

MACBETTU. OPERA VISIONARIA E ACUSTICA

*Tutto ciò che è profondo ama la maschera
Friedrich Nietzsche*

L'idea di Macbettu nasce nel febbraio 2006, nel corso di un reportage fotografico tra i carnevali della Sardegna.

I suoni cupi prodotti da campanacci e antichi oggetti sonori, le pelli di animali, le corna, il legno, il sughero. Le fosche maschere e poi sangue, vino rosso, le forze della natura domate dall'uomo, ma soprattutto il buio inverno. Sorprendenti le analogie tra Sardegna e Scozia, e tra il capolavoro shakespeariano e i tipi e le maschere sarde.

Un'immagine su tutte: il pomeriggio in cui a Mamoiada sfilarono i Mamuthones, sentii in lontananza quell'incedere di ritmo antico, un'incombente forza della natura che sta per abbattersi inesorabile, placida e al contempo inarrestabile: la foresta che avanza. Un bambino vestito da Issohadore mi apparve come il fanciullo coronato che dichiara Macbeth invincibile fino a quando non vedrà la foresta di Birnam muoversi... la marcia dei Mamuthones.

Nei giorni successivi mi sembrò di vedere Banquo e Macbeth nel volto di due bambini che scrutavano senza timore nel mio obiettivo fotografico il loro destino.

E poi le streghe, le attitadoras del carnevale di Bosa, uomini vestiti da vecchie che implorano unu tikkirigheddu de latte tra urla e sorrisi sardonici accompagnati da sconce allusioni sessuali.

Come nel Trono di sangue di Kurosawa in cui le tre streghe furono trasformate in una spettrale e pallida Parca che fila all'arcolaio, così le tre sorelle fatali che tessono il destino di Macbeth mi sembrarono sublimare nella maschera de Sa Filonzana, la spaventosa e misteriosa vecchia del carnevale di Ottana intenta a filare il filo di lana del destino.

Nel corso di una settimana di reportage non feci che pensare a questa possibilità: tradurre il Macbeth in sardo e, come nella più pura tradizione elisabettiana, farlo incarnare in soli uomini. Quegli uomini, gli stessi che mi impressionarono per la potenza dei gesti e della voce, per la confidenza che parevano avere con Dioniso e al contempo per l'incredibile precisione formale nelle danze e nei canti.

Costumi, maschere, oggetti, suoni e canti mi parvero da subito perfetti per esprimere quel tragico destino, evitando però il folclorismo: i carnevali della Sardegna avrebbero dovuto essere come inoculati nello spettacolo, sciogliendo sin da subito i legami congeniti e le apparenti immediate analogie.

Il carnevale sardo si offriva come ricca fonte cui attingere spunti e indicazioni utili alla messa in scena, creando uno spazio di contaminazione reciproca in cui ogni semplicistica rappresentazione del dramma si sospende per cedere il passo a qualcosa di più essenziale: lo svelamento di un tragico archetipico che pervade tanto i personaggi di Shakespeare quanto le figure che animano il carnevale e forse anche noi spettatori.

Tutti questi elementi sono stati attraversati dagli attori nel corso delle prove, e poi abbandonati in un processo di distillazione. Restano le figure, involucri sottili cui infondere di volta in volta l'anima dei personaggi e le emozioni a essi connesse. Tracce, impercettibili, come l'ombra di un'aura.

Tutto è intriso di sangue senza che se ne versi una goccia.

Dei suoni potenti di centinaia di campanacci ne rimane uno sommesso di pecore che brucano di notte. Le streghe accennano un ballu tundu prima di lanciarsi nel vortice che le farà sparire.

Le maschere dissolte nei volti iconici degli attori, sostanziate poi in un

pezzo di corteccia di sughero i cui nodi sembrano occhi che scrutano, le venature sogghigni di guerra.

Nel riscrivere il testo tutti i personaggi femminili sono stati omessi e la storia non sembrava subire alcuna ferita. Tutte le donne riassunte in un'unica dea madre reggitrice di morte: Lady Macbeth. Più alta e più forte degli uomini, come in una delle sue più antiche rappresentazioni, quella di Ozieri: filiforme, astratta, trascendente. Una Signora di 4000 anni.

La lingua

*In sardu sa paraula est sa cosa
Michelangelo Pira*

Macbettu è un'opera dalla natura visionaria che vede una presenza forte del corpo e delle azioni fisiche, ma soprattutto un'opera acustica per la potenza della lingua e dei suoni. Per me il sardo è sempre stato quello parlato nel paese di mio nonno, Lula, e di mia nonna, Bitti. Macbettu parla la lingua di mio padre.

Una lingua che ascoltavo da bambino e mi sembrava provenire dal ventre dalla terra. Cor'e manneddu, mi chiamava mio nonno.

Mi leggeva la Bibbia in sardo, come se non riuscisse a pregare nella lingua straniera, l'italiano. Una lingua che, alla fine del 1800, parlava meno del 10% degli italiani. «In una lingua straniera il poeta mente», diceva Paul Celan, e mentono gli attori quando recitano Shakespeare in una traduzione che si sforza di restituire un ritmo che non le appartiene. La domanda è: come rendere spontaneo qualcosa di artificiale? Come evitare la distonia tra i corpi degli attori e i versi recitati?

Le parole devono uscire dall'attore non dal personaggio: è l'attore che deve parlare, deve cantare. Ogni testo richiede un percorso diverso, nel nostro caso il sardo si è rivelata la lingua giusta, a un tratto semplicemente tutto sgorgava, senza impedimenti. Un suono vivo, aspro, privo di decori o leziosità. Anche quando veniva letto o recitato da attori che non conoscevano quel sardo, la sensazione era di una totale adesione al testo.

In sardo la parola è ciò che significa, e quando gli attori riescono a dirla veramente arriva in tutta la sua potenza, e gli spettatori hanno potuto testimoniare che quando ciò accade l'ultimo dei pensieri è interrogarsi sul significato. Le opere di Shakespeare vivono al di là della lingua, nonostante i tradimenti delle traduzioni. Le traduzioni invecchiano, le opere mai. In esse la lingua è solo uno dei livelli grazie ai quali si sprigiona quella magia in grado di restituirci la vita in ogni singolo momento della storia.

Poiché oltre c'è sempre una tessitura potentissima: Macbeth ha ucciso il Re.

Ma c'è anche la vita vivente, i meccanismi della natura umana, l'immagine:

Macbeth ha ucciso il sonno. I meccanismi dell'animo umano sono sempre orchestrati alla perfezione e sempre sul punto di deflagrare.

Proprio per questo Shakespeare andrebbe sempre riscritto, ogni volta, per poi accorgersi che alla fine il vero autore è sempre lui. I suoi sono copioni, materia ardente, malleabile e docile a ogni sollecitazione, potentissimi elementi in mano al regista e all'attore.

La lingua stessa va riscritta in scena. Può essere compito del drammaturgo o del regista, sarebbe meglio se ne occupassero gli attori. Per questo motivo ho deciso di affidare la traduzione a un attore, Giovanni Carroni, con cui sin dai primi giorni abbiamo iniziato a lavorare sul canto e non sulla letteratura. Dire e non recitare, cercando la vitalità della lingua parlata.

Il suono della lingua veicola l'immagine, non si tratta di significati ma di forze che operano nel momento in cui i suoni vengono pronunciati.

Grazie a questa esperienza ho potuto constatare cosa intendesse Pasolini quando scriveva che: «Nel teatro la parola è doppiamente glorificata: è scritta, come nelle pagine di Omero, ma è anche pronunciata, come avviene fra due persone al lavoro: non c'è niente di più bello».

Il sovrannaturale

*Quando il sovrannaturale entra in un essere che non
ha sufficiente amore per riceverlo, diventa un male*
Simone Weil

Macbettu afferra le streghe per la testa e con autorità gli ordina di parlare.

Le streghe propiziano un avvenire luminoso per Macbettu – sarà Cawdor,
poi Re – così come nel cupo carnevale sardo si propizia la primavera.

E subito quanto predetto si avvera: Macbettu diviene barone di Cawdor.

Il sovrannaturale entra in lui.

Se il Caso vuole che io sia Re, ebbene, il caso può incoronarmi senza che io
mi muova. E tuttavia cede alla tentazione.

Uccide il Re e chiunque si frapponga fra lui e il suo destino.

Le streghe sono forze della natura e in quanto tali predicono a Macbettu

un futuro glorioso. Il male non è in loro ma in chi non sa accogliere il trascendente.

Gli oggetti e i costumi

*Fuorché tra antiche pietre
non si cerchino aure in Occidente*
Elémire Zolla

Gli oggetti possiedono una vita propria, non stanno lì per caso, essi agiscono,
in questo senso sono simboli. Il loro valore non risiede nel loro significato
(come nella miseria del simbolismo) poiché essi non sono significati,
ma forze che operano su chi le riceve. In Macbeth la nudità del teatro
elisabettiano viene condotta al culmine del teatro rituale, in cui Dioniso si
incarna in uno spazio vuoto.

La Sardegna è una grande pietra galleggiante, percorrendola si possono
osservare nuraghi, tombe dei giganti, menhir, pinnettas. Ho deciso di utilizzare
le pietre come elemento fondamentale insieme al ferro, al sughero e
al legno. Ma soprattutto le pietre, che le guardie del Re usano come cuscini
come facevano i pastori per non addormentarsi mentre vigilavano le greggi,
o i banditi per poter dormire un sonno leggero. Pietre che cadono, rotolano
e vengono sovrapposte in un equilibrio precario a ogni assassinio.

Oltre a pietre, sughero, campanacci, un oggetto simbolo del tragico che
accomuna il dramma shakespeariano e il carnevale isolano è sa leppa, tipico
coltello sardo.

Infatti, l'immagine centrale del Macbeth è la sua prima allucinazione: un
coltello insanguinato sospeso a mezz'aria.

Il coltello acuminato è anche l'arma evocata da Lady Macbeth:

Vieni, densa notte e avvolgiti nel più scuro fumo dell'inferno, affinché il
mio coltello acuminato non veda la ferita che fa, né il cielo, attraverso la coltre
del buio, s'affacci per gridare "ferma! ferma!".

Per i costumi abbiamo effettuato molte ricerche nell'ambito di un patrimonio
pressoché sconfinato e di straordinaria bellezza. Mio nonno vestiva il
tradizionale abito nero di velluto con il gilet, la camicia bianca e su bonéte, il
berretto, ai piedi sos cosinzos. Mi è sembrata la soluzione più sensata. Il nero
e il bianco della camicia come superfici neutre su cui lo spettatore proietta
con estrema facilità i vari personaggi. Le streghe invece vestono esattamente
come i personaggi femminili dei carnevali, attitadoras e Filonzana. Unica eccezione
la Lady, abito neutro di velluto nero.

I suoni

*Come del suono di campane, che ne' loro tocchi vi
troverai ogni nome e vocabolo che tu t'immaginerai*
Leonardo Da Vinci

Il trattamento dei suoni è analogo a quello della lingua e delle immagini.

Esse agiscono su chi guarda, i suoni agiscono su chi ascolta. Non significano. Le emozioni che trasmettono appartengono all'umanità e, in quanto tali, risuonano in chi è disposto ad ascoltarli.

La Sardegna possiede un patrimonio di canti, musiche e strumenti musicali di incomparabile bellezza.

Nel corso delle prove ci siamo concessi il gioco delle polifonie, ma solo per affinare la capacità di ascolto.

Ci possiamo permettere di far piazza pulita di dialoghi verbosi che raccontano dell'agguato ai danni di Macbett, se riusciamo a trasformare il suono violento dei campanacci che avanzano, che in origine mi fece pensare alla foresta, in un suono sottilissimo, come pecore che brucano di notte, o guerrieri che indossano l'armatura metallica cercando di non emettere il rumore che desterebbe il nemico.

La tessitura musicale è affidata alla scena e agli attori. La materia canta, basta solo saperla ascoltare. E così il pane carasau che si sbriciola sotto i passi di Banquo come ossa frantumate, il destino che bussa al portone arrugginito dell'inferno, la cenere che cade, i boccali del banchetto come lame affilate, il suono sommesso e minaccioso di campanacci con il batacchio di stinco di pecora. Le ossa, le pietre che rotolano, le voci sussurrate delle streghe a intonare s'attittidu per i morti e imprecazioni per i vivi.

Unica eccezione le pietre sonore di Pinuccio Sciola.

La voce della Sardegna, la sua memoria taciuta per millenni.

Per farle cantare le sue pietre vanno accarezzate, mai percosse, un gesto umile e mai autoritario come usa nell'evocazione dei Geni. Un tatto che manca a Macbett, abituato a bussare con forza e a reclamare il compimento del proprio destino.

Le allucinazioni sono accompagnate dal suono liquido del calcare.

Liquido poiché restituisce la memoria dell'acqua che fossilizzandosi è divenuta pietra.

La morte di Duncan e il suo grido dall'aldilà accompagnati dai suoni cupi del basalto, che restituiscono la propria memoria di fuoco e lava. Un bussare dalle viscere della terra che si dissolve nel gelido percuotere il portone del castello.

Ma le pietre sonore sono state per noi anche fondamentali per capire come fare emergere da un testo la sua immagine, la sua voce originaria.

I suoni che Sciola ha tirato fuori dalle pietre sarde sussurrano, ai sensi di chi le ascolta, la memoria millenaria della Sardegna.

E non c'è nulla da capire.

Alessandro Serra