato finalmente riconosciuto quale anello mancante tra le prime composizioni polifoniche di Titelouze, Racquet o Roberday e l'immenso corpus sonoro della musica francese per organo, che vedrà il suo splendente sorgere proprio sotto il regno di Luigi XIV. Messo da parte il *chronos protos* medievale, la musica, e le arti in generale, inizia a "muoversi", proprio come la terra intorno al sole. E la maestria nel padroneggiare un contrappunto che si esplicita ora secondo uno stile perfettamente adattato alla tastiera, non più "retorico", e tuttavia ancora legato a quell'espressione degli "affetti" con

cui "canta" al pari della musica vocale, accomuna Couperin ai più noti Frescobaldi e Froberger, ed echeggia perfettamente la sintesi che Diderot anticipava nel suo *Compendium musicae* del 1618 ed il teorico Marin Mersenne formulava nella sua *Harmonie Universelle* nel 1636.

"La musica barocca della prima metà del XVII secolo – scrive Jean-Paul Combet – è movimento ed effervescenza. Anche sotto l'apparenza più austera s'annida un mondo dopo tutto è possibile, tutto è immaginabile. La nostra natura risiede nel movimento; il riposo è la morte, nota Pascal nelle sue *Pensées*, il quale più di ogni altro ha messo in evidenza la tragica contraddizione del mondo. Nei tratti di una toccata o nel ritmo invitante di una ciaccona il musicista barocco non dice nient'altro".

La musica di Louis Couperin nei documenti della Mediateca Querinana:

Girolamo Frescobaldi, Louis Couperin [Registrazione sonora] / Gustav Leonhardt [clavecin]. - [Paris] : Alpha, copyr. 2002. - 1 compact disc

Musiques pour deux orgues à la cathédrale de Cusco [Registrazione sonora]. - [Sarrebouurg] : K617, p 2006. - 1 compact disc



Filmografia Peter Brook

The tragedy of Hamlet / regia di Peter Brook. 2002

Don Giovanni / W. A. Mozart ; direzione di Daniel Harding ; regia di Peter Brook. 2002

Ute Lemper sings Kurt Weill / direzione artistica di Peter Brook. 1992

Mahabharata / regia di Peter Brook. 1989
Un amour de Swann / regia di Volker Schlöndorff ; scritto da Peter Brook. 1984

La tragédie de Carmen / Geroge Bizet ; regia di Peter Brook. 1983

La cerisaie / regia di Peter Brook. 1983
Misura per misura / William Shakespeare ; regia di Peter Brook. 1979

Meetings with remarkable men = Incontri con uomini straordinari / regia di Peter Brook. 1979

King Lear = Re Lear / Willam Shakespeare ; regia di Peter Brook. 1971

Tell me lies / regia di Peter Brook. 1968
Marat - Sade / scritto da Peter Weiss ; regia di Peter Brook. 1967

Ride of Valkyrie / regia di Peter Brook. 1967
Puhelinkioski / regia di Seppo Wallin ; regia di Peter Brook. 1964

Il signore delle mosche / regia di Peter Brook. 1963

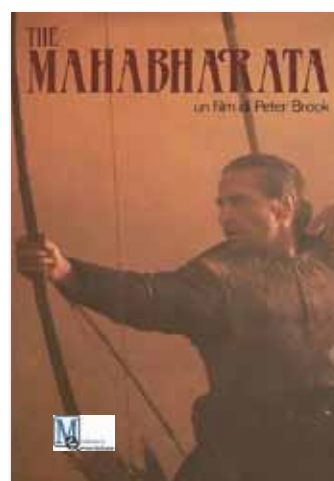
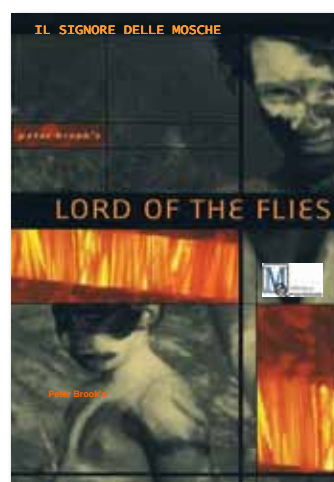
Moderato cantabile : storia di uno strano amore / regia di Peter Brook. 1960

ITV Play of the week, n.2/27 : Heaven & Heart / regia di Peter Brook. 1957

Telefonboksen / regia di Bent Christensen ; scritto da Peter Brook. 1956

The Beggar's Opera = Il masnadiero / dall'opera di John Gay ; regia di Peter Brook. 1953

Box for one / scritto da Peter Brook. 1949



Bibliografia Peter Brook

di Maddalena Piotti
Biblioteca Queriniana



SMITH, ANTONY CHARLS H.
Teatro come invenzione: Orghast di Peter Brook e Ted Hughes, Milano, Feltrinelli, 1974, 225 p.

Nel 1970 Brook chiede a Antony Smith di affiancarlo per studiare e documentare il lavoro che il nuovo International Centre for Theatre Research aveva in corso. Smith si aggrega alla compagnia per tre mesi, seguendola nella tournée in Francia e in Iran per la rappresentazione dell'Orghast, considerato il più portentoso lavoro sulla voce mai realizzato in teatro. Nasce così questo interessante resoconto, di viaggio, di lavoro, di rapporti, di tecniche di rappresentazione, uno sguardo dall'interno che ci consente di cogliere in pieno anche la grande personalità e il carisma che Brook esercita sul suo gruppo di lavoro. "La vita di un gruppo non è uguale per tutti. Anzi, è basata sull'ineguaglianza. Qualcuno è brillante, un altro è goffo e così via. Il principiante e il goffo possono però creare qualcosa che uno più dotato non potrebbe. Non vi può essere un'eguaglianza artistica piattamente democratica."



QUADRI, FRANCO (A CURA DI)
Peter Brook, o, Il teatro necessario, Venezia, Edizioni de La Biennale di Venezia, 1976, 75 p.

Vogliamo immergerci nelle immagini in b/n di Peter Brook e dei suoi lavori? Vogliamo lasciarci andare alle suggestioni di interviste, brevi saggi, rievocazioni degli anni degli esordi (i primi 30...)? Allora accostiamoci a questo volume ricco di aneddoti, curiosità e dissertazioni sul teatro, sul cinema, sul rapporto con gli attori. "Il teatro mi interessava, mi colpiva mi eccitava ma su un piano assolutamente senso-

riale... In teatro mi affascinava la creazione di un mondo di suoni, di immagini, la creazione di un altro mondo, la relazione con altre persone, presenza pressoché continua di un rapporto quasi sessuale, l'attività, l'azione... Queste suggestioni non ho cercato di bloccarle. Avevo soltanto la convinzione incrollabile che l'unico principio al quale potevo aderire doveva inglobare tutto, che mi era impossibile credere in una qualunque dottrina permeata di manicheismo..."

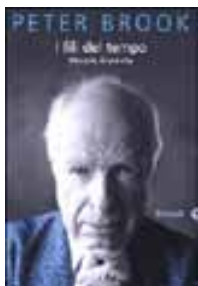
"Per molti anni ho cercato una parola che potesse descrivere l'esperienza del teatro. E, abbastanza curiosamente, la parola più completa che io sia riuscito a trovare, è la più semplice, la parola "interessante", una parola facile e a basso livello, semplicemente l'opposto di noioso, un giudizio primitivo. Ma la parola porta dentro di sé la provocazione più grossa: essere molto interessato significa essere coinvolto totalmente in un rapporto con ciò che viene offerto."

BANU, GEORGES



Peter Brook: da Timone d'Atene a La tempesta, Firenze, La casa Usher, 1994, 231 p.

Georges Banu ha vinto per tre volte in Francia il premio per il miglior libro di teatro e, in questo volume, ci racconta di un ciclo ideale, quello che a Parigi, Peter Brook inizia nel 1974 con Timone d'Atene e conclude nel 1990 con la Tempesta. Anni in cui fu direttore del teatro Les Bouffes du Nord di Parigi: luogo emblematico e fucina di oltre 30 anni di attività. L'edificio delle Bouffes ha un valore esemplare per l'estetica di Brook, è un edificio in rovina che testimonia il passato, ma l'uso non è nostalgico, ha una sua memoria senza esserne prigioniero. È stato il luogo "preparato" per consentire alle parole di "espandersi", lo spazio in cui le parole potevano trovare la "fiducia nel luogo" necessaria per liberarsi ed essere ascoltate, con interesse e coinvolgimento, sconfiggendo ogni inerzia possibile.

BROOK, PETER

I fili del tempo: memorie di una vita, Milano, Feltrinelli, 2001, 226 p.

“Avrei potuto intitolare questo libro False memorie. Non perché io voglia deliberatamente raccontare bugie, ma perché l'atto dello scrivere dimostra che nel cervello non esiste un congelatore dove i ricordi sono conservati intatti. Tutt'altro. Il cervello sembra contenere una riserva di segnali frammentari, senza colore né suono né sapore, che aspettano di essere riportati in vita dal potere dell'immaginazione”

BROOK, PETER

Lo spazio vuoto / Peter Brook. - Roma : Bulzoni, copyr. 1998, 148 p.



The Empty Space, pubblicato nel 1968, è stato il primo volume di Brook sul teatro e il primo dei tre “diari di bordo” (è seguito da The Shifting Point del 1987 e The open door del 1993). Viene tradotto in una prima edizione italiana con il titolo fuorviante di

Il teatro e il suo spazio. Perché spazio vuoto? Il vuoto non è inteso come assenza ma come terreno in cui ospitare e sommare tutte le possibilità, l'ambiente da cui nascono le forme della vita. Il discorso tecnico diventa metafora del reale e ci parla del senso della vita e della morte.

BROOK, PETER

Il punto in movimento : 1946-1987, Milano, Ubulibri, 1997, 235 p.



“Non ho mai creduto in un'unica verità, né in quella mia né in quella degli altri; sono convinto che tutte le scuole, tutte le teorie possono essere utili in un dato luogo e in una data epoca; ma ho scoperto che è possibile vivere soltanto se si ha un'ardente e assoluta identificazione con un punto di vista. Mano a mano

che il tempo passa, che noi cambiamo, che il mondo cambia, tuttavia, gli obiettivi si modificano e il

punto di vista muta. Rivedendo i saggi scritti nell'arco di molti anni e le idee esposte in tante occasioni e nelle più disparate, qui riuniti, mi colpisce ciò che in essi rimane costante. Se vogliamo, infatti, che un punto di vista sia di qualche aiuto, bisogna dedicarsi con tutte le nostre forze, difenderlo fino alla morte.” In appendice: teatrografia e filmografia.

BROOK, PETER

La porta aperta, introduzione di Paolo Puppa, Torino, Einaudi, 2005, XLII, 85 p.

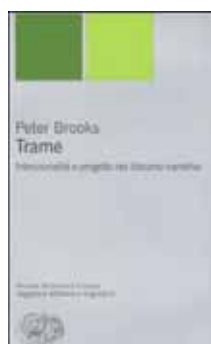


“Il teatro è un alleato esterno del cammino spirituale, ed esiste per offrire bagliori, inevitabilmente brevi, di un mondo invisibile che permea quello di tutti i giorni, ed è normalmente ignorato dai nostri sensi... Il teatro non dev'essere monotono, non dev'essere convenzionale. Dev'essere inatteso. Il

teatro ci guida alla verità attraverso la sorpresa, l'ecitazione, i giochi, la gioia. Rende passato e futuro parti del presente ... E' la verità del momento presente che conta, l'assoluto senso di convinzione che può apparire solo quando un'unione lega interprete e pubblico.” E' infatti nel fondamentale rapporto con il pubblico, il vero co-autore, che, ogni volta, nasce la forma della rappresentazione.

BROOK, PETER

Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo, Torino, Einaudi, 2005, XIV, 345 p.



La trama, come viene concepita e presentata in questo libro, costituisce il disegno segreto e la vera intenzione di ogni progetto letterario; è ciò che dà forma al racconto e gli conferisce una spinta propulsiva, dirigendolo verso un possibile significato. Brook ci

presenta una analisi delle trame nella moderna letteratura, passando al vaglio i capolavori della letteratura da Stendhal a Dickens, Balzac, Conrad e Faulkner.

Per cercare a catalogo:

<http://catalogoqueriniana.comune.brescia.it/zetesis/zetesis.as>



Il Sistema Bibliotecario Urbano di Brescia

ExLibris

Il Notiziario del Sistema Bibliotecario Urbano di Brescia

Direzione e redazione:

Biblioteca Civica Queriniana
via Mazzini 1, Brescia
Telefono 030.2978200 -01
Fax 030.2400359;
queriniana@comune.brescia.it

Direttore:

Ennio Ferraglio

Coordinamento ed editing:

Giulia Gaudino

Hanno collaborato a questo numero:

Andrea Arcai, Francesca Bertoglio,
Carlo Susa, Domenico Franchi, Lui-
gi Radassao, Maddalena Piotti;

Photo:

Pascal Victor/ ArtComArt

Realizzazione e stampa a cura della

Compagnia della Stampa
www.lacompagniamassetti.it

Visita il sito web del
Sistema Bibliotecario Urbano
a questo indirizzo:
www.comune.brescia.it

BIBLIOTECA QUERINIANA

Via Mazzini, 1
Tel. 030.297.8210- Fax 030.2400359
Da martedì a venerdì: 8,45- 18,00
sabato: 8,30- 12,30
*(dalle 12 alle 14 si possono consultare solo i
libri richiesti entro le ore 11,50)*

EMEROTECA SCIENTIFICA

Piazza Martiri di Belfiore, 6
Tel. 030.297.8211-Fax 030.3770817
e-mail: emeroteca@comune.brescia.it
Da martedì a venerdì: 8,45-12,0 /14,00 -18,00
sabato: 8,30- 12,30

EMEROTECA D'ATTUALITÀ

Cortile del Broletto
(di fianco allo scalone dell'Anagrafe)
Tel. 030.2978262
Da lunedì a sabato: 8,30- 18,50

MEDIATECA QUERINIANA

Cortile del Broletto
Tel. 030.2978282 - Fax 030.3770817
e-mail: mediateca@comune.brescia.it
Da martedì a venerdì: 8,45 - 11,45/14,00-17,45
Sabato: 8,30 - 12,00

BIBLIOTECA CASAZZA

Via Casazza, 46
Tel. 030.2009431-Fax 030.2099049
e-mail: bcl@comune.brescia.it
Da martedì a giovedì: 9-12/14 -18
Venerdì: 14,00-18,00
Sabato: 9,00 -12,00

BIBLIOTECA PREALPINO

Vill. Prealpino
Via Col di Cadibona, 5
Tel. e Fax 030.2005167
e-mail: bc2@comune.brescia.it
Da martedì a venerdì: 14,00 -18,00
Mercoledì, venerdì, sabato: 9,00 -12,00

BIBLIOTECA V.LE CADUTI DEL LAVORO - Viale Caduti del lavoro, 15

Tel. e Fax 030.310886
e-mail: bc3@comune.brescia.it
Da martedì a venerdì: 14,00-18,00
Mercoledì, venerdì e sabato: 9,00 -12,00

BIBLIOTECA SERENO

Vill. Sereno - Trav. XII, 58/a
Tel. e Fax 030.3540121
e-mail: bc5@comune.brescia.it
Martedì: 8,30-12,30 / 14,00-18,00
Mercoledì, venerdì: 14,00-18,00
Giovedì: 8,30-13,00 - Sabato: 8,30-12,00

BIBLIOTECA PARCO GALLO

Via Privata De Vitalis, 46
Tel. e Fax 030.224947
e-mail: bc6@comune.brescia.it
Lunedì e venerdì: 14,00-18,00
Martedì e giovedì: 8,30-14,00
Mercoledì: 8,30-18,00 - Sabato: 8,30- 12,30

BIBLIOTECA SAN POLO

Via Tiziano, 246
Tel. e Fax 030.2305998
e-mail: bc7@comune.brescia.it
Da martedì a venerdì: 14,00-18,00
Mercoledì, giovedì, sabato: 9,00-12,00

BIBLIOTECA BUFFALORA

Via delle Bettole, 101
Tel. e Fax 030.2311336
e-mail: bc0@comune.brescia.it
Martedì e mercoledì: 9-12 / 14 - 18
Giovedì e venerdì: 14,00- 18,00
Sabato: 9,00- 12,00

BIBLIOTECA LARGO TORRELUNGA

Largo Torrelunga, 6
Tel. e Fax 030.2942219
e-mail: bc8@comune.brescia.it
Da martedì a venerdì: 13,30-18,30
Sabato: 9,30-12,00 / 13,30-18,30

BIBL. MUSEO SCIENZE NATURALI

Via Ozanam, 4
Tel. e Fax 030.2978664
e-mail: bibliomuseoscienze@comune.brescia.it
Da lunedì a venerdì: 9,00-17,00

BIBL. MUSEO D'ARTE E STORIA

Via Musei, 81
Tel. 030.2977806/7807
Martedì e giovedì:
10,30- 13,00 14,00-17,00