



TITO ANDRONICO
uno spettacolo di Peter Stein

Kinoweb

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 la 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 dramma 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 esposto 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 Schaubühne 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'angosciante 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 la 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, comincio 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 produttore 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. E 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.



TITO ANDRONICO
uno spettacolo di Peter Stein

Kinoweb

«Tito Andronico» e il giovane Shakespeare di Masolino D'Amico

Un punto di arrivo e di partenza

[...] **Tito Andronico**, secondo alcuni potrebbe essere stato composto anche un paio di anni prima del 1593, data proposta da Muir e Schoenbaum. In epoca neoclassica il cumulo di orrori sciorinati in questo lavoro sembrò intollerabilmente rozzo e primitivo, al punto che prendendo le mosse dall'autore tardosecentesco Edward Ravenscroft, il quale proponendone un proprio rifacimento nel 1687 dichiarò di avere saputo da qualcuno che Shakespeare non era in realtà l'autore di quel «mucchio di robaccia», molti critici si studiarono di dimostrare che le cose stavano proprio così, e cercarono analogie con lo stile di altri autori a cui appiopparlo; emerse in particolare la candidatura di George Peele, soprattutto per quanto riguarda il prim'atto. Ma a parte il fatto che nessun copione di Peele presenta una paragonabile abilità di costruzione, nessuno è mai riuscito a giustificare il fatto che dopo essere stato attribuito a Shakespeare da un pedante, Francis Meres, in una lista di drammi, già nel 1598, **Tito Andronico** figura nell'infolio del 1623, ossia nel grande e prezioso volume con cui alcuni antichi colleghi e ammiratori del Bardo raccolsero amorosamente le sue opere, qualche anno dopo la sua morte, allo scopo di celebrarne la memoria. Ne si vede il motivo per cui Shakespeare da vivo avrebbe dovuto vergognarsi di un dramma la cui fortuna sulle scene, almeno nei primi anni dopo la sua creazione, fu grandissima, come attestano, a) le numerose esecuzioni di cui è rimasta traccia, b) la sua pubblicazione in almeno tre edizioni non autorizzate dall'autore (rispettivamente nel 1594, nel 1600 e nel 1611), c) vari accenni di contemporanei, il più famoso dei quali è quello sia pure dispregiativo di Ben Jonson, nel prologo a **Bartholomew Fair**, dove discutendo dei teatri e della situazione drammatica di quell'anno 1614 sono presi in giro coloro per i quali il non plus ultra dell'arte teatrale è ancora rappresentato da due drammoni di «venticinque o trent'anni prima» come **La tragedia spagnola** (di Thomas Kyd) e, appunto, **Tito**. Il quale **Tito**, superato nel suo genere da nuovi drammi anche dello stesso Shakespeare, finì per essere messo in disparte per un periodo molto lungo, salvo poi tornare agli onori delle scene abbastanza stabilmente a partire dalla seconda metà del nostro secolo, e in particolare dal memorabile allestimento firmato da Peter Brook nel 1955, nato a Stratford e poi visto in tournée per mezza Europa. Da allora **Tito** è stato ripreso spesso, talvolta con risultati notevolissimi. Una volta avutane la possibilità, insomma, il dramma si è dimostrato estremamente vitale sulla scena, e forse particolarmente adatto per la nostra epoca che attraverso i media quando non sulla propria pelle ha rinnovato una ampia familiarità con la violenza. Si vedano, per la rilevanza di **Tito** da questo punto di vista, le osservazioni di Ian Kott in **Shakespeare nostro contemporaneo** (Milano 1964), e si veda anche il commento in proposito di Peter Brook, il quale anni dopo quel famoso spettacolo scrisse che «il vero fascino di **Tito** (superiore a drammi teoricamente "più grandi" come **Amleto** e **Lear**) stava nel fatto che, per quanto potesse apparire astratto - stilizzato - romano - classico, per qualsiasi spettatore esso era centrato sulle più moderne tra le emozioni - sulla violenza, l'odio, la crudeltà, il dolore - in una forma che, in quanto non realistica, trascendeva l'aneddoto e diveniva per qualsiasi pubblico del tutto astratta e perciò totalmente reale». Ma se cerchiamo di stabilire cosa **Tito** possa rappresentare per noi, divaghiamo. Poniamoci piuttosto la domanda: cosa era **Tito** per gli spettatori elisabettiani? Ovviamente, una *revenge tragedy*, ossia una tragedia di vendetta e di sangue innestata sul filone il cui esponente più illustre era la ricordata **Tragedia spagnola** (1587-90) di Thomas Kyd, seguita a ruota dall' **Ebreo di Malta** (1589-90) di Christopher Marlowe, anche se qui il tema della vendetta non è quello principale. In una cosa almeno, comunque, **Tito** più che alla **Tragedia spagnola**, che si finge per l'appunto in Spagna, guarda agli antecedenti colti di quel dramma: mi riferisco all'ambiente classicheggiante e alla continua preoccupazione, peraltro questa presente anche nella **Tragedia spagnola**, di darsi una rispettabilità erudita a forza di citazioni latine. Il teatro tragico popolare elisabettiano nasce dall'unione di due matrici, quella fornita da Seneca riscoperto dagli umanisti, e quella delle storie avventurose prese qua e là dove capita, soprattutto dalla narrativa medievale. Senza perdere di vista Seneca e in particolare modo il **Tieste**, **Tito** si inventa una storia originale facendo confluire due fonti, l'episodio di Filomela e Progne dalle **Metamorfosi** di Ovidio, al quale si allude specificamente nel testo (violata dal cognato che le taglia poi la lingua per non essere denunciato, Filomela descrive l'accaduto in un ricamo, e con la sorella uccide quindi il figlio dello stupratore e glielo serve in tavola), e l'antica storia, raccontata anche dal Bandello, di un servo negro che per vendicarsi di una punizione viola la moglie del padrone e la sequestra coi figli, che uccide, cosa che fa anche con la donna dopo avere ottenuto che il padrone si tagli il naso in cambio della salvezza di lei. Al contempo, **Tito** richiama la precedente **Tragedia spagnola** (e il successivo **Amleto**) nel mostrarci un uomo pubblico, altolocato, che dopo essere stato vittima di orrende ingiustizie si decide per disperazione a farsi giustizia da se, e per poter attuare il suo piano di vendetta, che si svolgerà durante una occasione pubblica, si finge pazzo, o meglio, esagera i sintomi di una follia autentica, causata dalle atrocità di cui è stato testimone. Quanto infine al rapporto di **Tito** con il surricordato dramma di Marlowe, questo riguarda il personaggio di Aaron, che in Shakespeare ha grande rilievo, e infatti negli allestimenti del lavoro viene di solito affidato a un attore di rango, alla pari con il protagonista.

Come Aaron, Barabas è un "diverso", esponente di una minoranza oggetto di diffidenza e talvolta di disprezzo, ma allo stesso tempo segretamente fiera della propria identità; come Aaron, ancora, e come il contemporaneo Riccardo di Gloucester, Barabas compie poi i suoi misfatti animato da un certo sarcastico umorismo nero; egli si compiace della propria giovialità, e vi scherza sopra volentieri. In questo è anche l'antenato di Iago.

Unendo le due tradizioni del teatro colto, fiorito nelle Università, il cui primo esempio in lingua inglese è la tragedia **Gorboduc** di Thomas Sackville e Thomas Norton (1562), e quella del teatro popolare, nato nei cortili delle osterie, e di cui ci sono rimasti solo pochi drammoni sgangherati, come **Cambyses** forse di Thomas Preston (1569?), **Tito** guarda da una parte alla dignità e all'eloquenza del linguaggio e degli atteggiamenti dei personaggi, mai meno che composti - niente intermezzi comici qui, a differenza dalle future grandi tragedie shakespeariane - e dall'altra, al realismo di cui il fragoroso teatro popolare si beava, col suo uso di armi, di animali vivi, di attrezzi di ogni genere.

Una didascalia dell'antico **Cambyses** descrive il modo di forare una vescichetta piena di aceto, ottenendo così un raccapricciante schizzo di sangue che sembra autentico: a questo clima appartiene il gusto per le teste e le mani tagliate di **Tito**, che certo diedero ottime occasioni ai responsabili dell'attrezzeria di allora. Seneca parlava di episodi orrorosi, ma a differenza di lui l'autore elisabettiano le cose le vuole anche mostrare. In seguito, già pochi anni dopo **Tito**, il teatro popolare, sempre più frequentato dagli esponenti del miglior gusto, imparerà a dosare gli effetti, e adeguandosi Shakespeare si dimostrerà in grado di creare il terrore anche dal niente, o meglio, dall'invisibile (il pugnale di **Macbeth**, le macchie sulle mani di sua moglie).

Ma per concludere. Come per gli altri drammi del periodo, non c'è bisogno, per ascoltare **Tito**, di tener presente quello che Shakespeare avrebbe fatto in seguito nello stesso campo; di considerare il protagonista come un antecedente di Coriolano, di Timone, di Lea - ovvero di trovare ad Aaron i discendenti di cui sopra.

Tito ha una sua teatralità che riemerge con ogni allestimento scenico, e alla scena spetta ovviamente il compito di riscoprirlo. Volendo intanto assegnare al dramma un suo posto specifico nel canone shakespeariano, sembra giusto indicare in esso il momento in cui il giovane Shakespeare fa i conti col genere già consolidato della *revenge tragedy*, e li fa con la stessa coerenza e puntualità che più o meno nello stesso periodo esibiva cimentandosi con la commedia plautina, o col genere del dramma di storia patria: ossia mettendo insieme un po' tutti i principali elementi caratterizzanti del filone, e dandone una sintesi quasi definitiva - liquidando, in un certo senso, il genere, allo scopo di passare in seguito a nuove conquiste.

Come ha detto benissimo Giorgio Melchiori, **Tito** è un «documento fondamentale dell'estetica elisabettiana», una «riflessione sulla natura del *revenge play* ossia sul senso della tragedia maturato nel tardo Cinquecento inglese». È, per Shakespeare, un punto di arrivo, e allo stesso tempo un punto di partenza [...].

Masolino D'Amico - dal saggio «Tito Andronico» e il giovane Shakespeare pubblicato dal Teatro di Genova.



TITO ANDRONICO
uno spettacolo di Peter Stein

Kinoweb

Peter Stein e la Schaubühne di Maria Grazia Gregori

Un tempo è stato definito un "signore della scena", un regista demiurgo, anche se per primo riconosceva la necessità vitale di lavorare con un gruppo fisso nel quale rispecchiarsi e riconoscersi, dal quale ricevere impulsi e suggerimenti, con il quale, soprattutto, giungere a un traguardo.

Il "gruppo" di Peter Stein sono stati i "suoi" attori, che prima lo hanno seguito nelle sue migrazioni poi si sono fissati con lui alla Schaubühne di Berlino Ovest inserendosi anche, con la prepotenza del talento, nel cinema tedesco. Da qualche anno, invece, l'itinerario artistico, e forse anche la storia personale di questo regista, fra i maggiori d'Europa, ha preso altre vie più accidentate, con la necessità di altre esperienze tanto da essersi deciso - dopo molti tentennamenti - alla sua prima esperienza con attori di un'altra lingua e di altra formazione, da noi in Italia, dove mette in scena il Tito Andronico di Shakespeare prodotto dal Teatro Stabile di Genova su un progetto del Centro Teatro Ateneo di Roma. Eppure la lingua era stata a lungo il diaframma orgoglioso che Peter Stein aveva innalzato fra sé e gli altri, per segnare una linea di demarcazione invalicabile, nei confronti di una ricerca artistica e di altissimo profilo, condotta come una vera e propria esplorazione dentro il continente teatro, con la speranza di poter dare qualcosa al pubblico, ma soprattutto agli attori, «gente che ha il coraggio» spiega, «la necessità, la mania o la malattia, di proporsi in prima persona. Io invece, non devo affrontare il pubblico, non devo andare sul palcoscenico. Mi accontento di guardare gli altri da tutti i punti di vista possibili, dalla sala al retropalco. Il mio essere regista consiste proprio in questo, nel mio essere "ladro" di altri», L'avventura teatrale di Stein ha i suoi maestri in Fritz Kortner - il grande attore espressionista transfuga negli Stati Uniti al tempo del nazismo e dopo l'esilio divenuto un punto di riferimento nel panorama teatrale tedesco - e in Bertolt Brecht. Dal primo gli deriva la spinta, mai abbandonata, verso la prassi realistica che si realizza nella cura dei dettagli e nell'attenzione al linguaggio del testo; dal secondo l'ipotesi di un "teatro politico" non tanto inteso come militanza, ma come sguardo indagatore dentro un'epoca, alla ricerca di una sua possibile contemporaneità.

Lungo tutta la sua pratica artistica, del resto, Stein è sempre stato fedele a questi due momenti della sua formazione: l'esigenza della contemporaneità perseguita nelle messinscene di Brecht, di Bond, di O'Casey e, più tardi, di Botho Strauss, di Nigel Williams, di Eugène O'Neill; l'indagine dentro la drammaturgia classica tedesca da Goethe a Kleist senza dimenticare, magari, dei classici del Novecento come Ibsen e Cechov o dei classici tout court come Shakespeare e i tragici greci.

È ancora il bisogno, tutto creatore, di intervenire sulla realtà, mutuato dai grandi maestri, a segnare la prima svolta importante nella storia artistica di questo regista con la messinscena di un **Vietnam Diskurs** di Peter Weiss, pensato con l'idea di coinvolgere gli spettatori che lo costringe - siamo nel 1968, anno di grandi rivolgimenti libertari, ma anche di grandi repressioni - a lasciare Monaco.

Intanto, però, c'era stata la tappa di Brema, da **Amore e raggirio** di Schiller al **Torquato Tasso** di Goethe che poi, ripreso alla Schaubühne lo farà conoscere in Europa, ma anche perché lì si forma il gruppo dei suoi attori, il nucleo della futura, mitica istituzione berlinese con Bruno Ganz, Edith Clever, Jutta Lampe e Werner Rehm.

Ed è un omaggio a uno dei primi, riconosciuti maestri, Brecht, la scelta dello spettacolo inaugurale della Schaubühne anche se **La madre** è firmata a sei mani da un collettivo formato da Stein, Steckel e Schwedrzik e anche se in primo piano c'è un'attrice del calibro di Therese Giehse, primo indizio macroscopico del metodo di lavoro di un regista "ladro" che vuoi lavorare con gli attori, mosso da una spinta, allo stesso tempo, scientifica e pedagogica. E se all'attore spetta la sfida di "scrivere" pubblicamente con il proprio corpo, su di un palcoscenico è del regista il compito creativo di organizzare questa sensibilità "nutrendola" in tutti i modi possibili.

Accanto al grande tema dell'interpretazione, legato alla formazione, al culto della parola e del testo, è in questi anni che Stein focalizza un'altra delle grandi direttrici del proprio itinerario registico: la ricerca di uno spazio teatrale inteso come segno linguistico e drammaturgico da modificare in sintonia con le esigenze del testo, con spettacoli che ogni volta variano il rapporto con il pubblico e il suo coinvolgimento magari attraverso un vero e proprio cammino fisico e immaginario, di conoscenza, per esempio in **Come vi piace** di Shakespeare, oppure risolvendolo in tutta la sua quotidianità naturalistica nei **Villeggianti** di Gorkij e nelle più recenti **Tre sorelle** di Cechov o nell'iperrealismo coinvolgente - gli attori gomito a gomito con il pubblico - della **Trilogia del rivedersi** di Botho Strass.

Ma è già nel corso di questo peregrinare, di questa ricerca ossessiva di un luogo che non sia un puro contenitore ma che, in perenne mutazione, possa accogliere le parole dei poeti, che Stein giunge, soprattutto negli ultimi anni, a privilegiare gli spazi interiori come gli unici possibili per condurre al cuore del vero problema del teatro: appropriarsi dei testi attraverso gli attori. Una via iniziata già nel 1974 con gli **Esercizi per attori** dell'Antikenprojekt. Prima tappa all'incontro con la tragedia greca poi maturata nella celebre **Orestea**: un rito di riappropriazione e di conoscenza, il tentativo di pervenire alle origini del gesto tragico nel primo caso; una spinta a mettere in luce i diversi livelli di comunicazione ai quali può giungere l'attore attraverso la parola nel secondo.

L'approccio alla greicità ha segnato per Stein e per la Schaubühne non solo la conferma di un rapporto di coesistenza e di coinvolgimento ma anche, sull'esempio di Stanislavskij, lunghi

viaggi di preparazione in Grecia, in Unione Sovietica, in Marocco (al tempo dei **Negri** di Genet). Eppure è sempre all'attore che Stein ritorna sia che metta in scena un classico tedesco come **Il principe di Homburg** o un testo nuovissimo di Botho Strauss perché quello che gli importa a teatro, luogo dell'ambiguità per eccellenza, è ricercare una relazione fra razionalità e irrazionalità, rifiutando le risposte lineari e le affermazioni fideistiche. Dice: «se è vero che il teatro è il luogo del forse, del pericolo, della fragilità, allora vi si rappresenta soprattutto la morte».

Anche in questi ultimi anni con la prima e la seconda edizione di **Tre sorelle** e poi con **Lo scimmione peloso** di O'Neill e con la **Fedra** di Racine, Stein è rimasto fedele a se stesso, alla indagine sulla parola, alla sua risonanza nello "spazio" interno dell'attore. Ma - sempre inseguito dalla grande angoscia della Todlust, di un teatro che continuamente rinasce per morire ogni sera - , intrigato dalle possibilità insite in altri mezzi di comunicazione, ha sentito fortemente il richiamo del cinema, spesso girando delle "edizioni speciali" dei suoi spettacoli come è accaduto per **I villeggianti** e per **Grande e piccolo** - del tutto autonome rispetto all'edizione teatrale.

Ma non è riuscito a concretizzare il progetto di un film "puro" che non avesse nulla a che fare con il teatro e di cui aveva già pronto tutto, dal soggetto al luogo, l'Islanda.

Anche il melodramma, del resto, è rimasto a lungo un genere non frequentato nella sua pur ragguardevole produzione, dopo l'incarico, poi abbandonato, avuto dall'Opera di Parigi di mettere in scena la tetralogia wagneriana lasciato dopo il solo **Oro del Reno** al regista numero due della Schaub ü hne, Klaus Gruber. Ci sono voluti dieci anni perché Stein tornasse all'opera con l' **Otello** e il **Falstaff** di Verdi messi in scena per il Teatro di Cardiff. Curioso atteggiamento da parte di un regista abituato ad esprimersi con paragoni musicali per spiegare il "segreto" di un concertato o la struttura di una pièce teatrale, Ma Stein ha rivisto in questi anni molti giudizi e preclusioni di un tempo, anche perché non è più direttamente coinvolto nella gestione della Schaub ü hne di cui resta, però, un regista, Tipico di questo ritorno all'opera è l'approccio al mondo verdiano che si esalta anche nella rottura della fissità dei personaggi, dunque in una vera e propria recitazione da parte dei cantanti secondo uno sguardo innovatore ma non distruttivo che cerca nei "movimenti" musicali la ragione di quelli interpretativi. Certo si potrebbe sottolineare come sullo sfondo di questi **Otello** e **Falstaff** ci sia sempre Shakespeare anche se mediato da Arrigo Boito. A pensarci potrebbe essere stato un passaggio, forse necessario, al nuovo Shakespeare del Tito Andronico.

Maria Grazia Gregori