

CAROLINE PAGANI

IL MACBETH IMMAGINATO DA EIMUNTAS NEKROŠIUS
UT PICTURA THEATRUM

*In Shakespeare c'è tutto: tutti i sentimenti, tutte le passioni, tutte le emozioni,
tutti i colori primari.*

Eimuntas Nekrošius

La tradizione teatrale ha fatto del Macbeth la più sfortunata e maledetta di tutte le opere shakespeariane. 'The Comedy of Glamis', 'The Scottish Business', o semplicemente 'That Play' sono alcuni degli eufemismi che gli attori usano tuttora per evitare di menzionare il titolo dell'opera di Shakespeare. Ma a che cosa sarebbe dovuta la sfortuna del *Macbeth*? Parte di questa credenza è dovuta al soggetto, al tema dell'opera: la stregoneria. Secondo la superstizione quando si ha a che fare con le forze del male, anche nelle arti, queste possono prendere il sopravvento. Con l'inserimento nel testo e quindi in scena delle streghe, delle evocazioni ed invocazioni, Shakespeare ha anche introdotto una dimensione marcatamente sovranaturale all'intera azione. *Macbeth* è forse il primo dramma che introduce seriamente in scena i riti e le pratiche della stregoneria contemporanea.

Il drammaturgo ha incluso, nei discorsi delle streghe e in particolar modo negli incantesimi, una conoscenza della magia negromantica ed esorcistica. Il dramma ha quindi acquisito una reputazione sventurata in parte a causa del tema e in parte perché la tradizione teatrale ha registrato una lunga linea di disastri accaduti durante le prove e gli allestimenti, a partire dalla prima rappresentazione del 1606, quando l'attore che interpretava Lady Macbeth fu colto dalla febbre e in seguito dalla morte.¹ Il dramma è stato in seguito rappresentato raramente per quasi un secolo.

¹ Peter Brook, a tale proposito, ha spiegato al suo *dramaturg*, Jean Claude Carrière, che Shakespeare nel *Macbeth* è andato molto, forse troppo lontano con il tema dell'occulto, nella seconda parte dell'opera. È per questo che si dice che il *Macbeth* sia un'opera maledetta. (Da appunti presi durante un ciclo di lezioni sulla drammaturgia shakespeariana, tenute da Jean Claude Carrière alla Civica Accademia di Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano).

Molti sono stati gli allestimenti della tragedia shakespeariana che si sono dipanati sui palcoscenici del XX secolo, ² ma quello di Nekrosius è un *Macbeth* diverso da qualunque altro, immaginifico, enigmatico, favolistico, *naïf*, spiazzante, coraggioso, nordico, contadino, boscaiolo, dominato da una fantasia debordante, barbarica e fuori dal tempo, a tratti di difficile decifrazione, ma capace di lasciare impresse nella nostra memoria immagini incisive, espresse con una grande potenza figurativa. Siamo al cospetto di una lettura visionaria, al limite del metafisico, di un “sogno metafisico al nero” ³ che rimanda ad altri mondi, arcani, ancestrali e primitivi.

Il complesso lavoro di Nekrosius non può essere ridotto ad un’unica linea di approccio, in questa sede mi limiterò a metterne in luce alcune caratteristiche e a suggerire un tentativo di lettura a partire dai dati fenomenologici di un materiale di partenza già per sua natura sfuggente qual è la rappresentazione teatrale.

Il suo *Macbeth* è un allestimento ermetico e trasparente insieme. In esso si ha una sintesi di una visione del mondo e di una poetica teatrale. Non siamo di fronte a un’ ‘interpretazione’ del testo ma, come osserva Giovanni Raboni,

ci troviamo di fronte alla prepotente, sconvolgente, germinazione, *a partire dal testo*, di una partitura visiva, gestuale e fonica del tutto autonoma [...] la quale finisce tuttavia per raccontare la stessa storia, con l’innescare gli stessi significati, col sommuovere gli stessi strati della conoscenza profonda. ⁴

Il teatro di Nekrosius è improntato ad un immaginario molto concreto, fatto di materia e materiali cui si aggiunge un’emblematica attenzione agli elementi naturali e ai loro mutamenti di stato. La sua è un’operazione quasi magico-alchemica, che lavora su stati di energie.

² Sulla fortuna del *Macbeth* in Italia si veda Isabella Aradas, *Macbeth in Italia*, Bari, Adriatica, 1989; sulla fortuna degli allestimenti shakespeariani a Milano si veda Anna Anzi, *Shakespeare nei teatri milanesi del Novecento (1904-1978)*, Bari, Adriatica, 1980, e Anna Anzi, *Shakespeare nei teatri milanesi del Novecento (1978-2000)*, Bari, Adriatica, 2001.

³ Enrico Marescotti, “Macbeth, barbariche visioni”, in *Libertà*, 13 novembre 1999.

⁴ Giovanni Raboni, in *Patalogo*, 1999. (Corsivo mio).

Se nell'*Hamletas* i demiurghi dell'azione sono l'acqua-ghiaccio, e il fuoco che si tramuta nella polvere nera del carbone, e nell'*Otelas* dominano materie informi e aeree come acqua e vento, nel *Makbetas* questi ruoli sono rivestiti da materiali dotati di energia terrestre per eccellenza: il legno e la pietra. Gli oggetti così caricati che cambiano stato diventano conduttori della forza primaria degli elementi, si fanno veicolo di metafore, di trasferimenti di senso, testimoniando una traccia visibile di presenze occulte.

Se nell'*Hamletas* Nekrosius ci aveva fatti immergere in una corte regale fatta di ghiaccio, pellicce, fuochi, quasi a volerci trasmettere, metaforicamente, il senso di una totale coincidenza tra il freddo interiore del protagonista e l'ambiente circostante, qui siamo in un'atmosfera

sulfurea in cui il legno sembra essere la materia connotante più forte. Materia palpabile e insieme simbolica di uno spazio immaginifico in cui a tirare le fila della tragedia sono le tre streghe/parche introdotte da Shakespeare nella scena iniziale.⁵

Contrariamente all'iconografia tradizionale, la tragedia shakespeariana è affrontata dal regista lituano con uno spostamento di prospettiva sorprendente e immediatamente visibile. "Siamo abituati a un'idea letteraria del teatro: dove il teatro è una cosa che si ascolta e non si mostra. Ma la natura del teatro è di essere mostrato, visto"⁶, dice. Nekrosius è un regista che lavora con gli occhi, che 'dipinge' i suoi allestimenti, egli ce li mostra come se dipingesse e scolpisse, avvalendosi dell'impiego di oggetti surreali, dal sapore magico, che rendono le sue immagini folgoranti e di "abbagliante bellezza". L'abilità dello stregone lituano consiste nel mostrare il testo come farebbe un pittore. Come ha rilevato Ugo Ronfani, "collocando quelle mele verdi del banchetto degli spettri come Cézanne componeva una natura morta"⁷.

⁵ Laura Novelli, "Il *Macbeth* di Nekrošius gioca sull'altalena del bene e del male", in *Il Giornale*, 3 dicembre 1999.

⁶ Eimuntas Nekrošius intervistato da Anna Anzi e Paolo Bosisio presso l'archivio del Piccolo Teatro di Milano, 2000.

⁷ Ugo Ronfani, "Nekrošius dipinge il suo *Macbeth*", in *Il Giorno*, 12 novembre 1999.

La figura umana è talvolta scomposta come nei quadri di Picasso, per la “disarticolazione delle tre giovani Parche, dispettose e sfuggenti”.⁸

In ogni epoca è possibile accostare la letteratura alla pittura, sulla scia del noto detto oraziano *ut pictura poesis*. Esiste un vocabolario comune di motivi simbolici condiviso da tutte le arti. Come scrive Anna Anzi in *Shakespeare e le arti figurative*, “E’ proprio alla luce di un simbolismo comune che un raffronto tra un dipinto e un’opera letteraria serve ad illuminare entrambi e ad arricchirli reciprocamente”.⁹ E il luogo in cui questo incontro amoroso e fertile fra le arti si dispiega è proprio il teatro, l’allestimento scenico.

Di ogni spettacolo di Eimuntas Nekrošius si può dire: “All’inizio erano le tenebre”.

L’azione dei suoi spettacoli tende a risolversi in una sorta di percorso dall’oscurità reale e metaforica, dall’enigma, dal mistero, alla conoscenza. Il carattere fantastico delle sue rappresentazioni è la caratteristica specifica e misteriosa dell’arte di questo regista autoriale.

Il mondo è vissuto come un enigma che l’uomo deve cercare di comprendere e l’uomo, a sua volta, come un enigma proposto al mondo.

Quasi tutte le sue composizioni cominciano con un’introduzione silenziosa.

Il regista lituano costruisce il suo universo a partire da elementi primordiali, gli stessi del mondo antico: il fuoco, l’acqua, l’aria, la terra. Ci ricorda così che il mondo è costituito da ciò con cui è stato creato. “Egli rende alle cose non soltanto il loro valore tattile, ma anche il loro significato soprasensibile”.¹⁰ Nel teatro dell’artista di Vilnius, la simbolica¹¹ dell’oggetto prevale sulla parola. Le metafore con cui il regista costruisce il complesso cosmo dei suoi spettacoli sono polisemiche, si prestano a svariate interpretazioni e livelli di lettura.

Gli stessi simboli e segni sono continuamente presentati allo spettatore con facce e prospettive diverse.

Ogni oggetto in scena è segno e simbolo,¹² veicolo di senso e significato, e questo è vero soprattutto nel caso di Nekrošius.

⁸ Ibidem.

⁹ Anzi, *Shakespeare e le arti figurative*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 29.

¹⁰ AA.VV., “L’energia terrestre e figurativa del teatro di Nekrošius” in *Eimuntas Nekrosius*, a cura di Valentina Valentini, Catanzaro, Rubbettino, 1999.

¹¹ Si vedano le voci “simbolo” e “segno teatrale” in Patrice Pavis, *Dizionario del Teatro*, a cura di Paolo Bosisio, Bologna, Zanichelli, 1998.

Il termine simbolo, in senso strettamente etimologico, (dal greco *symbollo*) significa riunificare, mettere insieme, e designa originariamente le due metà di un oggetto che, spezzato, può essere ricomposto avvicinandole. In tal modo, ogni metà rimanda ad un originario segno di riconoscimento formato da due parti che riunificate formano un intero: il simbolo come è stato codificato a partire da Platone.

¹² Per la differenza tra *segno* e *simbolo*, si veda Tzvetan Todorov, *Simbolismo e interpretazione*, Napoli, Guida, 1996. In linea generale, la differenza fondamentale tra segno simbolo è la seguente: il primo ha un significato chiaro, univoco,

Egli tende ad esprimere il massimo di senso con il minimo dell'impiego di mezzi scenici. Si hanno così significanti dai mille significati in un continuo slittamento di senso da un campo semantico ad un altro. In ogni spettacolo di Nekrošius si ha una combinazione di tre forze elementari: quella fluida dell'acqua, quella distruttiva del fuoco, e quella palpabile della terra. Il simbolo, come l'immagine e il colore ha una doppia faccia, Gaston Bachelard¹³ direbbe che ha una realtà fisica e una realtà psichica. Nekrošius costruisce l'impalcatura dei suoi spettacoli, con Empedocle, intorno alle quattro 'radici' del mondo esistente e, con Bachelard, rifacendosi all'insegnamento classico dei presocratici, distribuendo i simboli intorno ai quattro elementi della tradizione filosofica naturalista: acqua, aria, terra, fuoco.

Tuttavia, in Nekrošius niente è banalmente simbolico: oggetti, immagini e movimenti risultano come

elementi di una necessità iconica in qualche modo ineluttabile, e la sorpresa con cui li registriamo è immediatamente doppiata da un senso di fatalità, come se fossero già impressi nel nostro inconscio.¹⁴

La scena filosofica di Nekrošius si richiama ed evoca un tempo arcaico, mitico, mitologico, uno stato presocratico in cui i quattro elementi si combinano. Si compone così sulla scena un paesaggio *degli* elementi. La modalità di procedimento seguita dal regista-autore per metafore concrete è quanto mai pertinente alla drammaturgia shakespeariana.

Se all'epoca di Shakespeare non esistevano scenografie vere e proprie e la scena era un luogo che *stava per* il mondo intero, allo stesso modo Nekrošius non ha bisogno di scene. La scenografia verbale o 'word-scenery' dei drammi shakespeariani riconduce all'antica arte della memoria.

diretto, non arbitrario, codificato; il secondo è ambiguo, polivalente e fa appello all'interpretazione, necessita di un atto ermeneutico. La scena di Nekrošius è affollata più da simboli che non da segni.

La semiologia teatrale è un metodo di analisi del testo e della sua rappresentazione. Secondo Michel Foucault, la semiologia è "l'insieme della conoscenze e delle tecniche che consentono di distinguere dove i segni si trovano, di definire ciò che li istituisce in quanto segni, di conoscere i loro nessi e le leggi di concatenamento". Si veda Michel Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 43. La semiologia si occupa del modo di produzione del *senso* nell'intero processo teatrale, mentre l'ermeneutica si occupa della ricerca del *significato*, del rapporto dell'opera col mondo. Per un approccio di questo tipo, si veda, Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London, 1980, tr. it., *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1988 e Marco De Marinis, *Semiotica dello spettacolo teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1982.

¹³ Cfr., Gaston Bachelard, *La terra e le forze*, Como, Red 1989.

¹⁴ Raboni, "Dalla Lituania arriva un Amleto di ghiaccio", in *Corriere della Sera*, 22 settembre 1997.

Il teatro della memoria era un dispositivo retorico-immaginario che serviva per materializzare le apparizioni mentali e trasformarle in parola. Su tale dispositivo, come ha messo in luce Frances Yates nell' *Arte della memoria*,¹⁵ era modellato lo stesso Globe Theatre. Nel tardo Rinascimento, la pratica del 'teatro di memoria' era molto diffusa. Robert Fludd parla del suo sistema di Teatro di Memoria come dello spazio reale e non fittizio dove l' intellettuale collocava i concetti di cui ricordarsi.

In *Makbetas*, dramma della coscienza, l'intervento drammaturgico sul testo ha operato per intensificazione del racconto drammatico concentrandolo essenzialmente sui due protagonisti: Macbeth e la Lady. Qui anche la parola drammatica viene attraversata sensorialmente, resa tattile, olfattiva, sonora, sensuosa. I sensi vengono così allineati, polimorficamente, agli elementi. Il respiro narrativo degli spettacoli di Nekrošius si avvicina a quello del romanzo, perché il suo tempo, non lineare, è dispiegato in modalità plurime o "polimodalità temporali".¹⁶

In un recente saggio René Girard¹⁷ ha riletto l'intero canone shakespeariano in chiave di invidia mimetica. Si tratta di un'ingegnosa forzatura che funziona nel caso di *Macbeth*, nel senso che la coppia infernale è in preda all'invidia del potere altrui.

Ma l'amletico Eimuntas non offre certo una lettura univoca e razionalista, bensì improntata al magico, misterioso ed esoterico. Il sottotesto visivo di Nekrošius non abbandona mai, scena dopo scena, l'originale shakespeariano, lo segue come un'ombra, e lo reinterpreta mostrandoci parallelamente la sua idea.

Il *Makbetas* è sì una lettura ma anche, al contempo, una rilettura e quindi una riscrittura. Ci troviamo di fronte ad uno Shakespeare *secondo* Nekrošius, al di là dagli schemi della tradizione codificata. Nei suoi spettacoli sono racchiusi una estetica, una filosofia, un pensiero, delle emozioni, un mondo, un cosmo o meglio una cosmologia. L'estetica contemporanea è dominata, secondo Nekrošius, da un "freddo formalismo", dall'incapacità di apprezzare l'arte.

Un tratto distintivo della messa in scena del regista lituano è la potenza dell'elemento visivo. Essa consiste nella capacità di rappresentare attraverso la simbologia fortissima delle immagini.

¹⁵ Cfr., Frances Yates, *The Art of Memory*, London, Routhledge and Paul Kegan, 1966, tr. it., *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972.

¹⁶ Valentina Valentini, "Il teatro di Eimuntas Nekrošius: una tradizione non interrotta", in AA.VV., *Eimuntas Nekrošius*, Catanzaro, Rubbettino, 1999.

¹⁷ Si veda René Girard, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Milano, Adelphi, 1998.

L'impasto stilistico e la concezione estetica degli spettacoli di Nekrošius sono stati definiti da certa critica 'barocco barbaro': è uno stile che proprio nello svuotare, denudare, rende densa, carica e deformata, immaginata la materia messa in scena. In questa cornice magica l'artista mette in moto le struggenti parabole di due esseri vulnerabili, a contatto con le potenze che la ragione e i sensi non possono contenere. Anche in questo caso Nekrošius non giudica, né la realtà dei fantasmi, né la moralità dei suoi eroi:

Il crimine non può mai essere giustificato. La sfida del nostro lavoro è nel tentativo di un approccio alla storia di Macbeth come dalla posizione di un avvocato. Un'altra sfida per me molto interessante è quella di esprimere il lato misterioso di quest'opera.¹⁸

Egli ha la capacità assolutamente shakespeariana, come direbbe Harold Bloom,¹⁹ di mostrarci l'uomo, l'umano.

¹⁵ Cit. dall'intervista: *Incontro con Eimuntas Nekrošius*, a cura di Annalisa Bianco, in "Quaderni di Egum", Milano, Egumteatro, 1998.

¹⁹ Si veda, Harold Bloom, *The Invention of the Human*, London, Fourth Estate, 1999, tr. it. di Roberta Zuppet, *L'invenzione dell'uomo*, Milano, Rizzoli, 2001.

Nel nero, nel legno, nella pietra, nello specchio

L'estetica del silenzio

Legno, sassi, acqua, alberi, fumo, metallo, specchi: gli elementi che costellano l'universo scenico che Nekrošius inventa nel suo *Macbeth*. La scena, nuda, ridotta all'osso, quasi beckettiana, si staglia su un fondo monocromo al nero. Il vuoto essenziale della scena è ancora più eloquente rispetto agli altri allestimenti shakespeariani, in questo contesto, i silenzi, le pause – come in Pinter – pesano e sono più gravidi delle parole.

Lo spazio, che qui sembra alludere ad un mondo delle favole, ancestrale, è dilatato in un'epoca indefinita. Tutta la scenografia ruota attorno a due travi-tronchi oscillanti, sospesi orizzontalmente a mezz'aria con delle funi, che fungono da metronomo, alludendo allo scorrere inesorabile del tempo e al moto implacabile della tragedia. Più in alto delle travi, quattro contenitori metallici fanno piovere, a tratti vomitare cascate, valanghe di pietre. Sul fondo: schegge di specchi, a volte coperti con drappi scuri, altre, assumenti le sembianze di strisce color rosso sangue.

Un tronco d'albero oscillante, un grande paiolo di metallo colmo d'acqua, corvi neri impagliati, rospi, e un'ascia conficcata nella schiena del re. I sassi che piovono fragorosamente dall'alto, pesanti e veri, alludono al peso della colpa; così come la brace ardente estratta da una stufa che viene spenta nell'acqua coincide con la morte che annienta tutto e tutti. Il paiolo contadino è il calderone dei malfici, in cui bollono i destini degli uomini.

Nel *Macbeth* la materia simbolica connotante più forte e di maggior rilievo drammaturgico è rappresentata dal legno, palpabile e simbolico. Il legno è la materia prima per eccellenza. Nelle tradizioni nordiche, sotto tutte le sue forme e in tutti i suoi aspetti, il legno o l'albero partecipano alla scienza, essi celano una saggezza e conoscenza sovrumana, quella che i due protagonisti, come Adamo ed Eva, hanno perso una volta che si sono macchiati del 'sangue dorato' del divino sovrano, nel tentativo di diventare simili a lui. L'altro elemento cardine è costituito dalla pietra.

Nel simbolismo cristiano, la pietra è in rapporto con la pena capitale della lapidazione. Non a caso il protagonista sarà continuamente travolto da cascate di piogge di pietre lapidanti.²⁰



La metafora più inquietante è quella degli specchi,²¹ strumento demoniaco per eccellenza e simbolo che compare nel *Macbeth* di Shakespeare in una delle visioni provocate dalle streghe. Come rileva acutamente Colomba, “La vicenda eterna di Macbeth e della sua corona insanguinata viene vista, pensata o sognata come dentro ad uno specchio scuro”.²² Lo specchio è ricollegabile ad una tradizione demoniaca e magica, legato a poteri soprannaturali malefici.

E come osserva Franco Quadri,

c’è uno sfondo di specchi che coperti simulano fiabeschi castelli, mentre appesi al soffitto dondolano due tronchi che, in un mix di musiche da requiem e stridii di uccelli, trasmettono l’angoscia del tempo che passa.²³

²⁰ Indicando in modo esemplare quel che è stabile e imperituro, la pietra simboleggia in molte culture la potenza di Dio. Le pietre sono anche le ossa della Madre Terra.

²¹ Anticamente si credeva nella corrispondenza magica tra una cosa e la sua copia. Perciò si pensava che gli specchi trattenero l’anima o l’energia vitale di colui che vi si rifletteva. Gli specchi scuri, in particolare, e quelli di Nekrošius sono scuri, costituiscono un segno di sventura in quanto non riflettono l’immagine.

²² Sergio Colomba, “Macbeth, assurdo relitto”, in *Il Resto del Carlino*, 20 novembre 1999.

²³ Franco Quadri, “Il sogno magico di Macbeth”, in *La Repubblica*, 12 novembre 1999.

Quando Macbeth decide di uccidere Duncan, lo fa puntando il pugnale contro uno specchio. Nella scena centrale dello smarrimento di Macbeth, il protagonista è solo, seduto su una sedia, a riflettere sui suoi assassini, mentre dall'alto, tra fragore di tuoni, si rovesciano sulla scena grandinate di sassi a simboleggiare il fardello di una colpa senza ritorno, ormai inestinguibile.

Nella scena del banchetto, l'ombra di Banquo è rappresentata dal suo albero che, come in Jung, simboleggia l'*ombra*, qui, sostanza e origine.

La testa di Macbeth, caduta, diventa incandescente, viene gettata nell'acqua purificatrice.

Macbeth fa il suo ingresso in scena con una marcia barcollante, come un uomo-albero, portando sulle spalle due alberi rinsecchiti dalle rare bacche rosse, che oltre ad essere una citazione agreste del teatro orientale,²⁴ anticipa l'avanzare della foresta, del bosco di Birnam verso Dunsinane, che segnerà la fine. Come osserva Luca Doninelli, quegli alberi sono loro stessi,

uomini con radici infisse nella terra, fratelli per sangue, stirpe e cultura. Questi alberi sono il dono simbolico al fratello – re – Duncan, dono di sé, dunque. La fratellanza non è un sentimento: è storia e destino. Tanto che, al convito, l'ombra di Banquo sarà rappresentata dal suo albero.²⁵

La proposizione enigmatica e cruciale del *Macbeth* di Shakespeare, “Bello è il brutto e brutto è il bello”, viene sillabata in un coro ipnotico dalle streghe. Al contrario di quanto avviene nell'originale shakespeariano, in cui le tre streghe sono vecchie, brutte e laide, quelle nekrosiusiane sono giovani, belle e aggraziate. Le streghe devono essere belle, perché come dice il regista, “la bellezza è già di per sé una stregoneria”. Esse sono maghe nell'arte della seduzione. Viene così ribaltata una secolare tradizione iconografica. Le streghe guizzanti, sexy e leggere messe in campo da Nekrošius, “un po' Ariel, un po' Puck”²⁶ non hanno più nulla delle ‘Weird Sisters’ partorite dalla tradizione nordica.

²⁴ Maria Grazia Gregori, “*Makbetas* il barbaro”, in *L'Unità*, 12 novembre 1999.

²⁵ Luca Doninelli, “Macbeth diventa contadino dell'Est”, in *Avvenire*, 12 novembre 1999.

²⁶ Franco Quadri, “Il sogno magico di Macbeth”, in *La Repubblica*, 12 novembre 1999.



Esse si presentano sulla scena in vaporose gonne nere, col capo avvolto in foulards colorati,²⁷ portando un paio di rovesciati, simbolo dell'intruglio infernale, pozione contadina e fatale, "quasi una cappa metallica, che ripari i mortali dalle insidie del cielo".²⁸

Sarà Macbeth a trovare sotto a questo calderone un corvo impagliato, animale annunciatore di sciagura per eccellenza, presagio della tragedia imminente. Queste tre figure femminili onnipresenti abitano il palco per l'intero spettacolo (dall'altalena di legno alla riduzione di tre in una sola nelle vesti della dama che annuncia la scena del sonnambulismo della Lady) preannunciando e dirigendo la trama.

Le streghe non sono qui "metafisiche presenze o funzioni drammaturgiche":²⁹ guardano, ridono, seducono, incitano, saltano corrono, danzano, fanno acrobazie. Qui, il mondo oscuro della notte è squarciato da

sciabolate di luce, dai raggi riflessi degli specchi nei quali spesso il protagonista si duplica, nel gioco grottesco e inquietante della rappresentazione del tempo

²⁷ I costumi qui si ispirano ad un mondo contadino (mentre nell'*Hamletas* avevano dei colori simbolici specifici, come nel caso di Gertrude che indossava un funereo abito viola con retro nero) – e i loro colori si mimetizzano con le tonalità lignee della foresta.

²⁸ Luca Doninelli, art. cit.

²⁹ Valentina Valentini, "Mimesis e diegesis: una melodia spazio-temporale" in AA.VV., *Eimuntas Nekrošius. Teatro contemporaneo d'autore*, Catanzaro, Rubbettino, 1999.

che passa inesorabilmente scandito dal movimento di due barre di legno poste orizzontalmente alla scena, rustici metronomi di una partita che ha per posta la vita.³⁰

Lo spettacolo è volutamente lento, rituale e fantastico. Il regista-autore mette in scena oltre ai rituali delle abluzioni con l'acqua, le scuri da boscaioli che si conficcano nei tronchi come fossero i corpi degli assassinati. Le vittime dell'usurpatore ricompaiono in scena come in una danza macabra, con un' accetta conficcata nella schiena. Sempre nel legno si conficcano le armi dei delitti: asce boscaiolo.

La dimensione in cui è calato il dramma è quella onirica e orrorifica di un incubo, che viene amplificata dall'impiego degli elementi che stanno alla base della coscienza individuale; essa tende così a rappresentare una sorta di discesa nella psiche individuale, un viaggio nell'inconscio le cui guide sembrano essere elementi primari e lapalissiani. Per quanto riguarda il modo di rappresentare il rapporto tra Macbeth e la sua Lady, (anche in questo fedele all'originale shakespeariano) è stato rilevato come la loro ascesa al potere sia vista da Nekrošius come

un'agghiacciante solitudine, un deserto dell'anima che nonostante le nefandezze commesse, non riesce ad inaridire l'amore che regna ancora nella coppia.³¹

La lettera che Macbeth invia a sua moglie è scritta con una zampa intinta nel nero del corvo. L'aura metafisica è così sottolineata dall'atto della scrittura della lettera, compilata intingendo in un calamaio immaginato la cupa ala di un corvo. La lettera viene poi materializzata dall'invio di un pacco umano funereo avvolto in una coperta scura. Lady Macbeth qui è animalesca, rapace e rappresenta

il doppione forte del marito che le invia un pacco umano a mò di lettura per dirle la sua voglia di potenza [...] I loro corpi sono tutt'uno, come l'allacciarsi delle

³⁰ Maria Grazia Gregori, art. cit.

³¹ Tiziana Fumagalli, "Makbetas secondo Nekrošius, quando il teatro diventa totale", in *Il Cittadino*, 15 novembre 1999.

mani attorno ai rispettivi visi manifesta; e lo conferma lo svanire di lei appena esaurito il suo compito di istigatrice, dopo una rapida scena di follia al limite del gioco.³²

Agli occhi di Quadri, il rapporto tra Macbeth e la moglie viene visto come l'incontro di due coniugi: "erotizzato dalla mano di ciascuno posata a palpare le labbra e gli occhi dell'altro".³³

La crisi della magnetica Lady Macbeth sbocca in una follia muta e in un repentino rattrappimento cadaverico, quella del tormentato consorte s'esprime nell'isolamento atterrito e a lungo immobile davanti ad un futuro solo annunciato. Questo allestimento della tragedia shakespeariana sembra voler offrire "una profonda riflessione sull'impossibilità di definire il bene e il male dell'agire umano".³⁴ Nelle parole di Nekrošius,

Non vedo una coppia infernale, ma una coppia che sprofonda nella solitudine. Si aggrappano l'uno all'altro, mentre tutto intorno a loro crolla. Il crimine non può mai avere giustificazione. La sfida del nostro lavoro sta, invece, nel cercare questa giustificazione ogni volta. E' un approccio da avvocato.³⁵

Nella scena del banchetto, la mensa è simboleggiata da un monticello di cenere. Qui il banchetto diventa "un pasto cannibalico"³⁶ in cui cinque mele dal colore rosso sangue vengono simbolicamente addentate da chi fiancheggia il potere, mentre la vittima si aggira con un'accetta conficcata nella schiena.

L'inquietudine è il tono che domina il paesaggio del *Makbetas*, insieme all'ossessività del sentimento della paura e dell'insicurezza per il delitto compiuto che martella nella testa di Macbeth e della Lady come un suono assordante che porta alla follia.

A tale registro concorrono anche gli elementi plastici: i due tronchi che dondolano e il cui oscillare è una sorta di simbolo dell'inesorabilità del male.

³² Franco Quadri, "Il sogno magico di Macbeth", in *La Repubblica*, 12 novembre 1999.

³³ Franco Quadri, "Uno Shakespeare da antologia", recensione dell'anteprima palermitana di *Verso Macbeth*, 9 novembre 1998.

³⁴ Emilia Costantini, "Dalla parte di Macbeth. Nekrošius: 'provo a giustificare il suo delitto'", in *Corriere della Sera*, 1 dicembre 1999.

³⁵ Eimuntas Nekrošius, "Macbeth per me", nel programma di sala.

³⁶ Enrico Groppali, "Un superbo *Macbeth* tra metafisica e fumetto", in *Il Giornale*, 12 novembre 1999.

Nel teatro del regista lituano il regime o l'estetica del silenzio non si iscrive in una dimensione impressionista-simbolista, ma in uno spazio psichico interiore. Nel silenzio che anima i suoi spettacoli si sente "il respiro dell'universo, mistero, eticità, solennità.

Il silenzio, negli spettacoli di Nekrošius è oralità, luogo dell'azione".³⁷ E' un silenzio che sta dentro al discorso, le azioni e le parole stesse, è un luogo narrativo, significativo, non solo espressione di solitudine e morte.

Il silenzio sembra essere così la tessitura più importante e l'espressione più pertinente della congiunzione tra sensibile e intelligibile, astratto e figurato, che definisce e compone la "classica modernità"³⁸ del teatro di Nekrošius.

La chiave del segreto del suo teatro risiede, come rileva Valentina Valentini,³⁹ nel suo essere simultaneamente realista e interiore, astratto e realistico, in cui sia la performance dell'attore sia la linea compositiva dello spettacolo, *mimesis* e *diegesis* diventano conflitti integrati. La capacità dell'artista consiste nello sviluppare al contempo *mimesis* e *diegesis*, andando oltre le prescrizioni aristoteliche. Nei suoi spettacoli si incontrano strategie narrative differenti rispetto alla classica polarità fra epico e drammatico, 'polifoniche', come direbbe Michail Bachtin.

E' un teatro carnale, vitale, gioioso, con clownerie, che coniuga descrizione e narrazione, tragico e comico, analitico e sintetico, la fluidità narrativa del cinema e la concretezza palpabile del teatro.

La struttura drammaturgica della tragedia shakespeariana ci viene così restituita attraverso una scrittura che si avvale del "montaggio polifonico".⁴⁰

Quello di Nekrošius è filosoficamente un tentativo di armonizzare i contrari mantenendoli in conflitto, una "poetica neobarocca della *discordia concors*".⁴¹

Lo spazio di *Makbetas* è così un luogo scenico nudo, ma è anche un labirinto, che si staglia nel nero.

³⁷ Valentina Valentini, "Il teatro di Nekrošius: una tradizione non interrotta", in *Eimuntas Nekrošius*, op. cit.

³⁸ Cfr. Pietro Montani, "Il silenzio e la filosofia" e Valentina Valentini, "Silenzio, afasia, brusio nel teatro del Novecento", in Daniela de Agosti e Pietro Montani (a cura di), *L'opera del silenzio*, Fasano, Schena editore 1999.

³⁹ Valentina Valentini, "Un teatro integro di conflitti" in AA.VV., *Eimuntas Nekrošius*, op. cit.

⁴⁰ Cfr., Pietro Montani, *Estetica ed ermeneutica*, Bari, Laterza, 1996. Per i concetti di *diegesis* e *mimesis*, si veda Gerard Genette, *Figure II*, Torino, Einaudi, 1972.

⁴¹ Bruno Roberti, "L'*Amleto* secondo Nekrošius o la materia immaginata", in AA.VV., *Eimuntas Nekrošius*, op. cit.

E' un universo beckettiano, solitario, sempre più desolato e silenzioso, costellato da oggetti, che modificandosi come in un caleidoscopio, sono chiamati ad assolvere un ruolo simbolico, mentre la trave che bascula lentamente sul fondo misura l'angoscia di Macbeth.

E' altresì un luogo delle favole, dominato da un immaginario contadino e boscaiolo, dove si avverte il potere occulto della foresta.

Il regista spia e indaga il re nei suoi sentimenti più nascosti creando un fitto reticolo di metafore, simboli e segni che scorrono paralleli al testo shakespeariano dal quale nascono dando vita ad un universo carico di emozioni e visionarietà. Il testo viene sì spezzato, smontato e rimontato, diventando occasione per una rilettura con suggestive invenzioni scenografiche dove "il grottesco si mescola alla clownerie in una stimolante deformazione del senso tradizionale di battute e scene".⁴² Ma è altresì vero che nonostante questo 'stupro testuale', il senso e il significato insiti nell'originale shakespeariano ci vengono paradossalmente restituiti con singolare fedeltà.

I colori del *Macbeth* di Shakespeare, che sono tinte 'elementali' per eccellenza, si ritrovano qui sviscerate nella loro essenza primaria. La solitudine dell'eroe tragico avvolge sia Macbeth che la Lady, che giganteggiano inesorabilmente verso la catastrofe mentre il mondo attorno a loro assume una dimensione onirica.

Il Macbeth di Nekrošius è un uomo che marcia inesorabilmente verso l'unica soluzione possibile, la morte, mentre il mantello regale (un cappotto color terra con l'orlo impregnato di sassi) gli pesa addosso sempre più. Gli altri personaggi della tragedia Banquo, Duncan, sono schegge di ricordo che attraversano la sua mente: fantasmi, a volte grotteschi come i frammenti di specchio in cui Macbeth legge la sua verità. Le streghe, qui ragazzine disperate, sono tanto seducenti quanto implacabili nel loro gioco distruttivo. Sono loro a tendere la trappola in cui Macbeth entra: sono loro che inchiodano il suo destino, che lo conducono verso il centro del suo incubo e lo guardano mentre affonda e si dibatte, come nel testo di Shakespeare. Questa presenza pervasiva è fatta anche di risate che spezzano la tragedia con interventi violenti, maliziosi inganni, e accentua la *crudeltà* del teatro del tenebroso regista dagli occhi di ghiaccio, loquace come un nordico orso.

⁴² Cfr., *Dizionario dello Spettacolo del Novecento*, a cura di Felice Cappa e Piero Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1998, s. v.

L'efficacia cui mira Nekrosius è la capacità di suscitare emozioni, per ottenere le quali ricorre ad effetti di teatralità pura, come il faro di luce gialla che avanza dal proscenio verso la platea a inondare di luce gli spettatori nel finale dello spettacolo.

La lettura del *Macbeth* secondo Nekrošius viene compiuta attraverso “l'immagine, in cui anche la parola tende a diventare un segno visivo”.⁴³ Siamo in un universo dove ogni cosa è visualizzata, omicidi compresi. L'azione del *Macbeth* s'arricchisce di un favolistico corredo di simboli, perché tutto è allo stato di pensiero, ma confluirà presto in un incubo.

Mentre si avvicina la catastrofe, attesa da sempre come unica certezza, non resta al protagonista che offrirsi, immolarsi all'ascia dell'esecuzione. Nel finale, una processione di uomini e donne va a stendersi nella fila dei cadaveri, mentre intona un *Miserere* solenne e seduttivo, che “avvolge come un manto sonoro i corpi nel buio”,⁴⁴ nel nero in cui è nata la tragedia e che ad esso ritorna, mentre marcia sull' “immenso, desolato letto di morte del palcoscenico, il nero mondo insensato”.⁴⁵

Il nero che avvolge la scena del *Macbeth* di Nekrošius, dall'inizio alla fine, è la tinta delle tenebre del caos primordiale da cui ha origine la vita e in cui essa ritorna nel suo sembiante negativo. E' qui la negazione disperata della luce, colore foriero di presagi, simbolo del male, della cecità della mente e della morte. Macbeth e la sua Lady vi si crogiolano come il primo uomo e la prima donna della *Genesi*, che dopo la caduta, si sono ricoperti di abiti neri.⁴⁶ E' anche il nero che connota la parte più celata della nostra anima, dei nostri istinti e passioni, quella che Jung chiama ‘Ombra’: l'aspetto notturno della nostra psiche, l'inconscio in cui si agitano le belve e i mostri, l'inferno dello psichismo.

Ci si correla così - come in Christopher Marlowe - al concetto di ‘inferno interiore’, secondo il quale l'uomo porta in sé la propria dannazione, nelle sue profondità nere.

⁴³ Rita Cirio, “Metafore e lingotti”, in *L'Espresso*, 27 dicembre 1999.

⁴⁴ Franco Cordelli, “Il dramma di Shakespeare secondo Nekrosius, un noir seduttivo”, in *Corriere della Sera*, 11 novembre 1999.

⁴⁵ Enrico Marcotti, “*Macbeth*, barbariche visioni. Straordinaria lettura tra sogno e metafisica”, in *Libertà*, 13 novembre 1999.

⁴⁶ Nel Seicento, Tommaso Campanella scrive a proposito del nero: “I colori de' quali si diletta ogni secolo e nazione, mostrano i costumi di quella. Oggi tutti amano il nero, proprio della *terra*, della *materia* e dell'inferno, di lutto e d'ignoranza segno”. Questa citazione si trova in “Sopra i colori delle vesti”, in *Opere*, a cura di R. Amerio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956. Che il nero significhi infelicità, pazzia e ignoranza viene messo in rilievo anche dai trattatisti italiani del Cinquecento e prima ancora da Aristotele che chiamava matti gli infelici. E Manlio Brusatin, nella sua *Storia dei colori*, (Torino, Einaudi, 1983), osserva: “il nero è colore negativamente *terreno* e della dannazione del peccato”. (Corsi miei).

E' la tinta satura e densa che risuona come il silenzio in cui è calata l'azione del *Makbetas*.

Il *Macbeth* di Shakespeare si trasforma nel *Makbetas* di Nekrošius innervandosi e stratificandosi con simboli nuovi, di lettura non sempre immediata e lapalissiana, avvalendosi di un procedimento cinematografico, più legato all'immagine, al confronto di simbologie che alla parola e alla narrazione vera e propria.

E' uno spettacolo in cui, come avviene nei sogni, la visualità, l'immagine, lo sguardo, prevalgono sulla parola che tende a materializzarsi in simbologia. Si afferma in tal modo un'arte surreale dove il verosimile e il reale, l'invisibile e il visibile condividono la stessa vita.

Il lettore-spettatore della scena di Nekrošius viene naturalmente indotto a compiere un'interpretazione dei simboli che si dipanano sul suo palcoscenico, nel tentativo di collegare all'immagine visibile, percepita, sensibile, estetica (nel senso etimologico del termine 'aesthesis': sensazione) quell'altra metà che, platonicamente, ⁴⁷ una volta trovata, riconduce all'interezza della comprensione. Nel tentativo, come direbbe il pittore Paul Klee, di collegare all'immagine visibile "la parte dell'invisibile intuita occultamente". ⁴²

E ancora, nello sforzo inevitabile di squarciare schopenhauerianamente quel 'velo di Maya', ⁴⁹ e di intuire un 'oltre', di andare, inevitabilmente, al di là dell'immagine. ⁵⁰

⁴⁷ Il valore di questa relazione di tensione dinamica fra opposti è descritta nel mito platonico dell'androgino: il *Simposio*. In esso, ogni metà era un *segno* di riconoscimento dell'oggetto nella sua interezza. Si veda, Platone, *Simposio*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Rusconi, 1995.

⁴⁸ Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Milano, Feltrinelli, 1952.

⁴⁹ Nei sistemi filosofici indiani e ne *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819) di Arthur Schopenhauer, "Maya" è il potere divino, la forza creatrice e *illusionante* che può far teatralmente sorgere e scomparire ciò che vuole. Schopenhauer ha equiparato il mondo fenomenico all'illusione della *maya*.

⁵⁰ Si veda, a questo proposito, (sulle indagini sul senso dell'immagine, sul rapporto tra visibile e invisibile), Elio Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Milano, Cortina, 2001.

Il teatro secondo Nekrošius:

Oggi il teatro è perfino diventato oggetto di ricerca per docenti: ricerche, laboratori, progetti. Emozioni in provetta. Comunque sia, sono dell'opinione che nell'arte bisogna essere biologicamente puri. [...] Bisogna ascoltare il battito del proprio cuore. Il cuore dice tutto, non la testa. Quando il cuore inizia ad agitarsi, è come un avvertimento che qualcosa non funziona. Il cuore è l'organo che per primo reagisce alla paura: il cervello ancora dorme quando il cuore già batte follemente.⁵¹



Shakespeare è il più grande concentrato di emozioni, di geografia, di pensieri che ci sia mai stato dato e i suoi segni sono ancora da decifrare come un alfabeto misterioso.

Eimuntas Nekrošius

⁵¹ Estratto dal programma di sala, *Hamletas e Otelas*.