UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI
DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI
Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

Tesi di laurea triennale

Peter Brook: sognare il teatro

Relatrice: Prof.ssa Paola Degli Esposti

Laureanda: Margherita Curtarello

Matricola: 2051437

Anno Accademico 2024/2025

INDICE

Introduzione p. 3

Capitolo 1. La carriera di Peter Brook p. 5

Peter Brook: dall'infanzia al sogno per il cinema p. 5

La gavetta nei teatri e il consolidamento della carriera p. 7

1.1 Oltre il teatro commerciale, l'inizio del teatro di sperimentazione p. 11

1.2 Les Bouffes du Nord: casa del teatro di sperimentazione di Peter Brook p. 18

Capitolo 2. Fasi di evoluzione della poetica di Peter Brook p. 21

2.1 La scelta del testo e la sua direzione: l'impulso informe p. 21

2.2 Il lavoro per immagini e la loro successiva distruzione p. 22

2.3 Il problema delle "due stanze" p. 27

Capitolo 3. Sognare Shakespeare p. 32

3.1 L'attualità del Sogno di William Shakespeare p. 32

3.2 A Midsummer Night's Dream (1970) p. 35

Appendice iconografica p. 42

Bibliografia p. 47

INTRODUZIONE

La presente tesi si pone l'obiettivo di trattare e approfondire la poetica teatrale di Peter Brook, analizzando la sua visione registica sempre in crescita e in evoluzione nel corso degli anni, che lascia alle spalle il "teatro tradizionale" fatto di scenografie, luci e costumi sfarzosi. L'intento è stato quello di presentare la figura del regista inglese come artista che fu in grado di scuotere il teatro contemporaneo, portando un'energia di rinnovamento nel secondo Novecento, utilizzando senza timore la ricerca e la sperimentazione, ritenendoli strumenti importantissimi nella scoperta di nuove strade di espressione teatrale.

La tesi analizza alcuni punti cardine del percorso di Peter Brook, durato più di settant'anni, lasciando la lente d'ingrandimento posizionata sulla sua carriera di regista e teorico. Si sono osservate, quindi, le modalità di approccio artistico di Brook alla sua professione, ai suoi primi passi verso una scelta sempre più concreta e profonda per il teatro di sperimentazione, prima con il Teatro della Crudeltà e poi con il *Centre International de Recherches Theatrales* a Parigi, realizzando dopo anni di nomadismo un luogo stabile, uno spazio sicuro per la crescita della sua idea di ricerca su nuovi piani di comunicazione e relazione attore-pubblico con il teatro il *Théâtre des Bouffes du Nord*.
Oltre al lavoro sul campo, la sua influenza arrivò anche, e soprattutto, attraverso i suoi scritti sul teatro e sulla sua natura, lasciando una notevole impronta con il suo saggio *The Empty Space*, pubblicato nel 1968, che mise in luce la rilevanza dell'interrogarsi su cosa sia e cosa non sia il teatro.

Il primo capitolo dell'elaborato si concentra sull'aspetto biografico della vita di Peter Brook, puntando ad approfondire aspetti e momenti del suo percorso, che di volta in volta hanno creato un'ambiente fertile per la sua formazione e tendenza ad occupare il posto di regista. Nella prima parte vengono presentate le passioni acquisite durante l'infanzia e l'adolescenza del giovane Brook, dalla musica al cinema, che gli diedero la giusta forza di slancio per registrare la sua prima pellicola amatoriale a soli diciassette anni. Nonostante la sua difficoltà nel farsi spazio nel mondo del cinema, si calò nella regia di spettacoli teatrali per poter avverare a tutti i costi il suo sogno. Si prosegue poi a mostrare i primi passi compiuti all'interno di teatri di prosa e di opera, con i quali l'artista osava sempre di più a ogni messinscena, facendosi notare dalla critica e dal pubblico, soprattutto al festival di Stratford-Upon-Avon, per le sue scelte di registro e di stile controcorrente, ad esempio nell'allestimento del *Titus Andronicus*. Nella seconda parte ci si addentra nella risposta al cambiamento

necessario che deve intraprendere il teatro per affrontare le problematiche riscontrate già nella prima metà del Novecento dai grandi teatralizzatori, ma che non hanno ancora trovato soluzione. In particolare, Brook, incentra il suo lavoro di teatro di sperimentazione su due temi principali fra loro connessi: la rinuncia alla parola, per trovare un nuovo linguaggio di scambio e comunicazione tra gli attori, e la costruzione di una nuova forma di connessione e avvicinamento con lo spettatore.

Il secondo capitolo si focalizza sulla poetica di Peter Brook, analizzando le sue modalità lavorative e di approccio a un testo drammatico, della sua volontà di cogliere gli impulsi degli infiniti livelli semantici imprigionati tra le parole scritte e renderli immagini visive sul palco. Di conseguenza si approfondiscono la relazione regista-attore e l'importanza della comunicazione tra i due, perché trovare insieme i giusti stimoli e linee guida nella realizzazione del personaggio comporta un dialogo aperto e una continua metamorfosi dell'azione scenica, fino ad arrivare a un risultato finale il giorno della prima. Nell'ultima sezione, si chiude il capitolo riprendendo il tema di studio, che il regista si è preso a carico di approfondire dagli anni Sessanta, e che fa da base a tutto il suo lavoro di sperimentazione: la rottura della quarta parete tra attore e pubblico, che porta lo spettatore ad entrare a far parte della *performance* come altro creatore dell'opera in scena.

Il terzo capitolo, a conclusione della tesi, ha come protagonista assoluto l'allestimenti di *A Midsummer Night's Dream*. Si è svolta un'analisi dell'adattamento drammaturgico del 1970 a Stratford. Nella prima parte si sono analizzati alcuni dei vari temi che il testo di William Shakespeare propone e su cui il regista si è focalizzato maggiormente. Nella seconda e ultima parte, si è visto poi come Brook abbia utilizzato la sua personale lettura del testo per ricreare uno spettacolo che potesse far rivalutare l'importanza e il riconoscimento dell'opera, a qualcosa di ben diverso da una fiaba per bambini.

CAPITOLO 1

LA CARRIERA DI PETER BROOK

1.1 Peter Brook: dall'infanzia al sogno per il cinema

Peter Stephen Paul Brook nasce il 21 marzo del 1925[1] nel Chiswick, secondogenito di una famiglia di immigrati: il padre Simon Brook era cresciuto in una piccola cittadina della Lettonia[2] per poi essere esiliato dal suo paese a causa della sua posizione da rivoluzionario antizarista a Mosca durante l'adolescenza; la madre Ida Janson, di origini russe, incontrò il marito all'Università belga di Liegi dove, nel 1914, entrambi si diplomarono e si sposarono[3]. La coppia si trasferì poi a Londra, a causa dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, dove misero su famiglia[4].

Peter Brook cresce in un ambiente sano e amorevole, incoraggiato durante l'infanzia a perseguire le sue passioni artistiche, in particolar modo la musica[5]. Imparò a suonare il pianoforte prendendo lezioni da un'amica di famiglia, la signora Biek, la quale gli insegnò che nella musica bisogna tener conto di tutti i presupposti di un'esecuzione: percepire il proprio corpo e la propria postura; il contatto delle dita alla tastiera; essere in grado di visualizzare nella propria mente lo spartito, il suono delle note, il ritmo, i silenzi, prima ancora di mettere mano ai tasti[6]; non concepire la musica come qualcosa di frammentato e scomposto, ma bensì un tutt'uno, così come la vita[7]. Non avendo mai studiato in nessuna accademia d'arte drammatica, saranno proprio questi principi a fargli da scuola per il suo futuro lavoro da regista[8].

Da bambino aveva «un idolo. Non un nume tutelare ma un proiettore»[9]: un Pathé Film da 9,5 mm, che suo padre possedeva e utilizzava in casa per proiettare fotogrammi in

---

[1] J. C. TREWIN, *Peter Brook: a biography,* cit., p.13.
[2] PETER BROOK, *I fili del tempo. Memorie di una vita*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 24.
[3] J. C. TREWIN, *Peter Brook: a biography,* cit., p.13.
[4] *Ibidem.*
[5] EDWARD TROSTLE JONES, *Following Directions. A Study of Peter Brook*, New York, Peter Lang, 1985, p.18.
[6] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 29.
[7] *Ivi*, p. 30.
[8] *Ivi*, p. 29.
[9] *Ivi*, p.13.

movimento[10]. I film diventarono presto per il piccolo Brook delle finestre su un altro mondo[11], che lo portarono verso la consapevolezza di voler entrare nello straordinario universo cinematografico[12].

All'età di diciassette anni lasciò la scuola; non avendo nessun interesse per l'istruzione scolastica volle spostarsi a Londra e prendere lezioni di fotografia, ritagliandosi così un posto nella settima arte. Il padre cercò di dissuaderlo proponendogli un patto: gli avrebbe trovato un impiego, tramite amici, in uno studio di produzione di documentari e dopo un anno avrebbe ripreso gli studi iscrivendosi all'università. E così fece. Venne assunto alla Merton Park Studios, a sud di Londra, dove poté mettere piede per la prima volta in un teatro di posa, ma l'esperienza si rivelò deludente e poco stimolante[13].

Al ritorno dall'apprendistato, mantenendo l'accordo con il padre, nel 1942 si iscrisse ad Oxford sperando di entrare nelle compagnie drammatiche universitarie; purtroppo, si trovò la strada sbarrata: solo gli studenti del terzo anno, scelti dai professori, potevano iscriversi alla Oxford University Dramatic Society[14]. Non si diede per vinto e puntò a una soluzione alternativa: durante le vacanze estive, Brook insieme ad alcuni amici dell'università, diresse il Dottor Faust di Christopher Marlowe, allestendo lo spettacolo in un piccolo teatro ad Hyde Park Corner e vendendo a porta a porta i biglietti, persuadendo i compratori che i soldi sarebbero andati a sostegno dei fondi di aiuto per la Russia[15].

Il sogno di fare cinema non era però svanito, e quando iniziò il nuovo trimestre accademico fondò la Oxford University Film Society, che gli avrebbe permesso finalmente di dirigere il suo primo film da dilettante: un adattamento cinematografico di *A Sentimental Journey through France and Italy* di Laurence Sterne[16]. Insieme agli stessi amici del precedente progetto teatrale, riuscì a racimolare 250 sterline, poche ma abbastanza per comprare qualche bobina di pellicola e girare in esterna[17].

Dopo l'avventura di *A Sentimental Journey* concluse che il lavoro del regista cinematografico era il lavoro dei suoi sogni, ma dopo la laurea dovette fare i conti con il conflitto sempre più pressante che riduceva il lavoro del cinema alla sola idea di produrre film inerenti al tema bellico e alla propaganda, lasciando poco alla libertà creativa che Brook voleva

---

[10] *Ivi*, p. 14.
[11] *Ivi*, p. 16.
[12] J. C. TREWIN, *Peter Brook: a biography,* cit., p.14.
[13] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 31.
[14] *Ivi*, p. 32.
[15] *Ibidem.*
[16] EDWARD TROSTLE JONES, *Following Directions. […]*, cit., p. 18.
[17] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 33.

mettere in atto[18]. Per smuoversi da questa situazione di stallo tornò a teatro, come strada secondaria da prendere per ritornare poi, in tempi favorevoli, all'obiettivo primario: il cinema[19].

1.2 La gavetta nei teatri e il consolidamento della carriera

Nel febbraio 1945[20] iniziò a fare gavetta come regista in un piccolo teatro di Kensington, scegliendo una *pièce* francese, *La macchina infernale* di Cocteau, perché a suo avviso tutto quello che proveniva «dalla Francia aveva sotto il profilo intellettuale un fascino particolare»[21]. La messinscena suscitò un discreto interesse, anche da parte di critici e direttori dei teatri del West End[22].

Successivamente rimase per alcuni mesi senza offerte di lavoro, fino a che un'amica attrice in pensione, Mary Grew, lo fece ingaggiare all'ENSA - Entertainments National Service Association[23] -, un'organizzazione che dava svago ai militari in guerra, per dirigere *Pigmalione* e portarlo in tournée negli accampamenti in Germania[24]. Lo scopo era mettere in scena commedie leggere per intrattenere le masse di soldati, avendo a disposizione pochi materiali di scenografia e costumi di scarsa qualità[25].

Durante le poche prove prima della partenza, al Drury Lane Theatre di Londra si presentò un regista di successo, William Armstrong, amico di Mary Grew, che colse un potenziale nella regia ancora grezza del giovane ventenne Peter Brook e lo raccomandò a Barry Jackson[26].

Barry Jackson era una grande personalità del teatro: fondò nel 1913 il Birmingham Repertory Theatre, un teatro indipendente[27], dove consolidò il suo motto «servire un'arte invece di far arte per servire uno scopo sociale»[28]. Infatti, il Birmingham Rep divenne un luogo

---

[18] J. C. TREWIN, *Peter Brook: a biography,* cit., p. 17.
[19] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 37.
[20] J. C. TREWIN, *Peter Brook: a biography,* cit., p. 17.
[21] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 37.
[22] *Ibidem.*
[23] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 40.
[24] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., pp. 37-38.
[25] *Ibidem.*
[26] *Ivi*, p. 39.
[27] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 40.
[28] «To serve an art instead of making that art serve a social purpose». *Ibidem*.

innovativo e moderno, lontano dal mero scopo commerciale, con una scelta ampia di spettacoli[29].

Barry Jackson offrì al giovane Brook di dirigere ben tre spettacoli nella stagione imminente, del 1946: *Man and Superman* di Shaw; *King John* di Shakespeare; *The lady from the sea* di Ibsen[30]. Riuscì così a farsi valere, destreggiandosi tra vecchio e nuovo con fare acuto e intelligente, iniziando a far parlare di sé soprattutto con l'allestimento di *King John*: testo difficile e minore del grande drammaturgo, grazie al quale diede una scrollata alla rigida e desueta «messa in scena statica che, a suo avviso, caratterizzava gli allestimenti dell'epoca in Inghilterra»[31], portando sul palco nuova energia tramite il dinamismo e le scene d'insieme degli attori[32].

Finita la guerra, nel 1946 Barry Jackson venne chiamato a dirigere il Festival di Stratford al Memorial Theatre, costruito in onore di Shakespeare. Jackson portò una ventata di freschezza all'organizzazione: aumentò il budget della produzione; scelse diversi registi; prolungò le settimane di festival e delle prove; cosa più importante, promosse il lavoro di gruppo fondando una compagnia teatrale permanente. Brook in questo contesto venne invitato per mettere in piedi la sua prima regia importante: *Love's Labour's Lost* di William Shakespeare[33]. Anche qui per la messinscena fece delle scelte meno ortodosse e tradizionali: per togliere i farsetti e calze elisabettiani dalla scena e per esprimere lo spirito della commedia[34], scelse di concentrarsi su una scena e costumi dai toni pastello che ricordassero un'ambientazione immaginaria dell'Età dell'Oro ispirata ai quadri di Watteau[35].

L'anno seguente fu richiamato a Stratford-Upon-Avon, portando una versione del *Romeo e Giulietta* di Shakespeare cruenta e privata di ogni romanticismo[36]. I sostenitori del "vero" teatro elisabettiano criticarono fortemente la scelta di Brook nel tralasciare l'amore lirico del testo[37], ma lo scopo del regista inglese era rappresentare l'energia dell'amore giovane e violento in età adolescenziale, che il testo drammatico esprimeva[38].

---

[29] ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana di Peter Brook*, Roma, Bulzoni Editore, 2002, p. 24.
[30] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 40.
[31] ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., p. 28.
[32] *Ivi*, p. 29.
[33] *Ivi*, pp. 30-33.
[34] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 45.
[35] ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., p. 32.
[36] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 48.
[37] ALBERT HUNT, GEOFFREY REEVES, *Directors in perspectives: Peter Brook*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 11.
[38] EDWARD TROSTLE JONES, *Following Directions. […]*, cit., p. 87.

Le critiche non lo fermarono e la sua irrefrenabile ambizione lo portò a voler calcare palchi più grandi con un organico consistente, così il suo profondo amore per la musica lo indirizzò verso il teatro d'opera[39].

Nel 1947, dopo la fine della guerra, il ventiduenne Brook scrisse una lettera al manager del Covent Garden, David Webster, suggerendo che il teatro, per risollevarsi dalla chiusura bellica, avesse bisogno di un direttore artistico[40] che potesse apportare modifiche e innovazioni alzando lo standard delle produzioni. Webster premiò l'audacia e la sfacciataggine di Peter Brook assumendolo, ricevendo però proteste da parte del pubblico preoccupato, vista la recente stagione a Stratford, che il regista si prendesse troppe libertà nella messinscena d'opera[41].

Anche qui il «giovane terremoto»[42] non mancò d'azione, introducendo quello che aveva imparato dal suo precedente mentore Barry Jackson: aumentò le ore di prova degli spettacoli; aggiornò la scaletta della stagione cercando di inserire un ventaglio diversificato di scelta lirica; investì molti fondi per nuove scenografie, cercando di sostituire i vecchi fondali dipinti ormai desueti[43].

La grande onda d'urto che portò al Covent Garden si esaurì nel 1949[44], con una messa in scena fuori dall'ordinario della *Salomè* di Strauss[45]. L'*enfant terrible* decise che, per essere all'altezza dell'immaginazione e dell'erotismo dell'opera originale di Oscar Wilde e dell'adattamento in musica di Richard Strauss, l'allestimento aveva bisogno di un artista che ideasse i costumi, gli effetti scenici e la scenografia partendo da una irrefrenabile fantasia, scegliendo per lo scopo il pittore surrealista Salvador Dalì[46]. Purtroppo, di ciò che di stupefacente Dalì aveva inventato su carta, sul palcoscenico «veniva fuori soltanto una versione molto annacquata»[47] a cui sia il direttore d'orchestra, i musicisti, la produzione e il pubblico non piacque[48]. Alla prima dell'opera, Brook venne salutato a suon di fischi[49] e il contratto al Covent non venne rinnovato l'anno seguente[50]. Non rimase senza lavoro a lungo perché il consolidamento della sua carriera era già avviato[51].

---

[39] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 53.
[40] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 50.
[41] EDWARD TROSTLE JONES, *Following Directions. […]*, cit., p. 91.
[42] «The youngest earthquake». MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 43.
[43] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., pp. 54-64.
[44] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 52.
[45] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 64.
[46] *Ivi*, p. 65.
[47] *Ibidem.*
[48] *Ibidem.*
[49] *Ibidem.*
[50] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 54.
[51] *Ivi*, p. 57.

Negli anni Cinquanta la sua creatività e la sua forza di regista di teatro si intensificò con la creazione di tre o quattro spettacoli all'anno; balzando da un genere all'altro, da Shakespeare, alla commedia del West End, al dramma francese romantico e all'opera[52]. Si muoveva tra Londra, Parigi e New York, e nel 1951 sposò sua moglie Natasha Parry, attrice che recitò per molte sue produzioni in seguito, e che rimase sempre al suo fianco[53].

Finalmente, nel 1952[54] riuscì a scappare «dal mondo delle scene dipinte e delle parrucche»[55] con la proposta di un produttore cinematografico inglese, Herbert Wilcox, che gli permise di coronare il suo sogno nel cassetto: dirigere il suo primo film da professionista, *The Beggar's Opera*, basato sull'omonima ballad opera di John Gay's[56]. Era un lavoro a cui si era interessato da tempo e che avrebbe voluto trattare «come un'opera d'arte totale - *gesamtkunstwerk* - di teatro, opera, balletto e cinema»[57].

La produzione però lo vincolò sulla scelta dell'interprete principale, che ricadde sulla figura di Laurence Olivier, indiscussa celebrità del XX secolo[58]. Quest'ultimo accettò e insistette per essere il co-produttore del film, poiché anche per lui *The Beggar's Opera* era un progetto coltivato da anni, e furioso nell'essersi fatto sfuggire l'opportunità di ricoprire anche il ruolo di regista, volle a tutti i costi avere l'ultima parola sulla creazione[59]. L'imporsi però di Olivier sulla realizzazione e sul lavoro registico di Brook comportò incomprensioni e inevitabilmente una cattiva riuscita del prodotto[60].

La collaborazione tra i due si risanò poi nel 1955 a teatro, dove il ruolo di regista e quello del primo attore furono ben distinti, senza rischio di sovrapposizione[61]. Quell'anno Peter Brook realizzò la regia di una tragedia definita irrealizzabile sulla scena a detta di molti: la prima tragedia scritta dal Bardo[62], il *Titus Andronicus*, dramma giovanile, ancora lontano dalla poetica del maturo Shakespeare[63]. Questo lavoro fu da molti ritenuto una prefigurazione del

---

52 *Ibidem.*
53 *Ibidem.*
54 EDWARD TROSTLE JONES, *Following Directions. […]*, cit., p. 127.
55 PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 100.
56 EDWARD TROSTLE JONES, *Following Directions. […]*, cit., p. 127.
57 «As a *gesamtkunstwerk* of theatre, opera, ballet, and cinema». *Ibidem.*
58 ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., p. 62.
59 PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 101.
60 *Ivi*, pp. 102-103.
61 *Ivi*, p. 104.
62 *Ibidem.*
63 ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., p. 67.

King Lear[64], ma senza il suo lirismo, quindi, per far sprigionare l'intensità, il regista si affidò all'azione scenica[65].

L'intreccio dell'opera era una parodia della vendetta, dove il generale romano Tito tornava a Roma con il suo bottino di guerra: la regina Tamora e i suoi tre figli. Di questi il figlio maggiore venne sacrificato agli dei. Per vendicarsi, Tamora chiese aiuto al suo amante Aaron, che accusò i figli maschi di Tito di assassinio; poi, i figli di Tamora rapirono la figlia di Tito, Lavinia, promessa sposa dell'imperatore, violentandola e mozzandole mani e lingua. Infine, Aaron disse a Tito che per assolvere i suoi figli dall'accusa loro rivolta deve mozzarsi una mano, la quale però gli venne restituita insieme alle teste mozzate dei suoi eredi[66]. Da Brook questa «violenza pura [fu] tradotta in un linguaggio di segni e suggestioni»[67], la cui semplicità ebbe un grande impatto[68] sul pubblico e un senso di accettazione all'orrore senza totale repulsione alla vista[69]. Ad esempio, il personaggio di Lavinia, dopo essere stata violentata e mutilata, entra in scena non ricoperta di sangue ma semplicemente con il viso semi velato e i polsi avvolti in garze rosse e dalla bocca fuoriusciva una cascata di nastri rossi[70].

«La bellezza che si cela dietro le barbarie presenti nel *Titus Andronicus* [richiedeva] la modalità repressiva per la presentazione»[71], così Peter Brook scelse una resa simbolica delle scene di atrocità, trasformando l'orrore in una forma d'arte accettabile dalla quale l'osservatore venne ugualmente toccato perché ha riconosciuto come vero quel rituale di spargimento di sangue[72].

1.3 Oltre il teatro commerciale, l'inizio del teatro di sperimentazione

Il suo appetito per nuovi progetti era irrefrenabile, così, dopo il successo del *Titus* e nuovi lavori a New York, nel 1960 approdò nuovamente a Parigi, ormai sua seconda casa[73].

---

[64] EDWARD TROSTLE JONES, *Following Directions. […]*, cit., p. 96.
[65] *Ibidem.*
[66] *Ivi*, p. 97.
[67] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 105.
[68] GEORGES BANU, ALESSANDRO MARTINEZ (a cura di), *Gli anni di Peter Brook. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 20.
[69] EDWARD TROSTLE JONES, *Following Directions. […]*, cit., p. 98.
[70] *Ibidem.*
[71] «The beauty beneath the barbarism of *Titus Andronicus* requires the repressive mode for presentation». *Ivi* p. 98.
[72] *Ibidem.*
[73] *Ivi*, p. 111.

Durante la tournée parigina del *Titus* incontrò il drammaturgo francese Jean Genet, che vide l'opera e ne rimase estasiato. Il carattere sopra le righe e la drammaturgia, già conosciuta anche fuori della Francia, incuriosiva Brook[74], e propose a Genet di mettere in scena il testo provocatorio *Le Balcon*. Genet accettò la proposta e i due trovarono lo spazio in cui allestire lo spettacolo in un teatro di boulevard, il Gymnase[75].

La drammaturgia del testo era scandita da una serie di quadri ambientati in un bordello. Il termine francese che veniva usato per descrivere questo luogo di piacere era "casa dell'illusione"[76], indicando un luogo protetto, un microcosmo al di fuori della vita reale, un po' come il teatro. Da questa connessione metaforica, Brook volle ricreare la metateatralità dell'opera, emancipandosi «sia dalle convinzioni naturalistiche sia da quelle classiche»[77], creando una scenografia minimalista: un labirinto di cornici che giravano lentamente mentre gli interpreti «vi passavano attraverso dando l'impressione di un gioco di specchi che mutava di continuo»[78].

Brook fece una scelta non convenzionale nel mondo della recitazione, scegliendo attori e attrici di diversi contesti: del teatro boulevard, dell'avanguardia, ballerini e attori dilettanti[79]. Perché questo gruppo eterogeneo si trasformasse in breve tempo in un *ensemble*, il regista iniziò a fare i suoi primi esperimenti con l'improvvisazione, strumento su cui ritornò nei progetti successivi: gli attori giocarono nell'improvvisare scene di vita del bordello, lavoro che si dimostrò insostituibile nel creare la coesione che serviva sulla scena[80].

Mentre Brook faceva parlare di sé in Francia, a Stratford il Shakespeare Memorial Theatre cambiò direttore, passando il testimone al ventinovenne regista Peter Hall che iniziò a rivoluzionare la gestione del teatro dando soprattutto stabilità alla compagnia, la Royal Shakespeare Company[81]. In questo contesto, entrò in scena Peter Brook, convinto dallo stesso Hall a dirigere la RSC nel 1962, accettando solo alla condizione di disporre di sovvenzioni per un gruppo di ricerca indipendente nello svolgimento di lavori sperimentali[82]. Quell'anno, infatti, Brook iniziò a dare un autentico rinnovamento alla scena di Stratford, partendo

---

[74] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 106.
[75] *Ibidem.*
[76] EDWARD TROSTLE JONES, *Following Directions. […]*, cit., p. 66.
[77] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 105.
[78] *Ivi*, p. 107.
[79] *Ibidem.*
[80] *Ibidem.*
[81] ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., p. 94.
[82] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 131.

dall'allestimento del *King Lear*, «accolto dalla critica come uno spettacolo che avrebbe segnato uno spartiacque del teatro moderno»[83].

Durante la Drama Conference del Festival di Edimburgo del 1963, Brook «affermò che il teatro doveva affrontare "la morte della parola"»[84], un'idea che si era già fatta largo rapidamente nel mondo della poesia, del cinema e del teatro. Ormai c'era l'esigenza di superare l'uso dell'espressione verbale, perché, si diceva, sembrava non avere più importanza nella vita come nel teatro contemporaneo[85]. Tutte queste idee, che interessavano Brook, le ritrovò nel materiale scritto dall'attore francese Antonin Artaud, morto un decennio prima, da cui prese ispirazione per l'avvio nel 1963 di un laboratorio sperimentale: il Teatro della Crudeltà, nome ispirato dal manifesto di Artaud[86].

Con il venir meno della parola, la «prima indagine si concentrò su ciò che [restava] allorché si [togliessero] le parole»[87]. Per avere risultati più efficaci, il regista scelse un gruppo di attori giovani, di talento e coraggio, con cui iniziò una formazione che esplorava prima il suono, come lo sbattere e raschiare oggetti, poi alle voci e grida; in seguito, il ritmo sempre con oggetti o strumenti; infine, si univano il movimento e il suono per rispondere a una situazione[88]. Il risultato era una cacofonia di suoni e movimenti innaturali, ma che piano piano risultavano un insieme armonico[89].

La compagnia creata si imbarcò allora in un territorio del tutto inesplorato in quegli anni[90], approdando dopo un anno a concludere il primo progetto: *Marat/Sade* dal testo di Peter Weiss, incentrato sulla Rivoluzione Francese e in particolare modo sull'assassinio di Jean Paul Marat per mano di Charlotte Corday, attraverso la finzione metateatrale di una rappresentazione scritta e guidata dal marchese de Sade per i suoi compagni di manicomio a Charenton. La rappresentazione del marchese finì per risvegliare negli internati ideologie di insurrezione, che scatenarono una ribellione contro il direttore dell'ospedale[91]. «Si creò sulla scena un mondo di follia»[92], la cui preparazione derivava dal vero contatto con essa. Gli

---

[83] ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., p. 95.
[84] «Asserted that the theatre had to face "the death of the word"». MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 137.
[85] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 137.
[86] *Ivi*, p. 138.
[87] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 133.
[88] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 140.
[89] *Ibidem.*
[90] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 133.
[91] FRANCO PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale: il Living,* Grotowski, *Barba e Brook*, Roma, Laterza, 2007, p. 84.
[92] GEORGES BANU, ALESSANDRO MARTINEZ (a cura di), *Gli anni di Peter Brook. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 22.

interpreti, infatti, studiarono la vera pazzia tramite la visita degli ospedali psichiatrici, i reparti geriatrici e le prigioni, coinvolgendo così il pubblico che fu posto di fronte alle reali condizioni degli internati[93].

Nel 1966 il laboratorio diede voce, per la prima volta nel teatro inglese, al dramma della guerra in Vietnam; il sentimento scaturito dal massacro senza senso si trasformò in una rapida stesura collettiva di uno spettacolo chiamato *US*[94], nome che invitava a far presente che la guerra non riguardava solo Stati Uniti-Vietnam, ma influenzava le vite di tutti[95].

«La ricerca di Brook aveva ormai imboccato la strada della sperimentazione»[96], scalando un nuovo gradino nel 1968 con l'invito al Festival des Nations di Parigi[97], dove ricevette un finanziamento per un mese di laboratorio, la cui conclusione si sarebbe poi rivolta all'allestimento di una nuova *The Tempest* di Shakespeare[98]. Per rendere più interessante il lavoro, invitò attori e registi di culture diverse a partecipare, così da imporre al gruppo di cercare un nuovo metodo di relazione[99]. A causa dei fatti del Sessantotto che stavano diffondendosi nella capitale francese, il lavoro dovette spostarsi a Londra e trovò spazio a Round House, un capannone per locomotive abbandonato[100], mostrando così la volontà nella ricerca di spazi nuovi, diversi dagli edifici teatrali, «dove poter incontrare di volta in volta un pubblico eterogeneo»[101]. Gli spettatori si ritrovarono a sedere su bastoni sgabello per agevolare gli spostamenti a cui sarebbero stati obbligati, mentre gli attori declamavano frammenti di una *Tempesta* destrutturata[102].

Brook percepì le difficoltà che il teatro contemporaneo stava attraversando, con la crisi della lingua, dello spazio scenico, del pubblico[103]; per salvarlo sentì il bisogno di riesplorarlo tramite una nuova struttura[104]. Così, nel 1970, subito dopo un'ultima produzione in collaborazione con la Royal Shakespeare Company per *A Midsummer Night's Dream*[105], scelse di stabilirsi a Parigi, centro cosmopolita fertile per artisti innovatori rispetto al terreno statico

---

93 PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., pp. 134-135.
94 *Ibidem.*
95 GEORGES BANU, ALESSANDRO MARTINEZ (a cura di), *Gli anni di Peter Brook. […]*, cit., p. 22.
96 ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., p. 113.
97 PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 139.
98 ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., p. 114.
99 PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 140.
100 *Ivi*, pp. 141-144.
101 ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., p. 113.
102 PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 145.
103 EDWARD TROSTLE JONES, *Following Directions. […]*, cit., p. 177.
104 PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 2001, 97.
105 EDWARD TROSTLE JONES, *Following Directions. […]*, cit., p. 113.

in cui il mondo anglosassone sostava ancora dalla fine della guerra[106]. In suolo francese potè riprendere la sperimentazione di un paio d'anni prima, al Festival des Nations, creando un nuovo laboratorio interetnico, chiamato *Centre International de Recherches Theatrales* - CIRT[107]-, i cui partecipanti furono una ventina di attori e attrici di diverse nazionalità e bagagli artistici, la cui disomogeneità diventò il loro punto di connessione[108].

L'esperimento era un lavoro collettivo che si focalizzava su esercizi di improvvisazione, puntati prima sul disimparare le abilità acquisite in anni accademici, partendo dall'unico strumento in comune, il corpo, che portava all'esplorazione del movimento, per poi passare al suono e al canto[109].

L'interesse del progetto non era uno scambio di culture e tecniche tra i diversi partecipanti, ma ogni attore doveva metter fine ai modelli stereotipici e spogliarsi dei manierismi etnici, arrivando a una nuova espressione del corpo e della voce. Ogni componente non si riduceva a un neutro anonimato, anzi la persona manteneva la sua identità, e si metteva nella condizione migliore per creare un nuovo insieme[110].

Il Centro voleva liberarsi dalla concezione di compagnia teatrale, ma allo stesso tempo non poteva funzionare a porte chiuse. La propria «attività di ricerca doveva essere verificata […] nello spettacolo»[111]. Per arrivare a dei risultati, Brook capì che il gruppo aveva bisogno di entrare in nuovi spazi per cercare un pubblico nuovo, uscendo dal contesto protetto del Mobilier National - una galleria messa a disposizione dai fondi del Ministero della Cultura Francese dove il CIRT poteva lavorare liberamente -, per avventurarsi nel mondo, esterno andando a svolgere rappresentazioni davanti alla gente nel loro ambiente: negli ostelli, nelle corsie d'ospedale, nelle periferie della grande città parigina, e mai nei teatri o per un pubblico di teatro[112].

Dopo svariate rappresentazioni gratuite, il regista volle mettere alla prova le proprie indagini attraverso l'occhio di spettatori che non avessero in comune nessun punto di riferimento: la lingua, la nazionalità, la religione, il teatro. Quindi il laboratorio divenne nomade, spostandosi verso nuove civiltà, lontane dall'occidente: Iran, Africa, America[113].

---

[106] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 197.
[107] FRANCO PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale: […]*, cit., p. 132.
[108] *Ibidem.*
[109] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., pp. 162-167.
[110] PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987*, cit., p. 98.
[111] *Ivi*, p. 97.
[112] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., pp.167-169.
[113] *Ivi*, p.170.

La prima tappa fu l'Iran in occasione del Festival di Shiraz, tenutosi tra le rovine di Persepoli[114], un luogo che lo stesso Brook e gli attori percepivano come qualcosa di trascendentale, pieno di un potere antico. Infatti, il sostare tra quelle rovine di templi e tombe reali faceva scaturire in loro una «consapevolezza di come l'eternità e il mito [potevano] arrivare nel presente e diventare parte di un'esperienza diretta»[115]. Ed fu proprio l'esperienza del mito e dell'arcaica lingua pre-persiana avestica che Ted Hughes, poeta inglese con cui Brook già lavorava dalle prime sessioni di lavoro del CIRT a Parigi, tradusse in una drammaturgia e un codice linguistico completamente nuovo: *Orghast* - nome che stava ad indicare sia la nuova lingua che il titolo della pièce -, un ciclo epico che conteneva risonanze dei miti greci, come il fuoco rubato agli dèi da parte Prometeo, simbolo della liberazione attraverso la scoperta della conoscenza, e la creazione e la sconfitta dei Persiani[116].

Le stesse rovine di Persepoli fecero da scenografia e da spazio scenico per la rappresentazione, che fu suddivisa in due parti: la prima parte presso la tomba di Artaxerxes II a partire dal tramonto per la durata di un'ora; la seconda parte presso un'altra tomba reale persiana limitrofa nelle ore del primo mattino successivo. I pareri sull'esecuzione furono contrastanti, soprattutto riguardo allo spazio naturale usato per la performance, di difficile trasferimento in uno spazio più "comune" per una replica futura; però, la predilezione per il mistero e la magia, che il pubblico e la critica percepì attraverso l'unità della storia, il lavoro corale, i costumi, il luogo, i nuovi suoni e i ritmi scaturiti da *Orghast*, anticipò di un decennio quello che sarebbe avvenuto dopo negli anni Ottanta nel teatro contemporaneo[117].

Durante i tre mesi di preparazione di *Orghast*, gli attori lavorarono con attori persiani, e presero contatto con un tipo di tecnica di improvvisazione particolare, presente nelle tradizioni teatrali iraniane, chiamata Ru'hozi[118]. Il gruppo si ispirò a questa tecnica, creando successivamente un lavoro d'improvvisazione che nominarono "*carpet plays*", così chiamato perché l'improvvisazione teatrale iraniana, svolta all'interno delle comunità dei villaggi: «un tappeto viene disteso sul terreno demarcando lo spazio dell'azione e gli abitanti dei villaggi erano invitati a entrare e gli attori cercavano di mettersi in contatto con loro senza ricorrere a trucchi da circo»[119].

---

[114] *Ibidem.*
[115] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 171.
[116] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 208.
[117] EDWARD TROSTLE JONES, *Following Directions. […]*, cit., pp. 174-176.
[118] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., pp. 172-173.
[119] «A carpet is laid down to make a playing area, villagers are invited without being imposed on, and the players try to reach them without falling back on the circus tricks». MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 212.

Dopo un breve periodo di ritorno alla sede parigina, il Centro vagabondò nuovamente per due mesi, dal dicembre del 1972 al gennaio dell'anno seguente, iniziando la seconda fase di ricerca in un terreno più difficile e desolato: l'Africa[120].

Il viaggio nel continente africano iniziò da Algeri, passando per il Sahara, arrivando fino alla Nigeria, per poi scendere e tornare indietro verso nord; fu un grande campo di allenamento per gli undici attori che intrapresero questa avventura[121]. Il gruppo percorse strade lontane dalle grandi città, muovendosi tra piccoli villaggi dove la parola "teatro" non era mai arrivata, e cercarono di stabilire un contatto umano tramite la pratica teatrale dell'improvvisazione[122].

Durante il lavoro svolto a Parigi, il gruppo si era concentrato sullo studio e sulla riproduzione del modo di comunicare degli uccelli: ogni verso di uccello aveva una configurazione sonora e ritmica diversa dalla musica generalmente intesa, quindi l'ascolto era libero da qualsiasi associazione[123]. Questo nuovo modo di accostarsi al suono portò alla ricerca di una nuova forma di melodia, collegandola a un antico poema persiano, *La conferenza degli uccelli*, «un'allegoria sufi in cui uno stormo di uccelli parte per un viaggio pericoloso alla ricerca di un uccello leggendario, il Simourg, il loro re nascosto»[124]. Cercarono di approfondire e ampliare questo lavoro d'improvvisazione per trasformarlo in uno spettacolo completo: in Africa, continuarono con le improvvisazioni di canti e balli, soprattutto sul suono degli uccelli, trovandone una grande varietà sui grandi alberi dei villaggi che visitavano; poi volarono in California l'anno successivo, nel 1973, ritornando sempre sull'argomento, ma la forma era ancora sfuggente[125].

1.4 Les Bouffes du Nord: casa del teatro di sperimentazione di Peter Brook

Dopo anni di esperimenti, esercizi e incontri con altre culture, Brook e i suoi attori sentivano il bisogno di ricompensare gli sforzi e il sostegno del pubblico teatrale che aveva

---

[120] *Ivi*, p. 214.
[121] PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987*, cit., p. 107.
[122] *Ivi*, p. 112.
[123] *Ivi*, pp. 162-163.
[124] *Ivi*, p. 176.
[125] *Ivi*, pp. 176-183.

permesso loro di continuare a lavorare e fare ricerca lontano dal suolo europeo. La sfida era capire se il bagaglio di esperienze raccolto negli ultimi tre anni avrebbe funzionato anche davanti a un pubblico pagante in uno spazio chiuso[126].

Nel 1974 il Centro tornò in Europa, a Parigi, alla ricerca di una "casa" dove metter radici e Micheline Rozan, donna intraprendente che aiutò Brook nell'organizzazione e amministrazione del CIRT fin dall'inizio, la trovò dietro alla stazione di Gare du Nord: un vecchio teatro ormai dismesso da più di vent'anni, dal nome Les Bouffes du Nord[127].

Quando Micheline e Brook fecerono il primo sopralluogo, trovarono l'edificio decadente, con infiltrazioni d'acqua dal soffitto, la tappezzeria da buttare, il palco sprofondato, le poltrone assenti; nonostante lo stato pietoso e usato, era umano, vivo e a loro bastava[128]. Era uno spazio raccolto che dava l'impressione al pubblico di condividere lo stesso spazio vitale dell'attore; la planimetria, inoltre, era molto simile a un teatro elisabettiano[129]. Per metterlo a nuovo ci sarebbero voluti due anni di pratiche burocratiche per avere i finanziamenti; invece, dopo solo sei mesi con minime ristrutturazioni per far sedere il pubblico, il teatro aprì con *Timon d'Athènes,* dramma shakespeariano sconosciuto in Francia, che riscosse molto successo[130].

La strategia che Brook e Rozan decisero di adottare per il Bouffes du Nord fu quella di rendere lo spazio il più accogliente e semplice possibile: non ci sarebbero stati posti numerati, lo stesso prezzo per tutti i posti, e il biglietto sarebbe costato la metà dei teatri del centro, avvicinando così la gente e le famiglie delle periferie più lontane. Divenne un'estensione del CIRT: si organizzarono laboratori, spettacoli per bambini, improvvisazioni fuori dal teatro e nel quartiere, cercando di non diventare mai un teatro di repertorio[131]. Da qui le sue produzioni per i successivi trent'anni e oltre si mossero su una linea ben definita: la continuità, l'internazionalismo e la ricerca[132].

Il secondo spettacolo del Bouffes nel 1975 fu *Les Iks*, basato sul libro studio dell'antropologo Colin Turnbull sul caso della tribù ugandese Ik. Il regista scelse un'ambientazione povera, che si creava man mano tramite l'entrata e l'azione degli attori in scena: spargevano sacchi di terra sul pavimento del teatro e intrecciavano ramoscelli per ricreare il tetto di una capanna. Qui Brook si avvicinò sempre più al suo stile tardo, cercando

---

[126] *Ivi*, p. 186.
[127] PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987*, cit., p. 139.
[128] *Ibidem.*
[129] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 186.
[130] PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987,* cit., pp. 139-141
[131] *Ibidem*.
[132] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 227.

di raccontare tramite elementi essenziali, quasi fosse una favola della buonanotte per bambini[133].

Dall'ambiente scarno di *Ik*, si passò a un tipo di teatro disordinato e grezzo con l'*Ubu aux Bouffes*, riportando allo scoperto la comicità violenta e volgare della pièce *Ubu Roi* di Alfred Jarry del 1896, che era stata ridotta negli ultimi anni in una versione francese come commediola amabile e leggera. La strada davanti il teatro e le strade limitrofe divennero il palcoscenico perfetto per un'opera anarchica come l'*Ubu Roi*[134].

Dopo anni di sperimentazione sui vari episodi del poema epico Sufi durante il loro nomadismo, Brook e il CIRT completarono il lavoro sul *La Conférence des Oiseaux*, presentandone una sintesi in un antico chiostro di un ex monastero, all'Avignon Festival, nel luglio del 1979[135]. Successivamente la produzione portò lo spettacolo all'apertura della nuova stagione del Bouffes, organizzando in modo diverso la scena con la disposizione a terra di tre tappeti persiani, due sul pavimento e uno a fluttuare sopra lo spazio scenico. I tappeti si fondevano con la natura dell'ambiente del teatro Bouffes: elementi che Brook, da qui in avanti, avrebbe utilizzato quasi sempre all'interno dei suoi spettacoli, diventando un trampolino perfetto per l'immaginazione dello spettatore. Il loro utilizzo richiamava fortemente le scene d'improvvisazione dei "*carpet plays*" precedenti[136].

Negli anni Ottanta, Peter Brook ritornò all'interpretazione di testi "standard" per il teatro con *Le Cérisaie* di Chekov, nel 1981, al Bouffes du Nord. Anche qui l'elemento del tappeto persiano era presente sulla scena, stando ad indicare l'interno della casa dei protagonisti, con l'aggiunta di piccole collinette su cui far sedere i personaggi; l'ambiente vuoto lasciava così il compito agli interpreti di evocare luoghi e atmosfere[137].

Alcuni anni prima, Brook fece la conoscenza del *Mahabharata*: un poema epico in sanscrito, iniziato e scritto oltre duemila anni fa, poi ampliato con le successive generazioni di scrittori. Contieneva racconti di avventure di dèi ed eroi leggendari, che tutti gli indiani conoscevano e imparavano fin da bambini, perché era la base della filosofia e del pensiero indù. Fu talmente affascinato da quest'opera, considerata uno dei capolavori dell'umanità, che l'*enfant terrible* si assunse «l'impegno […] di portare questo materiale nel nostro mondo per farne l'esperienza insieme con il pubblico occidentale»[138]. La lavorazione dello spettacolo durò

---

[133] *Ivi*, pp. 231-232.
[134] *Ivi*, p. 234.
[135] *Ivi*, p. 238.
[136] *Ivi*, pp. 238-239.
[137] EDWARD TROSTLE JONES, *Following Directions. […]*, cit., p. 192.
[138] PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987,* cit., p. 148.

dieci anni, con intervalli di lunghe visite nel continente indiano, e vide la luce al Festival d'Avignone, nel 1985, all'interno di un'arena, nella quale gli attori del CIRT si destreggiarono in combattimenti, fiabe e parabole sulla vita e la morte[139].

Lo spettacolo del *Mahabharata*, come gli altri progetti del Centro, ebbe un'influenza globale sul mondo del teatro e dello spettacolo contemporaneo. «L'enfasi di Brook sulla narrazione, sulla semplicità distillata, sulla fermentazione culturale e sull'esperienza condivisa ha influenzato le compagnie di tutto il mondo»[140].

Dopo altri variegati progetti - tra cui i più celebri: *L'Homme Qui* del 1993, basato sul celebre caso neurologico dell'"Uomo che scambiò la moglie per un cappello" di Oliver Sacks, e *Qui est là?* del 1995, una meditazione sull'Amleto di Shakespeare -, il CIRT si sciolse, dopo quarant'anni dalla sua nascita, nel 2010, seguito della rinuncia, da parte di Peter Brook, della direzione del suo Bouffes du Nord[141].

Nonostante la rinuncia al ruolo gestionale, il regista non smise di portare vecchi e nuovi spettacoli nel teatro parigino e non, rivisitando spesso in forma intima, fonti e ispirazioni precedenti, nei primi vent'anni del ventunesimo secolo[142].

Brook non smise mai di essere, fino alla sua morte nel 2022, un regista di teatro e di cinema, uno scrittore di saggi sul suo modo di fare teatro, un innovatore dell'azione scenica e un punto di riferimento per quelli dopo lui[143].

---

[139] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 259.

[140] «Brook's emphasis on story-telling, distilled simplicity, cultural fermentation and a shared experience has influenced companies worldwide». TIERNO BOKAR, *I Hate Nothing More than Art and Culture*, «The Guardian», 8 June 2005, https://www.theguardian.com/stage/2005/jun/08/theatre2, ultimo accesso 16 settembre 2025.

[141]MICHAEL RATCLIFFE, *Peter Brook Obituary*, «The Guardian», 3 July 2022, https://www.theguardian.com/stage/2022/jul/03/peter-brook-obituary, ultimo accesso 16 settembre 2025.

[142] *Ibidem*.

[143] *Ibidem.*

CAPITOLO 2

FASI DI EVOLUZIONE DELLA POETICA DI PETER BROOK

2.1 La scelta del testo e la sua direzione: l'impulso informe

Per Peter Brook, la scelta del testo teatrale su cui lavorare avveniva come un impulso, un richiamo, un'attrazione da parte del testo stesso. Tale impulso indefinito caratterizzava la scelta del dramma, diventava una luce che alimentava e teneva in movimento lo stato di creatività del regista[144].

Questo rapporto con il testo dava la spinta a Brook di iniziare la preparazione dello spettacolo, partendo prima dalla scena: la costruiva, la distruggeva, la ricominciava da capo, poi la distruggeva nuovamente per riprendere di nuovo con insistenza la ricerca di una soluzione, ad esempio per la scelta dei costumi, dei colori da utilizzare, così da portare l'impulso a concretizzarsi. Da tutto questo lavoro di costruzione e distruzione si arrivava a una forma non ancora finita, che poteva essere successivamente modificata, ma che faceva da supporto all'idea informe che stava emergendo[145].

La seconda fase di lavoro includeva gli attori: non ci si immergeva subito a capofitto nel lavoro da fare, anzi si iniziava con degli esercizi o un incontro di benvenuto, per permettere di creare sintonia tra i colleghi e creare un ambiente stimolante per l'attore; in seguito, a questo tipo di riscaldamento, si partiva con le prime prove, dove si raccoglievano le idee sul testo e sull'interpretazione. Durante la preparazione del *Marat/Sade*, Brook incoraggiò gli attori a proporre di tutto, senza alcun tipo di censura, con l'obiettivo di raccogliere una grande quantità di materiale da cui trarre una forma[146].

Dopo aver raccolto una grande quantità di materiale, Brook poteva scorgere, da questo accumulo, l'impulso informe che cominciava ad avere un corpo proprio; quindi, si poteva passare alla fase successiva: togliere l'eccesso. Nelle ultime fasi delle prove, il regista spingeva gli attori a scartare tutto quello che si allontanava dal dramma, respingendo l'effimero, pulendo

---

[144] PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987*, cit., p. 13.
[145] *Ibidem.*
[146] *Ivi*, pp. 13-14.

e tagliando[147]. Questo tipo di pulizia portava l'azione scenica a una forma più organica e unitaria fino ad arrivare all'essenziale, e per farlo si sceglieva tra due strade: la prima «percorrendo con violenza e passione il cammino […], distruggendo ogni ostacolo sulla strada […], anche se l'ostacolo si [trovava] all'interno [del] testo»[148]; oppure assimilando «dolcemente […] l'intero spazio dell'opera, [penetrando] nell'essenziale attraverso le maglie del testo»[149].

Questo processo con gli attori - raccolta di idee e scarto - non era più un lavoro di messinscena del testo, bensì una nuova operazione, introdotta nel teatro degli anni Settanta, la scrittura scenica: non inteso come una serie di note scritte su carta, ma un tipo di processo artistico volto a tessere la forma teatrale, realizzata tramite l'insieme di segni – configurazioni spaziali, linguaggio attoriale, ecc. - e la modalità espressiva di Brook e dei teatranti[150].

Capì che il testo drammaturgico era un organismo linguistico aperto, contenente vari livelli interpretativi[151], che lasciavano spazio all'interprete – regista o attore – per essere l'autore responsabile della forma interpretativa, l'enunciazione scenica, cioè lo spettacolo[152]. Prima di arrivare a concepire un'idea così matura e strutturata sull'importanza del contenuto metateatrale e umano dell'opera[153], Peter Brook aveva però un approccio con il testo su un piano più visivo[154].

2.2 Il lavoro per immagini e la loro successiva distruzione

Quando iniziò a lavorare nel teatro, non ne provava una passione particolare, anzi, pensava che il teatro fosse una forma d'arte superata e quasi sull'orlo della morte, rispetto al cinema che lo scavalcava. Infatti, cercò di trovare prima ingaggi come regista di film ma nessuno gli proponeva qualcosa, così passo alla seconda scelta, quella del regista di teatro[155].

Non aveva un'idea ben definita su cosa fosse il teatro, sapeva solo che lo trovava stimolante sul piano sensoriale, come per il cinema; provava «gioia, che nasceva dall'energia

---

[147] *Ibidem.*
[148] GEORGES BANU, ALESSANDRO MARTINEZ (a cura di), *Gli anni di Peter Brook. […]*, cit., p. 75.
[149] *Ivi*, pp. 75-76.
[150] *Ivi*, pp. 80-81.
[151] *Ibidem*.
[152] *Ivi*, p. 82.
[153] PETER BROOK, *Tra due silenzi,* Roma, Dino Audino, 2018, p. 49.
[154] PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987*, cit., p. 20.
[155] *Ivi*, p. 18.

delle prove, dall'attività stessa»[156]. Sentiva un'attrazione che lo portava alla scelta di progetti sempre nuovi e diversi, ed era proprio questa costante di movimento a condurlo a una scoperta dietro l'altra[157].

La parte del teatro che trovava più suggestiva era il palcoscenico, che diventava «ai suoi occhi […] lo schermo di un cinema stereoscopico su cui proiettare quadri in movimento ravvivati dalle luci, dalla musica, dalle coreografie, dagli effetti scenici che esaltavano l'attore»[158], creando «un mondo di illusione in cui il pubblico entrava»[159].

Il modo in cui si accostava al palcoscenico era «ancora plasmato dalla seduzione che il cinema esercitava su di lui»[160]; credeva che il lavoro di regista fosse quello di creare delle immagini che potessero dare sintonia al dramma e ricavarne una visione figurativa unitaria, come per *Love's Labour's Lost* del 1946.

Quando Brook studiò il testo di *Love's Labour's Lost*, fu colpito dal finale della commedia: «Nel regno delle meraviglie e dell'artificio di Navarra l'annuncio di morte portato dal personaggio di Marcade nel finale era un'irruzione della realtà»[161], portando il tono del dramma a cambiare totalmente[162]. Questo contrasto dell'artificio con la realtà della morte gli sembrava corrispondere all'immagine del mondo di Watteau, trovando nell'atmosfera del *L'Età dell'oro* un'incredibile malinconia, scaturita nei quadri dalla presenza di una figura scura di spalle, che i critici sostenevano fosse il pittore stesso, per Brook invece rappresentava la morte[163].

Da queste riflessioni pianificò con estrema precisione l'allestimento, costruendo una serie di quadri scenici molto ricchi, che cercavano di esprimere lo spirito della commedia: attraverso la scenografia, «inondò la scena di Navarra di pastello pallido dei vestiti dei dipinti di Watteau»[164], e l'utilizzo di luci dorate per ricreare uno scenario estivo, che sfumava verso il finale con la rivelazione della figura ammantata di Mercade[165].

Essendo stata la sua prima regia importante a soli vent'anni, voleva trovarsi preparato il primo giorno di prove davanti agli occhi degli attori; quindi, la sera prima preparò un modellino del palcoscenico, come si usava ancora fare all'epoca, muovendo piccoli pezzetti di

---

156 *Ivi*, p. 19.
157 *Ibidem*.
158 ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., p. 33.
159 PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987*, cit., p. 20.
160 ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., pp. 32-33.
161 *Ibidem.*
162 PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987,* cit., p. 20.
163 *Ibidem.*
164 ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., p. 32.
165 PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987,* cit., p. 20.

cartoncino a rappresentare i personaggi, cercando delle combinazioni di movimento più adatte alla scena[166]. Era convinto «che gli attori dovessero muoversi e apportare vitalità sul palco attraverso il movimento fisico e la maniera in cui si relazionavano tra loro»[167]; però, quando si presentò alle prove con un grande plico di appunti e iniziò a impartire le sue annotazioni di movimenti al gruppo dando il via alla scena della prima entrata in massa della corte, capì che la situazione non poteva funzionare: un pezzettino di cartone non poteva sostituire l'essere umano di carne, allora posò il quaderno di appunti e rimescolò gli attori. Da quel momento in poi non guardò più un piano di regia scritto[168].

La sua ricerca nella costruzione dell'immagine perfetta s'incrinò del tutto nel 1962, facendo ritorno dopo otto anni al Festival di Stratford, con la produzione del *King Lear* di Shakespeare per l'apertura della nuova stagione[169].

Già all'inizio del lavoro non si trovò a suo agio nel portare lo spettacolo in un anfiteatro, perché mancava il suo punto di riferimento: il proscenio[170]. Il proscenio era l'elemento tanto dibattuto dai teorici del teatro, ma che per Brook, invece, era la soglia che divideva il pubblico dall'altro mondo, un mondo immaginario che fondava tutta la sua magia e attrazione nella scenografia, strumento fondamentale per la costruzione dell'immagine, «da cui avrebbero preso vita tutti i significati e tutte le azioni seguenti»[171].

Per Brook, il *King Lear*, al tempo, era l'opera più complessa che avesse mai affrontato, ma, grazie al clima di libertà e di stabilità che il giovane direttore Peter Hall, del Shakespeare Memorial Theatre, aveva promosso con la creazione della Royal Shakespeare Company, si era andato a creare per gli attori un terreno più sicuro, per liberare quel processo creativo necessario ad addentrarsi nei luoghi più nascosti del testo[172].

La difficoltà che il regista riscontrò nello studio dell'opera era la sua struttura, composta da una decina di correnti narrative indipendenti tra loro, che intrecciandosi davano l'opera completa[173]. Per comprendere la scrittura di una drammaturgia, tornò utile il pensiero di Samuel Beckett e la sua visione della modalità di scrittura: quando componeva una commedia, immaginava che il testo fosse attraversato da fili tesi «a congiungere un'unità a quella

---

166 PETER BROOK, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 115.
167 PETER BROOK, *Tra due silenzi, […],* cit., p. 46.
168 PETER BROOK, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 115.
169 ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., p. 94.
170 PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987*, cit., p. 21.
171 PETER BROOK, *I fili del tempo*, *[…],* cit., p. 47.
172 ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., pp. 94-95.
173 *Ivi*, p. 96.

successiva. Nella scrittura drammatica, indipendente dallo stile, ogni frase deve contenere l'impulso che innesca la battuta seguente»[174].

Tenendo presente la lezione di Beckett, Peter Brook a quel tempo concepì la messa in scena come lo strumento adatto per collegare i fili della tragedia e, quello che veniva mostrato sul palcoscenico, avrebbe svelato l'armonia. Quindi, progettò una scenografia complessa fatta di ferro arrugginito con ponti che salivano e scendevano, ma tutto il pieno presente sulla scena non era utile al significato della lettura del dramma da parte di Brook. Il *King Lear* era una continua spoliazione e «disintegrazione di tutti gli ordini stabiliti», di quelli familiari e politici; «il decadimento e la caduta del mondo», un regno che si sfalda sotto il peso della follia del re, dell'ingratitudine e della violenza; «la sconfitta di tutte le escatologie»[175], che portarono quel mondo a dissolversi nel vuoto[176].

Con l'idea di mostrare il vuoto in scena, distrusse il modellino del progetto precedente e creò un contenitore chiuso da due grandi muri di colore grigio. Il fondale e il palcoscenico sarebbero stati dipinti con sottili linee rette biancastre interrotte da elementi quadrati e triangoli di ferro, a ricreare l'ambiente di palazzo[177]. Questi tipi di sculture, disposte qua e là, davano un senso di vuoto, uno spazio aperto all'immaginazione dell'osservatore[178]. Invece, per la scena della tempesta furono calate dall'alto tre lastre di metallo arrugginito, le cui vibrazioni producevano l'effetto del tuono[179].

Tutto questo, però, non bastava. Brook comprese che il teatro era un evento che non dipendeva dall'immagine: «l'evento poteva essere, per esempio, il fatto stesso che un attore attraversasse il palcoscenico»[180]. Per questo motivo si concentrò maggiormente sui personaggi, dando priorità al lavoro con gli attori[181]. Voleva dare rilievo a ogni ruolo, sondare i meccanismi nascosti delle relazioni tra i personaggi; e, per farlo, dovette compiere un lavoro sia all'interno che all'esterno del testo, facendo affidamento sulla creatività degli interpreti e traendone il massimo, attraverso scene di improvvisazione. Queste ultime avrebbero introdotto materiali esterni al testo, ma al tempo stesso avrebbero completato il profilo dei personaggi e dei loro rapporti[182]. Un esempio, per mettere a fuoco la relazione tra Edmund e suo fratello Edgar, ai

---

[174] PETER BROOK, *I fili del tempo*, *[…]*, cit., p. 128.
[175] «The disintegration of all orders of established values, the decay and fall of the world, the defeat of all eschatologies» EDWARD TROSTLE JONES, *Following Directions. […]*, cit., p. 104.
[176] ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., p. 98.
[177] ALBERT HUNT, GEOFFREY REEVES, *Directors in perspectives: Peter Brook*, cit., p. 40.
[178] ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., p. 99.
[179] *Ibidem.*
[180] PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987*, cit., p. 21.
[181] ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., p. 100.
[182] *Ivi*, pp. 100-101.

due attori fu chiesto di improvvisare una scena in cui uno era il confessore dell'altro, il quale l'avrebbe convinto a liberarsi dei possedimenti[183].

Diverso, invece, fu l'approccio utilizzato dall'attore Paul Scofield, che non si avvalse dell'improvvisazione per affrontare il personaggio del re Lear. L'entrata di Scofield dava l'impostazione a tutto lo spettacolo: l'attore fu condotto sul palco seduto sul trono, entrando da una delle quinte laterali, avvolto in un lungo abito di cuoio, rimanendo bloccato in silenzio, come una statua medievale. «Dopo aver prolungato al limite del sostenibile la tensione dell'attesa, Lear, compiacendosi della propria autorità, ruppe con un breve suono rauco il silenzio» con l'annuncio della divisione del regno in tre parti[184].

Scofield «imprigionava in gola la sua voce potente per poi rilasciarla in un soffio che dava suono alle parole» in un modo tale da evocare un conflitto drammatico con il suono della tempesta, dato dalle vibrazioni delle lastre di metallo[185]. L'effetto era allo stesso tempo ipnotizzante e ben udibile da ogni parte dell'anfiteatro[186].

Un altro particolare molto efficace che scosse l'animo dell'osservatore, annullando la separazione convenzionale tra sala e palcoscenico, fu l'illuminazione scenica: «Includeva le luci di sala come parte della presentazione, come durante la scena dell'accecamento di Gloucester. […] L'azione dell'uomo torturato continuava di fronte al pubblico ansioso di andare al bar per l'intervallo», lasciandolo senza riparo dalla violenza in corso[187].

La scelta registica di evitare qualsiasi tradizionale esaltazione paradossale della tragedia, attraverso una varietà di mezzi, dalle scenografie alla recitazione non eroica e sobria[188], aveva l'intento di far percepire che «la storia rappresentata era reale [e] riguardava persone vere»[189]. Questo presupponeva ormai un disagio latente di ricerca di un metodo di avvicinamento tra l'attore e lo spettatore nella regia di Peter Brook[190].

---

[183] *Ibidem.*
[184] *Ivi*, pp. 101-102.
[185] *Ivi*, pp. 99-100.
[186] ALBERT HUNT, GEOFFREY REEVES, *Directors in perspectives: Peter Brook,* cit., p. 56.
[187] «Included the house lights as part of the presentation, as the end of the blinding of Gloucester scene. […] The action of the tortured man continued on stage in front of the audience eager to head to the bar for refreshment» EDWARD TROSTLE JONES, *Following Directions. […]*, cit., p. 106.
[188] *Ibidem.*
[189] ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., p. 99.
[190] PETER BROOK, *I fili del tempo*, *[…],* cit., p. 131.

2.3 Il problema delle "due stanze"

Peter Brook comprese che il ruolo da regista, che ricopriva, aveva una debolezza fondamentale: lo metteva sullo stesso piano di un osservatore in una stanza, che scruta l'azione che avviene in un'altra stanza. Quest'immagine del lavoro svolto in "due stanze", il palcoscenico da un lato e la platea dall'altro, era l'unico tipo di teatro che aveva conosciuto e che non aveva mai messo in discussione. La natura artificiale di questa separazione, quindi, posizionava l'attore al lato opposto dello spettatore, dove uno dei due aveva l'obbligo di «conquistare o essere conquistato […]; se invece lo spettatore e [l']attore avessero potuto trovarsi all'interno dello stesso campo di vita, sarebbe stato possibile fare un'esperienza di gran lunga più ricca»[191].

Il rapporto attore-spettatore rientrava tra le tante questioni irrisolte, sollevate dal teatro d'avanguardia. Sebbene la fine degli anni Quaranta avesse portato grandi cambiamenti – come l'avvio dell'astrattismo in pittura e del jazz moderno in musica[192]– in teatro il cambiamento faceva riaffiorare le stesse crisi già sollevate dai grandi innovatori del Novecento, come Stanislavskij, Mejerchol'd e Artaud,[193] ma le cui problematiche restavano irrisolte. Tra queste: l'idea di un teatro che non si limitasse allo spettacolo, che non si rivolgesse solo a una cerchia ristretta di pubblico, o che non fosse preoccupato unicamente di riempire le sale[194].

Nel tentativo di trovare una soluzione di rinnovamento e di nuova vita per il teatro, Peter Brook iniziò la sua ricerca mettendosi in sintonia con la crisi che il teatro stava attraversando in quel momento. Il suo studio partì dal principio rispondendo a una domanda, forse banale ma fondamentale: cos'è il teatro?[195]

«Posso scegliere uno spazio vuoto qualsiasi e decidere che è un palcoscenico spoglio. Un uomo lo attraversa e un altro lo osserva: è sufficiente a dare inizio a un'azione teatrale»[196] fu la definizione, che diede Brook, all'inizio del saggio *The Empty Space*, pubblicato nel 1968, e che raccoglie in unico volume una serie di conferenze, tenutesi nel 1964, per la Granada Television. Il libro fu tradotto in più di sedici lingue, divenne una sorta di bibbia per gli studiosi e i creatori di teatro[197].

---

[191] *Ibidem.*
[192] FRANCO PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale […],* cit., p. 15.
[193] *Ivi*, p. 5.
[194] *Ivi*, p. 4.
[195] PETER BROOK, *Tra due silenzi*, cit., p. 18.
[196] PETER BROOK, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 21.
[197] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 153.

Le conferenze si basavano sulla sua esperienza di regista teatrale, già ricca e varia dopo neanche due decenni di carriera, costruendo un percorso di analisi tassonomica in quattro parti del termine "teatro": Teatro Mortale, Teatro Sacro, Teatro Ruvido e Teatro Immediato[198]. Brook proponeva in ognuna di esse una riflessione critica sul teatro contemporaneo, a partire da quello che definiva il Teatro Mortale, per arrivare a delineare tre possibili direzioni di ricerca. Una di queste era la ricerca del Sacro, ispirata alle intuizioni visionarie di Antonin Artaud, che aveva immaginato un teatro-epidemia, in cui l'evento sostituisse il testo[199]; a seguire il Ruvido, l'elemento che accomuna tutte le forme di teatro popolare[200]; per finire il Teatro Immediato a dimostrazione che il teatro non era una semplice imitazione della realtà[201].

Nel primo capitolo, Brook si concentrò sull'analisi dei meccanismi che costituivano, secondo lui, un teatro scadente, definendoli tratti distintivi del Teatro Mortale. Il problema, diceva, era simile a quello di un «noioso mortale che ha testa, cuore, braccia e gambe; di solito ha famiglia, amici e perfino ammiratori. Eppure, quando ci capita di incrociarlo, ci capita di vederlo al minimo e non al massimo delle sue possibilità». Nonostante «la natura ingannevole di questa forma mortale [che] può insediarsi ovunque», il teatro rimaneva una forma attiva e suscettibile a cambiamenti, e, per poter comprendere la portata del problema, si dovevano scoprire gli impostori alla base della crisi[202].

Brook elencò diversi fattori di criticità, tra cui: il poco tempo dedicato alla preparazione degli spettacoli; l'assenza di drammaturghi capaci di esplorare conflitti autentici; l'attore, che una volta affermato, smette di studiare e non crescere più sul piano artistico; l'elevato costo dei biglietti e così via. Tutti elementi che avrebbero condizionano direttamente o indirettamente la poca affluenza degli spettatori a teatro[203].

Fin dall'inizio del libro, il regista delineò i due soggetti inscindibili che danno linfa vitale al teatro stesso: l'attore, che attraversa uno spazio qualsiasi trasformandolo in palcoscenico, e il pubblico, che osserva[204]. Quest'ultimo era la sua più grande preoccupazione: «La [sua] composizione […], il suo rapporto con gli attori e con sé stesso, il numero ideale degli spettatori, la loro età, la [loro] cultura […], i motivi, le facoltà percettive e reattive, le sue

---

198 MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 153.
199 PETER BROOK, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 14.
200 *Ivi*, p. 75.
201 *Ivi*, p. 107.
202 *Ivi*, pp. 21-50.
203 *Ibidem*.
204 *Ivi*, p. 21.

attese [e] la sua ubicazione nello spazio»[205] erano tutti elementi che teneva in considerazione, nell'approccio alle sue sperimentazioni.

Lo spettatore non poteva più essere considerato un'estraneo, un semplice osservatore che ammirava meraviglie di un mondo lontano dal suo. Al contrario, il teatro, essendo un sistema aperto, richiamava interlocutori attivi e attenti ai due lati della scena[206]. «Un teatro necessario non doveva perdere di vista la società di cui è servitore» sottolineò Brook, citando Brecht[207]. «Solo tramite questo contatto corpo a corpo […] tra due individui che si incontrano per la prima volta […] può sorgere una nuova verità», elevando così la figura dello spettatore da ruolo passivo a quello di quarto creatore – insieme all'autore, all'attore e al regista[208].

Nel 1963, quando Peter Brook fondò il laboratorio di ricerca sul Teatro della Crudeltà all'interno della Royal Shakespeare Company, ritenne indispensabile la presenza del pubblico per il processo creativo[209], dopo dodici settimane di esercizi che si concentravano[210] sui suoni, la voce, i gesti e i movimenti[211]. Nelle cinque settimane successive, il lavoro si fece a porte aperte[212]; il pubblico potè mettersi a confronto con scene di Artaud, Genet, Marowitz, Robbe Grillet[213].

Questa doppia fase di sperimentazione — prima sull'attore e poi sulle reazioni del pubblico — era il cuore dell'esperimento, che rifletteva un'idea fondamentale: nessuna esperienza teatrale poteva dirsi completa senza esseri umani che osservassero. L'attività sperimentale e il pubblico non potevano escludersi a vicenda; era necessaria la presenza dell'osservatore, così da ricevere la sua approvazione o, al contrario, il suo rifiuto[214]. Questo consentiva all'attore e al regista di avere un'occhio esterno sul lavoro che si stava svolgendo, arricchendo e correggendo quello che veniva proposto. L'effetto che un buon pubblico esercitava su un gruppo di attori era, secondo Brook, paragonabile a quello di un buon regista: li spinge a superarsi[215].

Negli stessi anni, in Polonia, Jerzy Grotowski stava conducendo una ricerca simile, ma con una diversa concezione del ruolo del pubblico. Se per Brook l'attività sperimentale e la

---

[205] GEORGES BANU, ALESSANDRO MARTINEZ (a cura di), *Gli anni di Peter Brook. […]*, cit., p. 96.
[206] *Ivi*, p. 95.
[207] PETER BROOK, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 81.
[208] GEORGES BANU, ALESSANDRO MARTINEZ (a cura di), *Gli anni di Peter Brook. […]*, cit., p. 95.
[209] *Ivi*, p. 96.
[210] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 140.
[211] PETER BROOK, *Insieme a Grotowski,* Palermo, rueBallu Edizioni, 2011, p. 43.
[212] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 140.
[213] GEORGES BANU, ALESSANDRO MARTINEZ (a cura di), *Gli anni di Peter Brook. […]*, cit., p. 96.
[214] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., pp. 140-141.
[215] GEORGES BANU, ALESSANDRO MARTINEZ (a cura di), *Gli anni di Peter Brook. […]*, cit., p. 96.

presenza dello spettatore erano inseparabili, per Grotowski quest'ultimo era necessario solo nelle fasi iniziali, diventando via via sempre meno centrale. Il suo lavoro si concentrava sull'attore, con l'intento di scavare «nel mondo interiore dell'attore, fino al punto in cui l'attore cessa[va] di essere attore, per diventare l'uomo essenziale». Tutto ciò che era esterno – il teatro, il regista, il pubblico – doveva sparire: «rimaneva soltanto un uomo, che in solitudine rappresenta il suo dramma ultimo, […] quello della propria esistenza»[216].

Per il regista inglese, invece, il cammino del teatro si percorreva all'opposto: l'attore non diventava un martire con cui il pubblico, semplice testimone del sacrificio, non poteva identificarsi[217], bensì era un luogo in cui si creava un sottile sentimento di condivisione. Gli attori e pubblico vivevano la stessa esperienza, abitando così la stessa realtà, costruendo uno spazio di condivisione e partecipazione reciproca[218].

La questione del pubblico assunse nuovamente un interesse di primo piano nel 1970, con la fondazione del CIRT a Parigi. La compagnia non aspettò che lo spettatore si facesse vedere a teatro, ma fu essa stessa a mettersi alla ricerca del suo pubblico nelle zone emarginate della città parigina: nei centri d'immigrazione, ospedali e così via. Andavano così incontro all'ignoto e all'imprevedibile, a un "non-pubblico", separato completamente dalla sfera teatrale. Gli attori, quindi, dovevano creare un rapporto diverso con l'osservatore, e ciò non era facile perché, con lo spettatore estraneo all'ambiente del teatro, si potevano incontrare indifferenza e ostilità. Però, questa esperienza metteva in moto nel gruppo lo sviluppo di nuove capacità di improvvisazione, di ascolto del pubblico, di una maggiore responsabilità nei movimenti e nelle nuove tecniche di contatto con l'altro che osserva[219].

La ricerca si spinse più lontano, negli anni successivi, spostandosi in altri continenti – Africa, America, Asia – dove il teatro venne ricondotto a un grado zero. In questo caso l'attore non poteva nascondersi dietro un personaggio o una situazione studiata perché c'era la difficoltà di stabilire una comunicazione autentica tra i due gruppi, che non condividevano né lingua né riferimenti culturali. L'unica soluzione era di toccare il pubblico in modo diretto con ogni mezzo disponibile: la danza, la musica, le grida[220].

Per il gruppo di ricerca del CIRT, fu essenziale l'uso dell'improvvisazione perché diventava il mezzo chiave nella creazione di un dialogo vivo tra gruppi umani che si ignorano. L'attore stimolava l'ascoltatore, che captava i punti in cui l'interesse si risvegliava durante la

---

[216] PETER BROOK, *Insieme a Grotowski,* cit., p. 44.
[217] PETER BROOK, *I fili del tempo*, *[…],* cit., p. 189.
[218] PETER BROOK, *Insieme a Grotowski,* cit., p. 45.
[219] GEORGES BANU, ALESSANDRO MARTINEZ (a cura di), *Gli anni di Peter Brook. […]*, cit., pp. 96-97.
[220] *Ibidem.*

performance, cambiandone così il corso. Dall'altra parte il pubblico si sarebbe accorto immediatamente della sua influenza sull'evoluzione dello spettacolo, e vi avrebbe partecipato sempre più con maggiore interesse, sapendo di far parte della sua creazione[221].

Fu in questi casi che la ricerca di Brook arrivò all'apice, nel tentativo di dimostrare la propria tesi:

> È assai importante che il teatro come fenomeno esista soltanto quando si stabilisce un legame chimico tra ciò che un gruppo di uomini ha preparato ed è rimasto incompiuto, e un altro gruppo, di un maggior numero d'uomini, che sono spettatori. Se tale fusione ha luogo, si verifica il teatro. Se non ha luogo, nulla accade[222].

Quindi, secondo Brook, solo se fosse avvenuta questa connessione invisibile, si sarebbe creata, nel corso dello spettacolo, una comunità provvisoria tra le due parti, in cui lo spettatore poteva cogliere e rivivere l'esperienza collettiva del gruppo e agire su di esso. La vitalità stava nell'incontro dei due gruppi e non in individui separati; infatti, nel teatro di Brook si generava nello spettatore una nuova carica di energia, tale da renderlo disponibile al mondo che lo circondava[223].

---

[221] FRANCO QUADRI (a cura di), *Peter Brook o il teatro necessario*, La Biennale di Venezia, 1976, p. 59.
[222] GEORGES BANU, ALESSANDRO MARTINEZ (a cura di), *Gli anni di Peter Brook. […]*, cit., pp. 96-97.
[223] *Ivi*, pp. 98.

CAPITOLO 3

SOGNARE SHAKESPEARE

3.1 L'attualità del Sogno di William Shakespeare

Dopo otto anni di assenza, nel 1970[224] Brook tornò a teatro con una nuova produzione, insieme alla compagnia del Royal Shakespeare Company, sul palco di Stratford-Upon-Avon, portando una commedia shakespeariana che scaturì non poco scalpore e curiosità nella scelta. Molte persone vicine a Brook gli chiesero cosa trovasse di interessante nella scelta di mettere in scena *A Midsummer Night's Dream* in quel determinato periodo storico, definendola una commedia per bambini[225].

Nonostante il grande affetto provato nei confronti di quest'opera, nella mentalità britannica il *Dream* era diventato una semplice fiaba sulle fate, sostenuta dalle illustrazioni infantili edoardiane di Arthur Rackman[226]. Brook, invece, non aveva mai considerato il dramma una commedia artificiosa e bambinesca[227]; anzi, era un'opera scritta da Shakespeare - non uno scrittore che si rivolgeva ai piccoli -, quindi uno scrittore adulto, che scriveva chiaramente e consapevolmente per adulti un testo sulle fate. La presenza della magia che attraversa l'opera però «non poteva essere rappresentata in modo convincente tramite immagini morte o di seconda mano»[228].

Il Teatro Mortale era ben radicato nelle opere di Shakespeare[229] e, secondo Brook, anche nei vari allestimenti di quest'opera si riscontravano troppi tentativi di interpretazione scenica basati su idee preconcette, il cui unico fine era trovare un modo per illustrarle[230]. Al contrario, il lavoro iniziale che il regista svolse fu quello di «riscoprire [l'opera] considerandola

---

[224] EDWARD TROSTLE JONES, *Following Directions. […]*, cit., p. 113.
[225] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 145.
[226] MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., p. 187.
[227] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 145.
[228]«Cannot be rappresented convincingly though dead or second-hand imagery» RICHARD HELFER, GLENN LONEY (edited by), *Peter Brook […]*, cit., p. 180.
[229] PETER BROOK, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 22.
[230] FRANCO QUADRI (a cura di), *Peter Brook […]*, cit., p. 18.

una cosa viva [e] in seguito […] analizzare le scoperte»[231]; solo allora si sarebbero potuti raccogliere quegli elementi fecondi che avrebbero costituito la base della rappresentazione[232].

Peter Brook descrisse il *Dream* come una commedia che agiva su molti piani tematici e, nella rappresentazione, si aveva il compito di rendere ognuno di essi allo stesso modo reale e vero[233].

Anche se «ogni grande opera di Shakespeare possiede un infinito numero di temi e si potrebbe dire addirittura un infinito numero di temi principali, [perché] Shakespeare è come la vita, in cui intende esprimere migliaia di cose differenti»[234], nell'intervista con Denis Bablet[235] e nel suo saggio *Il punto in movimento*, Brook dichiarò che cosa affermava il testo secondo lui, delineandone i temi centrali su cui si concentrò maggiormente con gli attori della Royal Shakespeare Company, cercando di fare il punto su quanto, a livello tematico, la commedia avesse qualcosa che toccasse tutti[236].

Secondo la sua analisi, il tema centrale che permeava tutta la struttura della pièce era l'amore, tema che toccava inevitabilmente l'esistenza di ogni essere umano e con cui il pubblico, volente o nolente, si sarebbe immedesimato. Quindi, se tutto rinviava all'amore, ci sarebbe stata l'esigenza da parte degli interpreti della creazione di un clima d'amore nel momento della rappresentazione, trasformando così qualcosa di astratto in palpabile[237].

Al contrario, come in tutte le opere di Shakespeare, se si fosse intrapresa la strada di una commedia sull'amore, nell'azione teatrale ci si sarebbe confrontati anche con il tema dell'anti-amore. Questo polo opposto nel *Dream* è presente fin dall'inizio con Egeo, il padre di Ermia, che chiede udienza al re Teseo per ostacolare l'amore di sua figlia, Lisandro, da lui ritenuto un uomo pieno di fantasia guidato dall'immaginazione, difetto che in un uomo non avrebbe mai accettato[238]. Da questo conflitto generazionale nell'incipit dell'opera, Brook notò che l'amore era in stretto rapporto con la libertà e l'immaginazione[239].

I sospetti nutriti dal padre – considerato nelle varie interpretazioni un tradizionalista, incapace di comprendere le fantasie e le aspirazioni giovanili[240] -, si mostrano reali quando la

---

[231] PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987*, cit., p. 91.
[232] FRANCO QUADRI (a cura di), *Peter Brook […]*, cit., p. 18.
[233] PETER BROOK, *I fili del tempo. […]*, cit., p. 145.
[234] «Any of the great plays of Shakespeare contain an infinite number of themes, and you can even say an infinite number of main themes [because] Shakespeare is like life, you mean a million different things» RICHARD HELFER, GLENN LONEY (edited by), *Peter Brook […]*, cit., pp. 184-185.
[235] FRANCO QUADRI (a cura di), *Peter Brook […]*, cit., p. 12.
[236] PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987*, cit., p. 92.
[237] FRANCO QUADRI (a cura di), *Peter Brook […]*, cit., p. 18.
[238] *Ibidem.*
[239] PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987*, cit., p. 92.
[240] FRANCO QUADRI (a cura di), *Peter Brook […]*, cit., p. 19.

goccia del fiore dell'amore è versata negli occhi di Lisandro, liberando le sue inclinazioni naturali. Di fatto, l'immaginazione porta il giovane amante a comportarsi in modo ignobile, abbandonando Ermia e trasformando il suo amore in odio violento[241].

Successivamente il dramma vira in un'ambientazione mitica e fatata, dove Brook colse il gioco dell'amore tra la regina delle Fate e il re delle Ombre, che inquadrò all'interno di un contesto psicologico e metafisico[242]. «Ascoltiamo Titania affermare che l'opposizione tra lei e Oberon è fondamentale, primordiale. Eppure l'azione di Oberon lo nega, perché egli sente che all'interno della loro opposizione è possibile una riconciliazione»[243].

Secondo il regista, la commedia, nel suo sviluppo centrale, è mossa da una vasta gamma di forze universali e sentimenti, che finalmente trovano quiete nel contesto sociale della scena finale. Se il finale è preceduto dalla scena di riavvicinamento, nel mondo fatato dei boschi, tra Oberon e Titania, quello che fa Shakespeare è riportare lo spettatore su un realismo ben preciso: il mondo dell'alta società, la concretezza della corte di palazzo[244].

A palazzo reale si concretizza l'incontro di due mondi: da una parte gli artigiani e dall'altra l'ambiente elegante, sensibile e ricco della corte, che prova un disprezzo aristocratico nei confronti di quest'ultimi. Gli innamorati, nonostante abbiano trascorso l'intero dramma coinvolti nel tema dell'amore, quando tornano a ricoprire il loro ruolo a corte, un contesto sociale di alto prestigio, che non ha apparentemente nulla a che vedere con l'amore – il loro amore, i cui problemi sono ormai risolti -, si rivelano insensibili e malevoli nei confronti delle classi inferiori, qui rappresentato dagli artigiani[245].

Il tema dell'amore si congiunge a quello del teatro con la comparsa degli artigiani nella *pièce*; infatti, Brook sottolineò che i meccanici, nella costruzione della messinscena dello spettacolo da presentare ai reali d'Atene, applicano «a un lavoro di immaginazione esattamente lo stesso amore che era alla base della relazione artigianale tra l'uomo e i suoi utensili»[246]. Data la loro inettitudine nella creazione di uno spettacolo teatrale, non essendo loro dei veri professionisti nel campo, producono ilarità in coloro che li osservavano; però dedicando «al loro compito […] un tale amore che il significato del loro goffo sforzo cambia davanti ai nostri occhi»[247].

---

[241] PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987*, cit, p. 92.
[242] FRANCO QUADRI (a cura di), *Peter Brook […]*, cit., p. 19.
[243] PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987*, cit., p. 93.
[244] FRANCO QUADRI (a cura di), *Peter Brook […]*, cit., p. 19.
[245] PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987*, *[…],* cit., p. 94.
[246] FRANCO QUADRI (a cura di), *Peter Brook […]*, cit., p. 19.
[247] PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987*, cit., p. 94.

Secondo Brook, realizzando questo, il pubblico si sarebbe ritrovato distaccato dall'insensibilità della corte, non identificandosi con la superficialità e le battute di scherno. Inoltre, l'osservatore avrebbe compreso a poco a poco che gli artigiani stavano scoprendo cosa fosse il teatro, altro tema del testo, a cui avevano applicato la loro immaginazione e ne avevano provato fin da subito un forte rispetto[248]:

> Gli artigiani sono in grado di stabilire un nesso tra l'amore con cui svolgono il loro mestiere e un compito […] diverso [rispetto alle loro competenze]; i cortigiani, invece, non sono capaci di creare armonia tra l'amore, di cui sanno parlare tanto bene, e il loro semplice ruolo di spettatori[249].

Grazie alla rappresentazione dell'amore combattuto tra Piramo e Tisbe, nello spettacolo che gli artigiani portano a corte, la situazione si trasforma grazie alla visione dell'immagine centrale del muro, che scomparendo risveglia nei presenti i veri valori dell'amore, quei valori che appaiono come una forza straordinaria in grado di trasformare qualsiasi cosa. Partendo da questo, Brook trovò nella commedia un esempio fondamentale per la ricerca di un teatro di oggi[250] e non solo, «sempre più distrutto dalle contraddizioni e in attesa di quella forza misteriosa senza cui l'armonia non potrà mai ritornare: l'amore»[251].

3.2 A Midsummer Night's Dream (1970)

Nonostante l'idea di una realizzazione cinematografica dello spettacolo, il *Dream* di Brook non venne mai ufficialmente registrato, anche se ad oggi esiste una registrazione non consentita di una delle date della tournée giapponese. Purtroppo, la bassa qualità e la difficile reperibilità di essa, risulta non adatta come base di documentazione per un'analisi critica[252].

---

[248] *Ibidem*.
[249] *Ibidem*.
[250] FRANCO QUADRI (a cura di), *Peter Brook […]*, cit., p. 20.
[251] PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987,* cit., p. 96.
[252] JOHN WYVER, *A midsummer night's mystery: my search for Peter Brook's Dream*, «The Guardian», 10 June 2019, https://www.theguardian.com/stage/2019/jun/10/a-midsummer-nights-mystery-my-search-for-peter-brook-dream-rsc, ultimo accesso 16 settembre 2025.

Quindi, non essendoci una documentazione video accessibile, ci siamo affidate a una grande quantità di pubblicazioni dettagliate, che hanno permesso di ricostruire un quadro sufficientemente completo dell'intero processo di lavorazione attoriale e scenografica della messinscena, e di come il prodotto si presentava agli occhi del pubblico[253].

L'ostacolo di partenza fu, per il regista, capire come rendere significativo per un pubblico adulto del ventesimo secolo un'opera sulla magia[254], senza l'uso delle solite immagini ormai diventate dei cliché[255].

Quando Brook arrivò da Parigi si mise subito all'opera, incontrando al primo giorno di prove gli interpreti della compagnia degli artigiani, il cui compito era di vitale importanza per il funzionamento dell'intera pièce sul palco: quello di dare vita al *Dream* tramite la messinscena del dramma di Piramo e Tisbe. Loro, quindi, celebravano il teatro, mostrando la realtà delle difficoltà vere, che si riscontravano nella preparazione di uno spettacolo teatrale. Per questo, Brook indicò agli attori di concentrasi sulla ricerca di gesti che fossero riconoscibili nel mondo reale e richiamassero il lavoro manuale, il fare. Fondamentale era anche trovare una sintonia all'interno del gruppo, che portasse a intensificare i momenti di collaborazione collettiva, muovendosi come un corpo unico come una reale compagnia di teatro doveva essere[256].

Il secondo giorno di prove, invece, l'organico era al completo e si iniziò con una discussione preliminare da parte del regista, delineando i punti di partenza nel processo di preparazione sulla scena. Brook incitò gli attori a porsi delle domande sul testo, definendo lo spettacolo «un mistero [medievale] i cui significati sono stati sminuiti e nascosti dalla tradizione fiabesca vittoriana. La ricerca di questo mistero era l'obiettivo del loro lavoro insieme […], e le conclusioni sarebbero giunte [solo durante] il processo di scoperta»[257]. Però, l'opera avrebbe rivelato i suoi segreti solo se ogni individuo si rapportava al tutto, alla cerimonia totale della messinscena[258].

Oltre alla ricerca degli strati nascosti, l'obiettivo su cui si doveva lavorare fin da subito era la ricerca dei ritmi del testo, che andavano più in profondità rispetto alle parole che Shakespeare utilizzava. Era necessario ascoltare il ritmo delle parole, piuttosto che prestare attenzione al loro significato letterale: lo studio avrebbe così portato a una comprensione più

---

[253] ALBERT HUNT, GEOFFREY REEVES, *Directors in perspectives: Peter Brook*, cit., p. 145.
[254] RICHARD HELFER, GLENN LONEY (edited by), *Peter Brook […]*, cit., p. 180.
[255] ALBERT HUNT, GEOFFREY REEVES, *Directors in perspectives: Peter Brook*, cit., p. 142.
[256] DAVID SELBOURNE, *The making of A Midsummer Night's Dream*, Londra, Methuen London, 1982, pp. 3-5.
[257] «A mystery play, whose meanings have been diminished by the Victorian fairy-tale tradition. And seeking the out of mystery is the object of their working together […] and all conclusions about it arrived [during] the process of their discovery» *Ivi*, p. 9.
[258] *Ibidem*.

profonda. Per raggiungere questo proposito, Brook impose degli esercizi di comunicazione attraverso suoni non verbali. Gli attori avrebbero emesso suoni al passaggio di mano in mano di un oggetto, un cerchio o un piatto, da una persona all'altra; ci si poteva aiutare col ritmo di strumenti come tamburi e piatti, ricercando un'armonia nei suoni che venivano trovati insieme. Poi si passava alla lettura, a cui ogni parola doveva corrispondere nella memoria di ogni attore a un suono che nasceva da un impulso profondo[259].

Nonostante la linea registica che impartì agli attori, invitandoli a porsi continue domande, alla ricerca di risposte sul mistero del dramma e sul suo significato, Peter Brook aveva già in mente fin dall'inizio il suo intento finale: il contatto fisico con il pubblico[260]. L'obiettivo di Peter Brook era sempre quello di chiudere il triangolo tra il soggetto preso in esame, gli attori e il pubblico[261].

Nel *Dream*,

> Teseo, duca di Atene, dava vita a una rappresentazione, a un'illusione, a un sogno che potesse svegliare tutti, attori e pubblico, [così da] renderli partecipi di un evento in grado di ampliare la loro percezione, mettendo in moto quel processo di trasformazione che, secondo Brook, [era] l'essenza stessa del teatro[262].

La rottura, quindi, della quarta parete, che avrebbe avvicinato l'attore all'osservatore, venne escogitata in più di un modo, partendo dal tema metateatrale[263], «mettendo a nudo i suoi trucchi e affidando soltanto all'arte dell'attore il compito di creare la magia»[264].

L'ideazione di uno spazio scenico che rispecchiasse la visione del regista fu affidata alla scenografa Sally Jacobs – con cui Brook aveva già lavorato e che aveva messo in evidenza la sua bravura e creatività nelle precedenti scenografie di *US* e *Marat/Sade*[265]-, il cui lavoro fu quello di creare uno spazio illusionistico che rimandasse al concetto di spazio teatrale[266] definito da Brook nel suo saggio pubblicato un paio di anni prima: uno spazio vuoto[267].

Jacobs posizionò sul palco tre pareti bianche a formare una grande scatola aperta verso il pubblico, dentro la quale ogni trucco scenico era visibile. La scena vuota era illuminata a

---

[259] *Ivi*, pp. 11-13.
[260] ALBERT HUNT, GEOFFREY REEVES, *Directors in perspectives: Peter Brook,* cit., p. 143.
[261] *Ibidem.*
[262] ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., pp. 116-117.
[263] RICHARD HELFER, GLENN LONEY (edited by), *Peter Brook […]*, cit., p. 180.
[264] ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., pp. 117-118.
[265] MICHAEL COVENEY, *Sally Jacobs obituary*, The Guardian, 16 August 2020.
[266] RICHARD HELFER, GLENN LONEY (edited by), *Peter Brook […]*, cit., p. 180.
[267] PETER BROOK, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 21.

giorno, rendendo le pareti di un bianco brillante. Il suo funzionamento rimandava al modello elisabettiano: due porte sul fondo servivano da entrate e uscite per gli attori; al di sopra delle tre pareti, correva una stretta passerella a cui si accedeva tramite l'utilizzo di due scale laterali, fungendo da vero e proprio *upper stage* elisabettiano. La passerella, infatti, era praticabile e utilizzata per avere più libertà di movimento sia dalla «direttrice del palcoscenico che comandava a vista il quadro luci e dava i segnali agli attori per le entrate in scena», perché la visuale del palco era sbarrata dalle pareti alte più di due metri, sia dagli attori che non erano in scena in quel momento, ricoprendo la posizione di pubblico, rispecchiando quello in sala. «In galleria prendevano posto anche i musicisti, come accadeva nelle sale dei banchetti Tudor e al Blackfriars, il teatro al chiuso in cui Shakespeare lavorò negli ultimi anni della sua attività»[268].

«La *white box* era una macchina per la recitazione»[269]. Dava un senso di distanza ma allo stesso tempo era uno spazio intimo[270], che prevedeva la relazione tra gli interpreti e spettatori: la presenza costante del pubblico, degli attori in scena e quelli non contemplati in scena che sbirciavano dalla passerella superiore quello che accadeva nella scatola, della direttrice di scena e dell'orchestra che accompagnava[271].

Per rappresentare al meglio questa celebrazione del teatro, Brook pensò in quale forma e contesto immergere l'attore, così che potesse superare i suoi limiti, divertirsi e, allo stesso tempo, mettere in pratica le sue abilità fisiche e tecniche recitative con facilità[272]. La scelta ricadde sul circo, un'arte che poteva mettere in gioco l'attore e riuscire a far scaturire pura energia dalla sua *performance*[273].

Fin dal terzo giorno di prove, gli interpreti si cimentarono nell'imparare l'utilizzo di oggetti circensi, trasformando la scatola in una palestra da circo: si calarono dall'alto trapezi a tagliare in due la scena; si aggiunsero due strette e alte uscite laterali per l'entrata di Puck sui trampoli; si usò un oggetto del circo cinese, un piatto rotante composto da un piatto sostenuto da un bastone metallico che lo faceva roteare, a simboleggiare il fiore magico[274]. Furono mosse innovative, messe in pratica per rappresentare la magia delle fate e degli elfi, permettendo così

---

[268] ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., p. 116.
[269] «The white box was a machine for acting in» ALBERT HUNT, GEOFFREY REEVES, *Directors in perspectives: Peter Brook*, cit., p. 144.
[270] *Ivi*, p. 146.
[271] ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., pp.
[272] RICHARD HELFER, GLENN LONEY (edited by), *Peter Brook […]*, cit., p. 180.
[273] MICHAEL COVENEY, *Sally Jacobs obituary*, «The Guardian», 16 August 2020, https://www.theguardian.com/stage/2020/aug/16/sally-jacobs-obituary?CMP=Share_iOSApp_Other&fbclid=IwAR1bur2sl89zEa2QsHG1a5xkslDj13w3dAGbulVcZhTVEjTuUFEMuwJFUhU, ultimo accesso 16 settembre 2025.
[274] ALBERT HUNT, GEOFFREY REEVES, *Directors in perspectives: Peter Brook,* cit., pp. 145-147.

di allontanare del tutto l'opera dalle interpretazioni tradizionali e familiari fino a quel momento[275], e di portarla nel regno più elevato della metafora[276].

La compagnia entrava al suono del rullo di tamburi dalle due porte di fondo, con gli attori coperti e incappucciati da un mantello bianco. Ognuno sorrideva al pubblico rivolgendogli un gesto di benvenuto, per poi allontanarsi tra le quinte e dedicarsi al proprio lavoro. Subito dopo lo spettacolo iniziava e, come al circo, l'unico colore a scalfire quel bianco era quello dei costumi. Una volta tolti i cappucci si rivelavano i personaggi e le posizioni che ricoprivano: gli innamorati erano giocolieri; le fate erano trapezisti; gli artigiani i clown[277].

Qui il circo era inteso come arte della pantomima, nella quale il divertimento risiedeva nell'azione più che nella parola. L'uso del filtro circense ignorava ogni sottotrama e il potere evocativo delle battute: un esempio erano le ninnananne delle fate, cantate in coro polifonico per accompagnare il dolce sonno di Titania. Le parole non si distinguevano, mentre gli spiriti fluttuavano verso l'alto sui trapezi, e la poesia si dissolveva [278].

Gradualmente, però, quel potere persuasivo e immaginifico delle parole veniva recuperato, catturando e coinvolgendo il pubblico nello svolgersi dei fatti. Già all'inizio, quando Ermia interviene nel dibattito iniziale a corte davanti al re, non si rivolge a Teseo: le sue battute sono dirette agli spettatori. Durante la fuga notturna nei boschi, quando Lisandro ed Ermia stanno per coricarsi, la loro conversazione viene anch'essa rivolta al pubblico. E più volte — non solo con le parole di Puck, pensate occasionalmente proprio per le orecchie degli spettatori — quasi tutto il cast rompeva la quarta parete, indirizzando le proprie battute oltre il proscenio. Non si tratta di semplici commenti a parte, ma di vere e proprie mezze conversazioni, che poi riprendevano naturalmente con l'interlocutore in scena[279].

Questo *modus operandi* scelto da Brook — dell'accadere in scena, prima loro attori e poi noi pubblico — era suggerito dalla doppia natura dell'intreccio drammatico: il mondo della corte e quello del pubblico risultavano opposti; così come opposti e, al tempo stesso, identici erano il mondo delle fate e il regno d'Atene, l'amore degli innamorati e il loro anti-amore dopo il sortilegio del fiore. La dualità dell'opera[280], il mondo reale dentro al sogno e viceversa, venne resa affidando agli attori doppi ruoli: quando gli attori incappucciati di bianco, che

---

[275] *Ivi*, p. 146.
[276] GREG BUZWELL, *Peter Brook and A Midsummer Night's Dream*, «The British Library», 9 June 2016, https://blogs.bl.uk/english-and-drama/2016/06/peter-brook-and-a-midsummer-nights-dream.html, ultimo accesso 16 settembre 2025.
[277] DONALD RICHIE, *A Midsummer-Night's Dream, The Royal Shakespeare Company*, in «*The Drama Review: TDR*», XV, 2, 1971, pp. 330-334. Citazione alla p. 330.
[278] *Ivi*, p. 331.
[279] *Ibidem*.
[280] *Ivi*, p. 332.

interpretavano Teseo, Ippolita e Filostrato, accoglievano l'ingresso delle fate sui trapezi, l'ambientazione si trasformava nel bosco magico, e i mantelli scomparivano, rivelando i loro secondi ruoli speculari — Oberon, Titania e Puck — con costumi monocromi porpora, giallo e verde – colori fluorescenti[281], facendo sembrare i personaggi degli olegrammi su sfondo bianco[282]. Questa scelta registica rese l'opera più compatta rispetto alla divisione shakespeariana[283], e rimarcò la presenza di due mondi opposti e allo stesso tempo uguali, che convivono[284].

«La mescolanza consapevole degli opposti, il cambiamento di ritmo, un ritorno alla prosa, un passaggio a un dialogo gergale, una parola presa direttamente dal pubblico, che riportava lo spettatore al mondo del qui e ora», era l'essenza dello stile di Shakespeare che Brook riuscì magistralmente a portare in scena[285]. Modernizzò un classico del teatro inglese[286], tornando all'archetipo del teatro elisabettiano: senza scenografia, dove l'architettura portava l'azione a svolgersi orizzontalmente e verticalmente per far spazio alla dimensione del visibile e dell'invisibile, che Shakespeare trasformò e plasmò per creare un luogo perfetto d'incontro tra il pubblico e gli attori, in cui scene di vita potevano essere viste con grande intensità, secondo per secondo[287].

Il rapporto con il pubblico, man mano che l'opera progrediva, diventava sempre più profondo, mutando in un senso di riconoscimento. L'inizio luminoso e giocoso del circo, a rappresentare un mondo d'infanzia all'entrata del bosco, virava verso un mondo adulto e di scoperta sessuale con l'interazione sempre più frequente degli spiriti e degli incantesimi. Più tardi, le tute che indossavano gli innamorati lasciavano il posto a pantaloni lunghi, a segnare uno stadio adolescenziale maturo. Alla fine dell'ultima comparsa di Oberon e Titania, gli attori si voltavano e si trasformavano, indossando nuovamente i mantelli bianchi, per rivestire i panni di Teseo e Ippolita. Nelle scene finali gli amanti vestivano, invece, abiti formali, pronti per il matrimonio e entrare così nell'età adulta. Durante il ricevimento, festeggiavano guardando la commedia dei clown - gli artigiani – nella quale il mondo circense stava a simboleggiare quella fanciullezza che avevano trascorso nelle prime fasi dello spettacolo. A concludere, prendendo

---

281 ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana […]*, cit., p. 117.
282 DONALD RICHIE, *A Midsummer-Night's Dream, The Royal Shakespeare Company*, in «*The Drama Review: TDR*», XV, 2, 1971, pp. 330-334. Citazione alla p. 330.
283 EDWARD TROSTLE JONES, *Following Directions. […]*, cit., p. 115.
284 DONALD RICHIE, *A Midsummer-Night's Dream, The Royal Shakespeare Company*, in «*The Drama Review: TDR*», XV, 2, 1971, pp. 330-334. Citazione alla p. 332.
285 PETER BROOK, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 96.
286 *Ivi*, p. 104.
287 PETER BROOK, *Evoking Shakespeare*, London, Nick Hern Books, 1998, pp. 22-25.

alla lettera le ultime parole di Puck rivolte agli spettatori - «give me your hands, if we be friends» (V, 1, v. 426) -, gli attori salutavano il pubblico con sorrisi e strette di mano[288].

Chi potè godere della visione del *Dream*, accolse questa produzione positivamente, descrivendola come l'apice della produzione della RSC di quel periodo. Brook, infatti, con la sua regia consolidò l'istituzione di Stratford e accese un faro per il suo futuro e quello del teatro. Il New York Post nel 1971 definì quella di Brook «una produzione teatrale […] di cui si parlerà finché ci sarà un teatro, una produzione che, nel bene e nel male, eserciterà una grande influenza per il palcoscenico contemporaneo»[289].

A Midsummer Night's Dream del 1970 divenne una delle produzioni più famose e ricordate della RSC a livello globale. Nell'estate di Stratford di quell'anno, lo spettacolo andò in scena ben trentadue volte, più due repliche in una versione informale senza costumi. Il grande successo della messinscena si allargò anche oltre oceano, con un tour negli Stati Uniti e Canada, per ben quattordici settimane nella primavera del 1971, mantenendo il cast originale inglese. La produzione ritornò, nello stesso anno, nel mese di giugno a Londra, proseguendo nel marzo dell'anno successivo con una novantina di date. Le repliche si susseguirono in altre varie tournée in Gran Bretagna, Europa e Stati Uniti, arrivando fino in Australia e Giappone nel 1973. Il *Dream* di Peter Brook andò sul palco per un totale di cinquecentotrentacinque volte, in trentasei città diverse del mondo[290].

---

[288] DONALD RICHIE, *A Midsummer-Night's Dream, The Royal Shakespeare Company*, in «*The Drama Review: TDR*», XV, 2, 1971, pp. 330-334. Citazione alle pp. 332-334.
[289] «A theatrical production […] that is going to be talk about as long as there is theatre, a production which, for good or ill, is going to exert a major influence on the contemporary stage» MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, cit., pp. 193-194
[290] ALBERT HUNT, GEOFFREY REEVES, *Directors in perspectives: Peter Brook*, cit., p. 142.

APPENDICE ICONOGRAFICA

- PIERRE VAUTHEY, *Vivien Leigh and Laurence Olivier in the 1958 production of Titus Andronicus in Paris*, 1958, https://www.theguardian.com/stage/1955/aug/17/peter-brook-titus-andronicus

- ULLSTEIN BILD, Paul *Scofield as King Lear in Brook's 1964 production,* 1964, https://www.theguardian.com/stage/2022/jul/03/peter-brook-the-great-seeker-of-british-theatre

- *Modellino in scala che mostra la scenografia dello spettacolo Marat/Sade*, Victoria&Albert Museum, riprodotta personalmente.

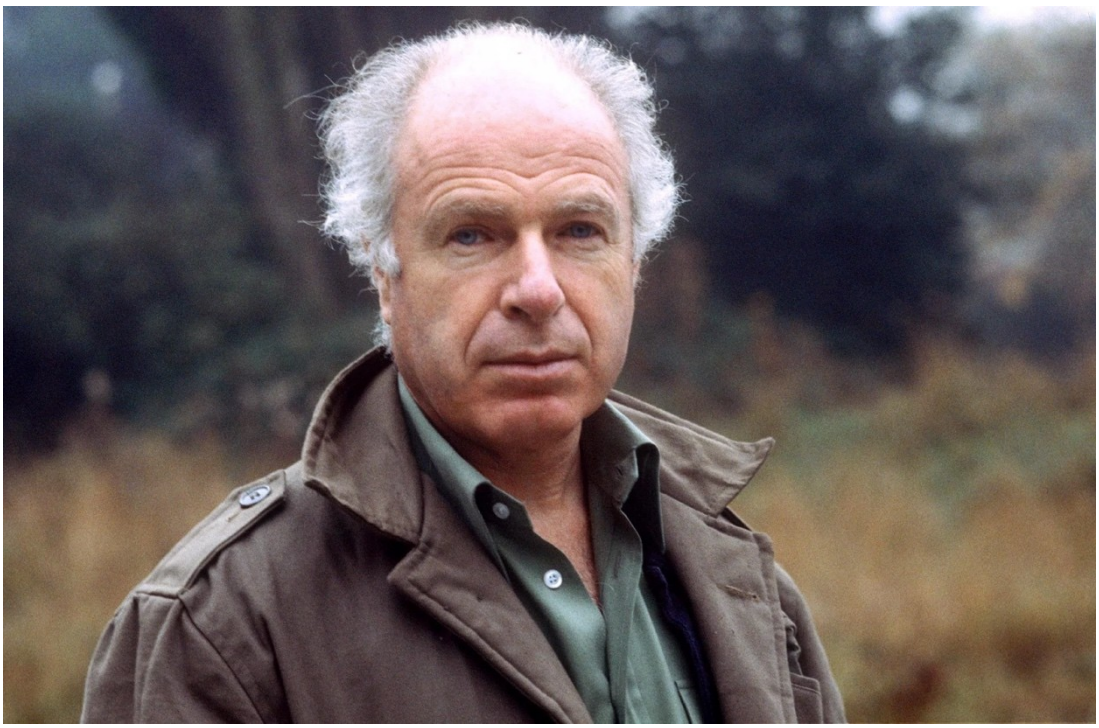
- KOBAL REX SHUTTERSTOCK, *Marat/Sade (1967), directed by Peter Brook*, 1967, https://www.theguardian.com/stage/gallery/2022/jul/03/peter-brook-a-life-in-pictures

- JULII DONOSO, *Peter Brook directing a rehearsal of Mahabharata at his Théâtre des Bouffes du Nord in Paris*, 1987, https://www.theguardian.com/stage/2022/dec/14/obituaries-2022-peter-brook-remembered-by-richard-eyre

- REG WILSON, *Illuminating … Alan Howard, Sara Kestelman and John Kane in A Midsummer Night's Dream in 1970,* 1970, https://www.theguardian.com/stage/2019/jun/10/a-midsummer-nights-mystery-my-search-for-peter-brook-dream-rsc#img-1

- SALLY JACOBS, *Midsummer Night's Dream Theatre Costume*, Victoria&Albert Museum, 1970, https://collections.vam.ac.uk/item/O64967/a-midsummer-nights-dream-theatre-costume-jacobs-sally/ https://collections.vam.ac.uk/item/O64967/a-midsummer-nights-dream-theatre-costume-jacobs-sally

- *Modellino della scenografia utilizzata nello spettacolo A Midsummer Nignt's Dream*, Victoria&Albert Museum, 1970, riprodotta personalmente.



- REG WILSON *Peter Brook in 2002*, 2002, https://www.theguardian.com/stage/gallery/2022/jul/03/peter-brook-a-life-in-pictures

BIBLIOGRAFIA

- GEORGES BANU, ALESSANDRO MARTINEZ (a cura di), *Gli anni di Peter Brook. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*, Milano, Ubulibri, 1990.

- TIERNO BOKAR, *I Hate Nothing More than Art and Culture*, «The Guardian», 8 June 2005, https://www.theguardian.com/stage/2005/jun/08/theatre2, ultimo accesso 16 settembre 2025.

- GREG BUZWELL, *Peter Brook and A Midsummer Night's Dream*, «The British Library», 9 June 2016, https://blogs.bl.uk/english-and-drama/2016/06/peter-brook-and-a-midsummer-nights-dream.html, ultimo accesso 16 settembre 2025.

- PETER BROOK, *Evoking Shakespeare*, London, Nick Hern Books, 1998.

- PETER BROOK, *I fili del tempo. Memorie di una vita*, Milano, Feltrinelli, 2001.

- PETER BROOK, *Insieme a Grotowski,* Palermo, rueBallu Edizioni, 2011.

- PETER BROOK, *Il punto in movimento 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 2001.

- PETER BROOK, *Lo spazio vuoto,* Roma, Bulzoni, 1998.

- PETER BROOK, *Tra due silenzi,* Roma, Dino Audino, 2018.

- MICHAEL COVENEY, *Sally Jacobs obituary*, «The Guardian», 16 August 2020, https://www.theguardian.com/stage/2020/aug/16/sally-jacobs-obituary?CMP=Share_iOSApp_Other&fbclid=IwAR1bur2sl89zEa2QsHG1a5xkslDj13w3dAGbulVcZhTVEjTuUFEMuwJFUhU, ultimo accesso 16 settembre 2025.

- RICHARD HELFER, GLENN LONEY (edited by), *Peter Brook. Oxford to Orghast*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998.

- ALBERT HUNT, GEOFFREY REEVES, *Directors in perspectives: Peter Brook*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

- ISABELLA IMPERIALI, *La lezione shakespeariana di Peter Brook*, London, Bloomsbary, 2005.

- MICHAEL KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, Roma, Bulzoni Editore, 2002.

- FRANCO PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale: il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma, Laterza, 2007.

- FRANCO QUADRI (a cura di), *Peter Brook o il teatro necessario*, La Biennale di Venezia, 1976.

- MICHAEL RATCLIFFE, *Peter Brook Obituary*, «The Guardian», 3 July 2022, https://www.theguardian.com/stage/2022/jul/03/peter-brook-obituary, ultimo accesso 16 settembre 2025.

- DONALD RICHIE, *A Midsummer-Night's Dream, The Royal Shakespeare Company*, in «*The Drama Review: TDR*», XV, 2, 1971, pp. 330-334.

- DAVID SELBOURNE, *The making of "A Midsummer Night's Dream"*, Londra, Methuen London, 1982.

- J. C. TREWIN, *Peter Brook: a biography,* London, Macdonald & Co., 1971.

- EDWARD TROSTLE JONES, *Following Directions. A Study of Peter Brook*, New York, Peter Lang, 1985.

- JOHN WYVER, *A midsummer night's mystery: my search for Peter Brook's Dream*, «The Guardian», 10 June 2019, https://www.theguardian.com/stage/2019/jun/10/a-midsummer-nights-mystery-my-search-for-peter-brook-dream-rsc, ultimo accesso 16 settembre 2025.