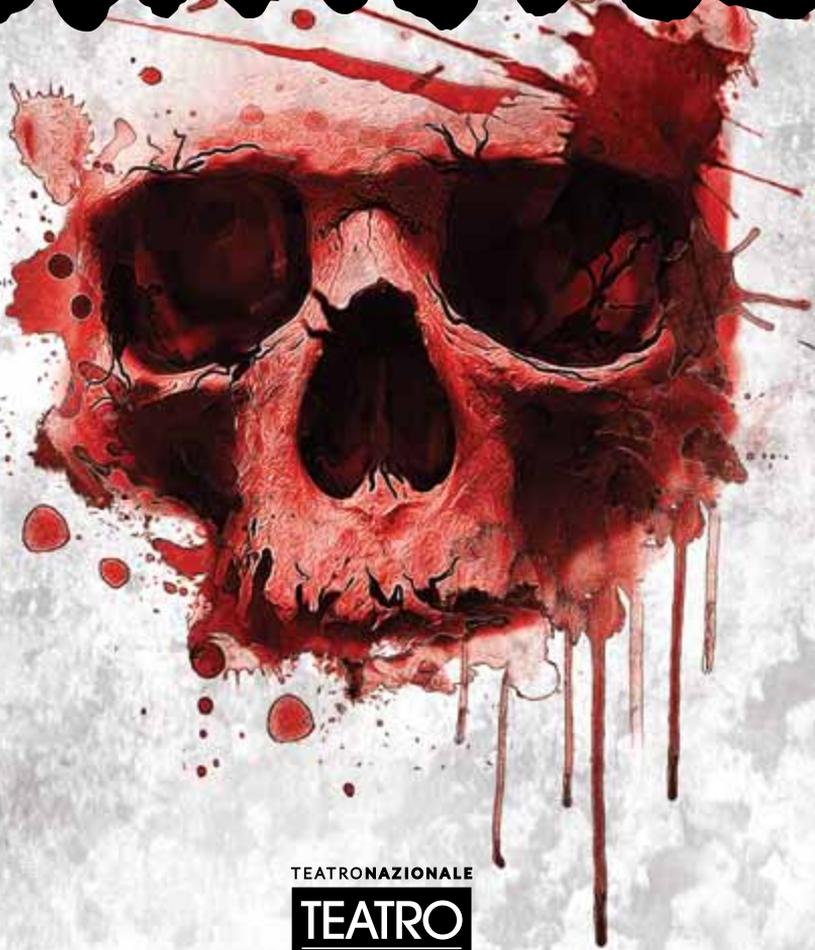


WILLIAM SHAKESPEARE

# Amleto



TEATRONAZIONALE

TEATRO  
STABILE  
TORINO



# amleto

**WILLIAM SHAKESPEARE**

TRADUZIONE DI **CESARE GARBOLI**  
CONSULENZA DRAMMATURGICA **FAUSTO PARAVIDINO**

REGIA **VALERIO BINASCO**

CON (IN ORDINE ALFABETICO)

**FAUSTO CABRA** - LAERTE

**VITTORIO CAMAROTA** - MARCELLO / GUILDENSTERN

**FABRIZIO CONTRI** - SPETTRO / ATTORE

**CHRISTIAN DI FILIPPO** - ORAZIO

**MICHELE DI MAURO** - RE

**MARIANGELA GRANELLI** - REGINA

**GIULIA MAZZARINO** - OFELIA

**NICOLA PANNELLI** - POLONIO / BECCHINO

**MARIO PIRRELLO** - FRANCISCO / OSRIC

**GABRIELE PORTOGHESE** - AMLETO

**FRANCO RAVERA** - BECCHINO

**MICHELE SCHIANO DI COLA** - ROSENCRANTZ / BERNARDO

E CON GLI ALLIEVI DELLA SCUOLA PER ATTORI DEL TEATRO STABILE DI TORINO  
**PIETRO MACCABEI, LUCIA RAFFAELLA MARIANI, CRISTINA PARKU, DAVIDE PASCARELLA**

SCENE E LUCI **NICOLAS BOVEY**

COSTUMI **MICHELA PAGANO**

SUONO **CLAUDIO TORTORICI**

REGISTA ASSISTENTE **SIMONE LUGLIO**

ASSISTENTE REGIA **FEDERICA DORDEI**

ASSISTENTE COSTUMI **SILVIA BRERO**

TIROCINANTE DELL'UNIVERSITÀ DI TORINO/DAMS - **CHIARA DEMICHELIS**

TIROCINANTE DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI TORINO - **FRANCESCA CALDAROLA**

TIROCINANTE DELL'UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA - **ELENA DEAMBROGIO**

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE **MARCELLO MAGNI**

RESPONSABILE AREA ARTISTICA, PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO **BARBARA FERRATO**

RESPONSABILE AREA PRODUZIONE **SALVO CALDARELLA**

RESPONSABILE AREA ALLESTIMENTI SCENICI **MARCO ALBERTANO**

DIRETTORE DI SCENA **CHANTAL VIOLA**, CAPO MACCHINISTA **KRESHNIK SUKNI**,

MACCHINISTA/ATTEZZISTA **MARCO FILIPOZZI**, CAPO ELETTRICISTA **DANIELE COLOMBATTO**,

ELETTRICISTA **GIACOMO EMANUELE GALLO**, FONICI **CLAUDIO TORTORICI** E **ADRIANO CAPORASO**,

CAPO SARTA **MICHELA PAGANO**, TRUCCO **GLORIA CORRADINO**, SCENOGRFO REALIZZATORE **ERMES PANCALDI**,

COSTRUZIONE SCENE **LABORATORIO DEL TEATRO STABILE DI TORINO** - TEATRO NAZIONALE,

CAPO MACCHINISTA **ANTIOCO LUSCI**, MACCHINISTA **ANDREA CHIEBAO**, SARTORIA **DEVALLE** - TORINO,

FOTO DI SCENA **LAILA POZZO**

DURATA SPETTACOLO: 3 ORE PIÙ INTERVALLO

**Fonderie Limone** | 30 Aprile - 19 Maggio 2019 Moncalieri | **Prima Nazionale**



## Il sesto atto

di Wislawa Szymborska

Per me l'atto più importante della tragedia è il sesto:  
il risorgere dalle battaglie della scena,  
l'aggiustare le parrucche, le vesti,  
l'estrarre il coltello dal petto,  
il togliere il cappio dal collo,  
l'allinearsi tra i vivi  
con la faccia al pubblico.  
Inchini individuali e collettivi:  
la mano bianca sulla ferita al cuore,  
la riverenza della suicida,  
il piegarsi della testa mozzata.  
Inchini in coppia:  
la rabbia porge il braccio alla mitezza,  
la vittima guarda beata gli occhi del carnefice,  
il ribelle cammina senza rancore a fianco del tiranno.  
Il calpestare l'eternità con la punta della scarpina dorata.  
Lo scacciare le morali con le falde del cappello.  
L'incorreggibile intento di ricominciare domani da capo.  
L'entrare in fila indiana di morti già da un pezzo,  
e cioè negli atti terzo, quarto, e tra gli atti.  
Il miracoloso ritorno di quelli spariti senza tracce.  
Il pensiero che abbiano atteso pazienti dietro le quinte,  
senza togliersi il costume,  
senza levarsi il trucco,  
mi commuove più delle tirate della tragedia...

Wislawa Szymborska, *Vista con granello di sabbia poesie 1957 - 1993*  
(a cura di Pietro Marchesani, Adelphi Edizioni, 2009). Tutti i diritti riservati.



# Amleto e Holden

di J. D. Salinger

(...) A me non piace molto il teatro, se volete proprio saperlo. Sempre meglio che il cinema, ma non vedo che cosa ci sia da andarsene in visibilio. Tanto per cominciare, detesto gli attori. Non sono mai naturali com'è la gente normale. Credono soltanto di esserlo. Alcuni dei bravi lo sono, in modo molto approssimativo, ma non è che faccia piacere guardarli. E se un attore è veramente bravo, si vede lontano un miglio che sa di essere bravo, e questo rovina tutto. Prendete Sir Laurence Olivier, per esempio. Io l'ho visto in *Amleto*. D. B. l'anno scorso ha portato me e Phoebe a vederlo. Prima ci ha invitati a pranzo, poi ci ha portati là. Lui l'aveva già visto, e da come ne aveva parlato a pranzo morivo dalla voglia di vederlo anch'io. Ma non mi è piaciuto molto. E che proprio non vedo cos'abbia di tanto straordinario Sir Laurence Olivier, ecco tutto. Ha una voce fantastica e accidenti se è bello, ed è un piacere guardarlo quando cammina o duella o fa cose del genere, ma non era affatto come doveva essere Amleto secondo quello che ne aveva detto D. B. Sembrava un accidente di generale, altro che un triste individuo svitato. Il punto migliore di tutto il film è quando il fratello della vecchia Ofelia - quello che proprio alla fine Amleto fa fuori in duello - stava per partire e suo padre gli dava un sacco di consigli. Mentre il padre non la finiva più di dargli consigli, la vecchia Ofelia continuava a scherzare col fratello, e gli tirava fuori il pugnale dal fodero, e lo stuzzicava, e intanto lui faceva di tutto per sembrare attento alle scemenze che il padre seguiva a propinargli. Era una scena divertente. Io me ne sono andato in sollucchero. Ma non vi capita spesso di vedere cose così. Alla vecchia Phoebe è piaciuta soltanto una cosa, quando Amleto si è messo ad accarezzare la testa di quel cane. Ha trovato che era divertente e carino, e infatti. Va a finire che dovrò leggere il dramma. Il mio guaio è che devo sempre leggere quelle cose da solo. Se le recita un attore non sto nemmeno a sentirlo. Ho un chiodo fisso: se farà da un momento all'altro qualche gigionata. Dopo aver preso i biglietti per lo spettacolo dei Lunt, andai in tassì fino al parco. Avrei dovuto prendere la metropolitana o qualcosa del genere, perché quanto a soldi mi stavo riducendo un po' a secco, ma volevo filarmela a tutta velocità da quella maledetta Broadway.

J. D. Salinger, *Il giovane Holden*, Giulio Einaudi editore, Torino. Tutti i diritti riservati.



# Note di regia

di Valerio Binasco

## Agosto - Settembre 2018

Con queste note (scritte imprudentemente molti mesi prima delle prove di *Amleto*) non parlerò dello spettacolo, ma parlerò di me. Mi sembra la cosa più sincera che posso fare perché *Amleto* è una trappola per catturare l'anima. So benissimo che non si dovrebbe. L'autoreferenza toglie reverenza. Ci si rende ridicoli a fare *Amleto*, sempre, e ancor di più a cercare in quest'opera o nel personaggio somiglianze che ci assolvano, o che alla peggio ci consolino. Ma io sto per parlarne in modo sincero, e me ne pentirò di sicuro: tirerò fuori temi personali e parlerò di quando e quanto e come ci si deve far trascinare dai sentimenti per sentirsi degni di essere vivi o, in mancanza di qualcosa che si possa chiamare vita, per sentirsi degni di recitare. E allora quale tragedia meglio di questa, che sembra ci sia stata donata apposta per risvegliare qualcosa di sopito a morte dentro di noi? Fare *Amleto* è come scendere in guerra contro il buio contro il silenzio contro il disamore. E perdere. Buio, silenzio e disamore sono tra i molti soprannomi della morte. Chi sia destinato a vincere, in guerra contro la morte, si sa. Ma si combatte lo stesso. Mi trovo immerso come tutti in un groviglio di sentimenti, e ne ho paura. Una straordinaria paura di mezza età. Come uomo ordinario mi guarderei bene dal sopravvalutare la mia paura, ma come regista ho invece il dovere di porgerle il microfono più potente che esista. Non so trovar di meglio, dunque, che fare quest'opera e tentare - ancora una volta - di andare a prendere uno per uno tutti quei sentimenti (fantasmi?) che ci fanno la voce grossa dentro e ci costringono ogni giorno, e per più d'una volta al giorno, a recitare un «essere o non essere» che non arriva mai da nessuna parte: tale quale a quello del Giovane Principe che resta a metà, terribile sequenza di punti interrogativi, ritorti e arcigni, più spaventosi di qualsiasi diavolo. *Amleto* è un dramma che parla di giovinezza quando sento che oramai il mondo la odia, la giovinezza. Anche io a volte vorrei strapparla via da dentro di me. Non avere padre né madre, né amore, mai più. Perché?



Rieccola la domanda romantica. Vorrei strappare via da me anche lui, il romanticismo, se non fosse il pensiero di qualcosa dopo, che mi consegnerebbe finalmente e definitivamente al silenzio, solo e senza niente intorno, nemmeno un povero fantasma che non riesce a stare zitto. Nemmeno la voglia di morire. Silenzio. Povero silenzio, sapessi

quanto ti ho odiato, per tutta la mia vita. Tutti gli stati d'animo sono utili, quando si comincia una impresa artistica, anche l'odio, la paura e il disamore. Ci sono opere che chiedono, anzi, di essere conosciute per primi dai nostri sentimenti oscuri...



## È il grande amore che gli porta il popolo\*

di Fausto Paravidino

Amleto parla tanto. *Amleto* il dramma è il più lungo di Shakespeare; Amleto il personaggio tace di rabbia per quasi tutta la sua prima scena e non appena rimane solo esplose in un flusso di pensieri e di parole impetuoso, ricco, violento e dolce, storto e dritto che travolgerà tutti e soprattutto egli stesso fino ad approdare con le ultime energie a «il resto è silenzio». Intorno a lui una folla di personaggi, amici, nemici, madri, patrigni, spie, critici, studiosi, interpreti, registi e spettatori si domandano se ci è o ci fa e cosa voglia davvero questo qua. Amleto ci è e ci fa. Amleto sembra essere sempre una cosa e anche quell'altra. Odia lo zio e la mamma ed ancora più se stesso. Vorrebbe uccidersi e vorrebbe uccidere ma per un lungo periodo non fa né una cosa né l'altra. Ama Ofelia ma poi non l'ama più per niente forse perché anche lei fa parte del complotto e comunque ormai ha ben altro a cui pensare e odia tutte le donne ma poi salta nella tomba e urla al fratello di lei che l'ama più di lui e come al solito noi gli crediamo. Amleto ha vent'anni nel primo atto e trenta nel quinto. La storia critica di *Amleto* mette il dramma al centro del canone occidentale ma contemporaneamente si accanisce nel sottolinearne gli infiniti difetti. Shakespeare, si sa, non ama la geografia, la coerenza, gli orologi e un certo modo elegante di far tornare i conti: le cose succedono sempre e solo quando succedono, cioè quando servono a provocare il teatro nel pubblico, questa sembra essere l'unica sua regola e l'unico suo scrupolo. *Amleto* è il dramma più lungo che Shakespeare abbia scritto ed è anche quello che ha scritto più a lungo. Questo senz'altro non fa bene alla coerenza perché i dieci anni e più che Shakespeare ha passato su *Amleto* non li ha evidentemente spesi in editing. Ci sono tanti Amleti in *Amleto*, questa è la follia del protagonista, questo è il frutto del tempo che Shakespeare ha passato



con la sua creatura e del tempo che ci fa passare con essa. *Romeo e Giulietta* è *Romeo e Giulietta*, di testo uno ce n'è: del secondo in-quarto ci si può fidare. Quando si fa *Amleto* invece bisogna un po' scegliere che *Amleto* fare. Il testo integrale non è un vero testo: è l'insieme il più possibile ordinato dei pezzi arrivati fino a noi, non è una cosa che Shakespeare abbia mai messo in scena così com'è. E la bellissima traduzione di Garboli, similmente, è una cosa che è cambiata tanto attraverso i diversi allestimenti e che ancora dovrà cambiare perché il teatro è una cosa viva che si fa nel presente. Qui abbiamo cercato (più per istinto e amore che per scelta) di entrarci con mano leggera, di pensare più al pubblico che a Montaigne, più agli attori che alla crisi del tardo Rinascimento, abbiamo tagliato qualcosa che in inglese corre e scalcia e in italiano arranca un po', abbiamo lavorato molto sul quarto atto cercando di rispettarne la follia da osteria con la quale immaginiamo Shakespeare l'abbia affrontato ma cercando di non farla troppo pesare ad un pubblico già avanti nel racconto e abbiamo affilato un po' il quinto atto per farlo entrare più in fretta nelle budella del tiranno. Spero che il nostro lavoro sia invisibile. *Amleto* è vittima e autore del suo dramma, è vittima del suo autodisprezzo, della sua indecisione, di una famiglia disgraziata, di un complotto contro di lui, di un compito impossibile che riceve dal mondo dei morti. Ma ha uno specialissimo rapporto con noi: è anche il narratore di questa storia a lui incomprensibile e per lui incontenibile. Passa la maggior parte del dramma a parlare a vanvera animato dalla depressione o dalla follia... e noi lo ascoltiamo. E in più gli crediamo. Ci sono questi versi che mi colpiscono sempre molto. Laerte domanda a Claudio perché non ha

già provveduto a fare giustizia dopo l'assassinio di Polonio e Claudio gli risponde che non l'ha fatto per due ragioni e la seconda «è il grande amore che gli porta il popolo / che inzuppando ogni colpa nel suo affetto, (...) / renderebbe graziosi anche i suoi ceppi». Il popolo, che in Shakespeare si scrive popolo ma si legge pubblico, lo ama. Ama il suo muso, la sua autocommiserazione, la sua rabbia, la sua misoginia, la sua violenza contro se stesso e gli altri, ama la sua antipatia.

Perché bisogna ammettere che Amleto passa buona parte del dramma a fare letteralmente l'antipatico: con la povera Ofelia, con Rosencrantz e Guildenstern, con Polonio, con la mamma... Cercando di studiare da fanciullino più che da sapientone credo di vedere perché, noi popolo, amiamo Amleto. È perché Amleto dà libero sfogo a tutta l'adolescenza che è in noi, a tutta quella paranoia che arriva coi brufoli e resta un po' anche dopo, quando diventiamo oggetto del nostro autodisprezzo e la compagnia di noi stessi si fa insopportabile e la nostra unica consolazione è cercare di convincerci che il mondo è fuori di sesto, che non siamo noi che siamo fatti male, ma tutti gli altri. Poi, piano, piano, accettiamo che non è vero, ci diamo una regolata, perdoniamo parte del mondo e l'adolescente che è in noi si rintana in qualche piega dell'anima e perde gran parte della sua voce. Finché Shakespeare non glie la ridà. Cerca la parte più triste di noi, ci scopre bui e ingrugnati a una festa in famiglia dove la mamma e il patrigno ci chiedono di fare un sorriso e noi diamo rispostine acide. E poi per magia ci assolve dal peccato del muso, spalanca una tomba e ci dice che tutta la nostra paranoia è vera! Che il mondo è davvero fuor di sesto, che il patrigno è l'assassino di un padre ideale, che la mamma è la mamma ma stavolta ci ha traditi, che quegli amici non sono veri amici e quell'altro invece sì, intorno ad Amleto tutto quello che pensano i depressi e i matti si fa di colpo realtà e così distinguere un matto da un finto matto diviene inutile. Noi lo amiamo perché Amleto rappresenta la parte più triste e buia di noi, che però qui finalmente ha ragione, e merita la sua vendetta.

*\*(Is the great love the general gender bear him, Claudius, act IV, scene VII)*

## Amleto è un paradosso

di Elena Stancanelli

*Mancano ancora parecchi giorni di prove, ma l'Amleto di Valerio Binasco mostra già la sua forza, gli attori sono corpo e voce, reattivi, senza automatismi. Michele di Mauro è un Claudio più disorientato che crudele, Gertrude di Mariangela Granelli sembra più determinata di lui. Assisto, in un pomeriggio nel quale si concentrano sulla pazzia di Ofelia. Quarto e quinto atto sono ancora da montare, e Binasco sta cercando di addomesticarne la complessità, in certi casi persino la zoppia, drammaturgica. Amleto è una tragedia diseguale, con tre atti capolavoro e alcune buffe rozzezze quando la trama deve dispiegarsi, ci diciamo con Binasco, cercando di raccogliere le idee su questa messinscena e su un personaggio e un testo terrorizzanti per notorietà, stratificazioni, interpretazioni.*

ES: Amleto è un filosofo, un ragazzino, un orfano, un tirannicida, un cinico, è la tragedia del teatro nel teatro, è un simbolo, una metafora, è il personaggio per eccellenza...

VB: Amleto è un paradosso. Odia se stesso perché non si sente all'altezza di ciò che vorrebbe essere. Ama la precisione e la disciplina dell'attore, il coraggio di Fortebraccio. Vorrebbe essere allineato con i propri sentimenti, vorrebbe che questi corrispondessero ad azioni. Odia i conflitti che si porta dentro e lo rendono irresoluto. È riflessivo, intellettuale, malinconico, ben lontano dal prototipo "virile" con cui si confronta continuamente. Le sue ombre sono tutti i personaggi che emanano potenza. L'attore, Fortebraccio, ma prima di tutti il padre. È un maschio che porta in sé uno dei grandi temi maschili: il disprezzo per la propria inconsistenza.

ES: Ma Amleto non è inconsistente, e non è neanche irresoluto, persino la sua identità non è labile come lui la percepisce. Per questo dice che siamo di fronte a un paradosso?

VB: Esatto. Il protagonista agisce per quattro ore sulla scena, senza percepire che sta agendo. Prova dei lancinanti sentimenti e si rimprovera di non provarne abbastanza. La tragedia stessa contiene una raffica di paradossi. Non a caso il testo comincia con una sentinella che si lascia sorprendere dal “chi va là?” che avrebbe dovuto pronunciare lui.

ES: Amleto è, per antonomasia, un giovane alla ricerca della sua identità.

VB: E la sua identità è incardinata all'odio che prova, soprattutto verso se stesso. E che spesso anziché produrre emozione, dolore, produce irrisolutezza, incapacità di risolversi e di percepire dentro di sé un'identità virile stabile. Non ce la fa, non la sente. E il compito che gli è stato affidato, dal punto di vista familiare, umano e sociale, è talmente grande che lui diventa la vittima più abominevole del suo odio. L'odio che prova per se stesso è superiore all'odio che dovrebbe provare per lo zio.

ES: Lei ha un rapporto decennale con questa opera e questo personaggio.

VB: L'ho sognato per anni, un incubo, sognavo di dover andare in scena senza ricordare niente. È crudele per me tornare ad *Amleto*. Ho resistito a lungo, poi l'occasione di poterlo fare in una maniera “protetta” qui al teatro Stabile, nella forma di un lungo laboratorio di studio, con giovani attori, mi è sembrata la condizione ottimale. *Amleto* è nato perché mi piacerebbe dare il più possibile occasioni e spazio di lavoro, crescita e approfondimento ad attori che ho unito in un gruppo, la Lemon Ensemble. In compagnia ci sono anche alcuni allievi della scuola del Teatro Stabile di Torino, attualmente diretta da me e Gabriele Vacis. Questa messinscena è anche un lungo laboratorio. Abbiamo Nicolas Bovey, che è uno scenografo di grande esperienza che mi aiuta molto, abbiamo fatto venire Marcello Magni, un trainer di Londra che ha collaborato con Peter Brook e lavorato con noi durante le prove.

ES: Com'è stato incarnare l'*Amleto* immaginato da Carlo Cecchi?

VB: È stato un percorso dentro di lui. Sono entrato dentro il suo mondo, la sua storia, i suoi amici, dentro la sua cultura. Per due volte: la prima da attor giovane in piccoli ruoli nella produzione dove lui aveva la parte di *Amleto*, e poi nel ruolo del protagonista. Cecchi aveva e ha tutt'oggi una sorta di copyright nella mia fantasia su quello che è e dovrebbe essere *Amleto*.

Quello di Carlo resta mitico e insuperabile. Adesso comunque non sto

dialogando con lui. Non sto dialogando con nessuno. Inoltre mi rendo conto di non essere la persona più adatta a parlare di quello spettacolo: c'ero troppo dentro. Ero troppo impegnato a sentire dentro di me delle potenze nuove che avrebbero presto cambiato radicalmente la mia vita.

A Carlo debbo così tanto, e a quell'esperienza in particolare, che l'unica cosa che so è che appartiene al mio inconscio molto più di quanto non appartenga alla mia coscienza.

ES: In quello spettacolo c'erano da una parte il re e la regina, e dall'altra la forza sorgiva di Amleto.

VB: Sì. È una bella definizione “forza sorgiva”. Non c'è dubbio che per Carlo fosse questo. Vittima di un potere oppressivo. Amleto e Orazio, per Carlo Cecchi, erano la coppia dell'innocenza che combatteva un mondo malvagio. Ma io non riesco ad aderire a quel manicheismo lì. Penso che anche il re e la regina abbiano dei sentimenti forti e che agiscano in nome di quello che loro ritengono essere un bene. Opinabile, certo, ma io non sono un giudice. Sono, quando posso, il migliore amico di tutti i personaggi, anche i peggiori. Così come penso che ci sia anche qualcosa di torbido e di poco seducente nel personaggio di Amleto.

ES: Chissà se questa sua posizione è anche “storica”, se dipende anche dal fatto che siamo in un mondo molto diverso da quello di vent'anni fa, fluido, relativizzante, nel quale è più difficile giudicare le responsabilità.

VB: Penso di sì. Siamo tutti ormai raccolti nel recinto del male, è difficile capire chi ne è causa e chi ne è vittima. In questo spettacolo, tante volte, è proprio Amleto a compiere azioni efferate, dalla parte del male. Senza considerare che non sappiamo perché Claudio sia così; non è un assassino professionista, quali sono le ragioni che lo hanno mosso, cos'ha dentro? Non deve essere facile essere il secondogenito di una stirpe reale e trovarsi ad amare così tanto la moglie del proprio, privilegiato, fratello. E oltretutto di un amore corrisposto. Cosa ha fatto di lui un assassino? Soltanto la sua cattiveria? No, non ci credo. Claudio non è uno di quei personaggi satanici, innamorati del male e del dolore altrui. Credo invece che sia spinto da un senso di giustizia, ovviamente discutibile, e che ha fatto ciò che ha fatto, perché riteneva fosse la cosa giusta.



ES: Anche io ho sempre pensato che la coppia di regnanti di Danimarca sia opposta e speculare al re e la regina scozzesi del Macbeth. Claudio e Gertrude sono veramente in balia del desiderio. Shakespeare racconta di un'amore carnale in quella coppia, ci sono letti sfatti, sperma, sangue... quei due sono travolti dalla loro passione. È una cosa che si sente. Che non è un'attenuante, però è un fatto.

VB: Non lo è per la legge degli uomini, ma per l'umano sentire è un'attenuante eccome. Noi sappiamo qual è il demone che ci fa compiere azioni impossibili: è l'amore. È l'amore che ha fatto di lui un assassino.

ES: Quindi secondo lei la regina è complice del delitto?

VB: No, credo che Claudio, di nuovo per amore, l'abbia tenuta all'oscuro delle sue trame. Però dopo non è capace di tenersi dentro il segreto, soffre, si agita.

ES: Ma quindi Claudio e Gertrude erano amanti anche quando il re Amleto era vivo?

VB: Sì, se ci piace parlare di argomenti così frivoli e opinabili come le sottotrame immaginarie di un testo, su questo non ho dubbi: erano innamorati. Lei vedeva in lui l'uomo giusto, più giusto dell'uomo che aveva sposato: ma Gertrude non poteva avere una storia adulterina. Probabilmente si saranno scambiati sguardi, lettere. Erano innamorati ma non avevano consumato. Anzi, proprio l'impellenza del desiderio che non riusciva più frenarsi potrebbe aver dato fuoco alla miccia dell'assassino. Secondo me se lo erano confessato, e quando Claudio ha capito di essere corrisposto nel suo amore folle, non ha avuto più freni. Certo, come ha spiegato il filosofo René Girard, siamo di fronte a un "desiderio mimetico", che porta Claudio a volersi sostituire il fratello. Ma anche se analizzo i sentimenti alla luce dell'analisi di Girard non è che li declasso, anche se è il desiderio mimetico che mi fa amare una persona, nel momento in cui la amo, la amo. Claudio non è Riccardo III, non è uno che si vendica del male compiendo il male. Eppure fa il gesto più pericoloso e assurdo: uccide un re (delitto tra i più gravi) che è anche il fratello e sposa la sua vedova. Non è animato da sentimenti negativi, in cuor suo cerca di ristabilire una serenità e normalità. Credo che la massima aspirazione di Claudio sia quella di farsi chiamare "papà" da Amleto. Per questo penso che Amleto sia soprattutto un dramma familiare.

ES: Mi parli di Amleto e Ofelia. Cosa succede secondo lei tra loro? Cosa succede davvero nella scena in cui lui le dice "chiuditi in convento", quella con Polonio e Claudio nascosti dietro le tende?

VB: La cosa più onesta che posso dirle è: non lo so. La scena viene subito dopo il monologo più celebre della storia del teatro, «essere o non essere». Un momento analogo a quello del monologo di Ecuba, in cui la febbre del pensiero che cerca di guarire se stesso, che cerca di agitare ancora di più i suoi nervi, arriva alla massima temperatura. Ofelia fa un errore madornale: prova a relazionarsi ad Amleto nel momento più sbagliato, mentre lui è nel pieno di una crisi nevrotica pesante. Il padre l'ha incaricata di farlo parlare, perciò insiste. Dovrebbe lasciar perdere, e invece si sente pressata e insiste. Si mette di traverso di fronte a una macchina in corsa, perché in quel momento Amleto è una macchina in corsa. In più Ofelia non capisce quanto è cambiato Amleto dopo la morte del padre. Da allora il pensiero filosofico più alto che riesce a produrre è: le donne sono tutte puttane. Il mondo femminile è visto attraverso gli occhi di Amleto, e lui giudica le donne sul parametro della madre, della quale, senza nessun dubbio, pensa che sia una puttana incestuosa. Ha nei confronti della madre gli stessi pensieri ossessivi e violenti delle persone gelose. Credo odi sua madre più di quanto odia Claudio. Claudio gli dà la nausea, lo disprezza e lo vorrebbe morto, ma la prima cosa che gli viene in mente dopo che il fantasma gli rivela l'omicidio è: "femmina malefica!". Deve intervenire il fantasma una seconda volta per fermarlo, perché la sta per uccidere. E non ha nessuna paura della madre, mentre ha una strana fobia per Claudio, non si affrontano mai per tutto il testo, si girano intorno. L'odio che ha per la madre supera anche la sua fobia per gli scontri. Ofelia poverina finisce in questa rete in modo inconsapevole. Sbaglia i tempi: arriva con una scena d'amore in canna, mentre Amleto è proiettato su tutt'altro. E poi c'è un'altra cosa: non sa mentire, è una cattiva attrice. E lui se ne accorge, capisce dalla sua cattiva recitazione che c'è qualcosa sotto, perché le persone estremamente logorate dal punto di vista nervoso sviluppano delle antenne straordinarie, soprattutto se inclinano verso la paranoia.

ES: Che personaggio complicato Ofelia.

VB: Complicato e inafferrabile e, come quasi tutti i ruoli femminili in Shakespeare, frustrante. Interpretati da un uomini, per trovarci la donna le attrici devono esasperarne la femminilità. Non basta essere donna per fare la donna in Shakespeare, devi caratterizzarti. Non ci sono ruoli femminili in Shakespeare che diano soddisfazione se non quelli doppi: uomini che interpretano donne che interpretano uomini... Quando abbiamo fatto *Romeo e Giulietta* ci siamo scontrati con tutto il Novecento possibile e immaginabile che voleva riempire Giulietta di chissà quali contenuti. Ad un certo punto ho detto all'attrice: senti fai Giulietta, fai finta di essere un'attrice che fa Giulietta. E di colpo ha funzionato. In Shakespeare le donne sono caratteri. Il rischio è quello di voler creare personaggi complessi e compressi e in premio di tutta quella fatica l'attrice ne resterà infelicitissima, perché spremi e spremi ma non viene fuori niente. L'unico personaggio femminile che gli è riuscito rotondo è Cleopatra. Quello è un personaggio fantastico. Con Cleopatra un'attrice può davvero lasciarsi trascinare senza dover governare la messinscena della propria femminilità.

ES: C'è un rapporto padre-figlio tra il regista e l'attore che fa Amleto?

VB: Sto resistendo a questo, non per vigliaccheria, ma perché penso che l'attore deve prendersi il personaggio: è mio, non è tuo. Io non voglio che debba strapparmelo di mano. Lo consegno, lo metto lì e vediamo.

ES: Come ha scelto l'attore che interpreta Amleto?

VB: Avevo conosciuto Gabriele Portoghese qualche anno fa. Era venuto a fare un laboratorio con me e aveva poi lavorato anche con Carlo Cecchi. Mi ricordavo la sua eleganza, ha una natura aristocratica completamente indipendente alla sua volontà e questo mi interessava per contrapporlo al resto della compagnia. In più Gabriele ha una naturale ritrosia a cacciarsi dentro a stati psicofisici molto alterati. Penso che quella ritrosia sia preziosa, nel senso che Amleto non è un personaggio romantico, è un personaggio che resiste fin dove può alla tentazione di cadere in frantumi e spiattellare la propria intimità davanti a tutti. E nelle resistenze di Gabriele avevo trovato questo.

ES: Oggi ho visto provare la scena della pazzia di Ofelia. Un'altra scena topica su cui si misurano le regie di *Amleto*. Cos'è per lei questa pazzia? Cosa sono la pazzia di Amleto e quella di Ofelia, quanto si somigliano?

VB: Sono scandali, che lasciano una profonda ferita nelle persone.

Chi incontra un pazzo prova un forte disagio. Lo stesso disagio deve provare l'attore nel recitarlo. Mi è capitato abbastanza di recente di arrivare vicino a stati di nevrosi così forti che sentivo la pazzia a un passo, sono andato molto vicino a capirne lo stato di devastazione. Non è bella né da vedere né da recitare. È una malattia dei nervi, che arrivano al punto di esasperazione e lì si spezzano. I nervi e il cuore insieme, che si spezzano. Ecco, la pazzia che vorrei adesso è un cuore spezzato. La pazzia di Amleto è una pazzia forte, controllata e con un'inclinazione alla violenza. Così lucida, che Amleto crede di fingerla. La pazzia di Ofelia, per come la capisco io, è invece una pazzia debole: da vittima Ofelia è stata così a lungo compressa nella vita, che poi ha trovato nella pazzia una sorta di libertà, una liberazione quasi angelica. La pazzia fa di lei quasi un fantasma, non vedo nessuna luce nella sua allegria, vedo una sconfitta senza ritorno. La follia di Amleto viene invece da un'accelerazione, il pompare del sangue è così forte da mandare la mente ben oltre i limiti che per natura dovrebbe avere.

ES: Possiamo dire che *Amleto* è una tragedia nella quale il male è dilettesco, puerile, quasi casuale?

VB: In *Amleto* non ci sono veri cattivi. Lo stesso Claudio è proprio un cattivo dilettesco. Architetta una cosa che non sta in piedi, delle autodifese suicide. Pensi al modo goffo in cui cade nella trappola. Provo una grande tenerezza per tutti questi personaggi. Ho compassione per Amleto, perché la sua ricerca di sé mi commuove e mi riguarda. Ma tutti gli altri mi fanno una grande tenerezza.

ES: La traduzione che ha usato è quella di Cesare Garboli, la stessa che aveva usato Carlo Cecchi. Ha fatto dei tagli?

VB: Ci ho lavorato con Fausto Paravidino, bisognava accorciare un po' il testo, perché la messinscena privilegia i contenuti psicologici, che richiedono lentezza. Ho fatto parecchi tagli, spesso condivisi con l'edizione di Cecchi. Ho eliminato l'arrivo di Fortebraccio, ho cambiato la scena della pantomima. C'è sempre un omicidio...

ES: Ma senza la scena in cui lui versa il veleno nell'orecchio?

VB: Esatto, perché è un po' assurdo che Claudio, nella pantomima, non capisca cosa sta succedendo. Nella mia pantomima ci sarà semplicemente un omicidio, borghese, una moglie e un amante che uccidono un marito. Una scena molto violenta, che lascia inquieti gli animi. In questo modo *Amleto* surriscalda molto l'emotività della sua platea, soprattutto di un paio di persone. E quando sono surriscaldati, gli manda un segno inequivocabile. Il raddoppio risulta così più interessante: c'è una specie di cortometraggio che crea inquietudine, e subito dopo, nello spettacolino, le parole che spiegano. Azione e testo. Quando arriva la scena del veleno per Claudio è uno shock. Era convinto di essere al sicuro e viene invece smascherato in un modo che gli sembra quasi divino: credo si senta spiato da Dio, in quel momento. E non riesce più a trattenersi, va in panico, commette un errore dietro l'altro.

ES: Anche lui quindi si ritrova coi nervi scoperti, scorticato.

VB: Sono due i personaggi fortemente scorticati sin dall'inizio: Claudio e Amleto. Il primo dissimula meglio, però è scorticato anche lui: soffre di sensi di colpa, di panico, ha tutte le malattie dell'assassino dilettesco. Tutti e due dicono: io non ce la faccio. Amleto dice: non ce la farò mai; il re: non ce la faccio più. È bello che siano tutti scorticati. È come una malattia che si diffonde, da contagio, questo logoramento dei nervi.

ES: Ogni personaggio, a questo scorticamento, arriva in maniera diversa. Un po' sono le regole sociali che ti scorticano. È un po' il destino di Ofelia, che per obbedire al padre si mette nei guai.

VB: Un padre che pensa solo a sé.

ES: E dice delle cose insensate. Mi sembra di aver capito che il suo Polonio è una specie di impiegato, un travet del male.

VB: È un politicante, agisce per paura, è un piccolo uomo spaventato. Nominato primo consigliere, di base non si sente all'altezza. Sa benissimo che più ti elevi nella posizione sociale più sei a rischio. Vede il comportamento dei figli come un pericolo per lui, per la sua carriera e la sua vita. Polonio è mosso dalla paura, e anche quei momenti in cui è gignone e simpatico, fa del cabaret ad usum regis, vuole essere simpatico alla classe dominante perché un simpatico corre un po' meno rischi. Anche lui è scorticato, dalla paura.



Essere consigliere di corte in uno stato totalitario è difficile, come in quel libro di Kapuściński, *Il Negus*: li prendono la parola tutti questi travet del potere schiacciati dalla paura che possa cambiare il vento.

ES: In *Amleto* nessuno però è all'altezza del potere che dovrebbe esercitare.

VB: In questo spettacolo, sono tutti profondamente inadeguati e incredibilmente piccoli rispetto al bisogno di maiuscole che c'è nella parola potere. Sono tutti minuscoli. Il meno minuscolo potrebbe essere Amleto, che però ha un complesso di inferiorità e quindi non se ne esce.

ES: Lei dice ai suoi attori: le cose accadono se ti relazioni con chi c'è sul palcoscenico, non se pensi a te. Ma Amleto non si relaziona con nessuno, è un po' autistico. Come ci ha lavorato?

VB: Anche quella solitudine deve accadere. Quando hai paura del buio e non c'è niente nella tua stanza, ti relazioni al buio come fosse un'entità. È un rapporto che intessi con le tue paure, e con il buio. Un rapporto allucinatorio: non c'è niente, stai parlando con nessuno, ma per te è come se ci fosse qualcuno. Amleto fa così: non si relaziona con nessuno per ciò che le persone sono in quel momento, ma si relaziona profondamente e tragicamente con quello che lui allucina intorno alle persone. È come se avesse delle antenne sviluppatissime non solo per quello che le persone veramente fanno, ma anche per quello che suggeriscono alla sua immaginazione distorta. Io non ho voluto fissare nulla, sto cercando di lavorare con l'interprete in modo che lui si senta libero di allucinare quello che vuole e di relazionarsi con i risultati di queste allucinazioni.

ES: Ho visto tanti suoi spettacoli, e tanti di Carlo Cecchi. So cosa significa per lei far accadere le cose sul palcoscenico. Mi chiedo però come si fa a sfuggire dal cliché dell'interpretazione quando non hai a disposizione qualcuno che ti strattona, che ti fa inciampar. Come si insegna a diventare quel tipo di attore lì?

VB: Sfuggire al cliché della rappresentazione vuol dire fare teatro di accadimento, e non è possibile se non è già in atto dentro di te quel tipo di ricerca. Io non sono semplicemente un allievo di Cecchi, sono un attore che stava già facendo, anche se in un modo scomposto e disorganico, quella ricerca. Se lo stai cercando, quel trasformare il teatro nel luogo

dell'accadimento, lo trovi. Ma non lo puoi cercare col cervello. Io conosco molti attori che a parole sono totalmente inclini a dire "facciamo teatro di accadimento", ma poi non è così, fanno un teatro di interpretazione. Ma non glielo puoi nemmeno spiegare, se non ce l'hanno dentro di sé, non verrà mai fuori. Però bisogna anche sapersi accontentare e adattare. L'accadimento è un'arte che ha tanti gradi e livelli: così come c'è la rappresentazione assoluta, c'è l'accadimento assoluto. In un'ipotetica scala, il Living Theatre era l'accadimento assoluto. Io credo che ci sia un modo di lavorare sull'accadimento come qualcosa che deve bilanciarsi nella rappresentazione. Devi avere attori che più o meno hanno l'istinto del bilanciamento - come potrei essere io - e riescono a stare nell'accadimento e al contempo portare avanti la storia, che ha bisogno di un po' di finzione. Far accadere le cose è magnifico, ma educare gli attori a questo richiede molto tempo e dedizione. L'accadimento deve stare dentro la rappresentazione, non può essere fine a se stesso, altrimenti la favola si sospende e l'accadimento diventa a sua volta stile. Diventa una gignoneria.

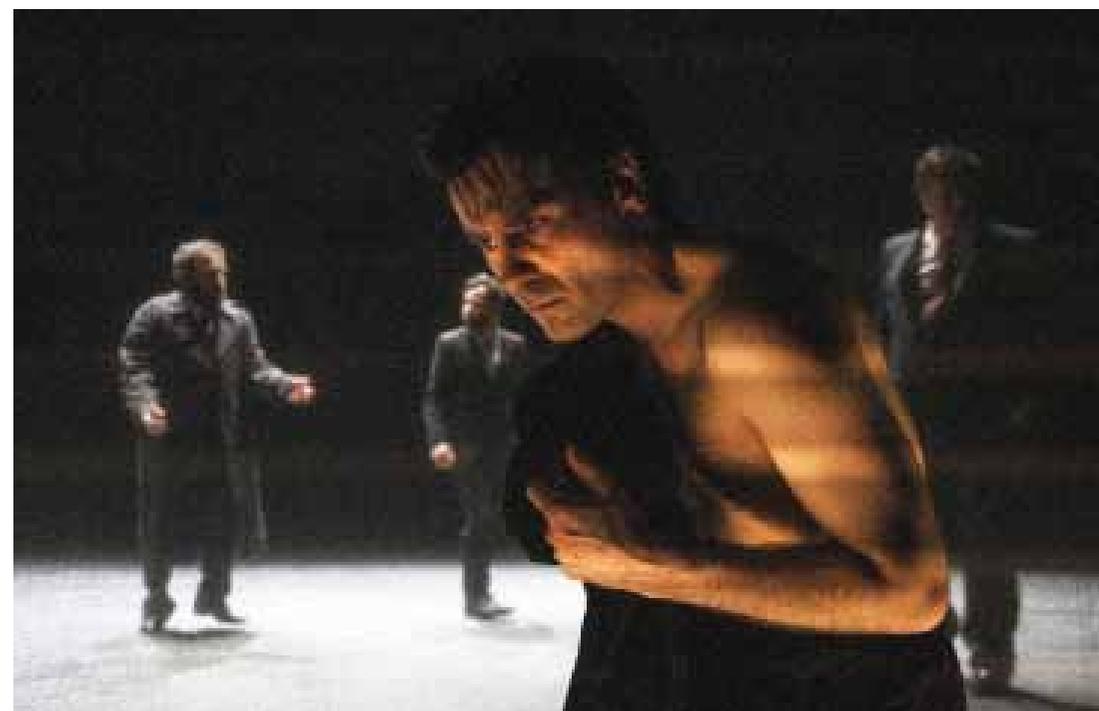
ES: È difficile lavorare a questo accadimento con attori diversi per formazione e talento?

VB: Sì. È difficile. Ma divertente e stimolante. Serve qualcuno sul palco che imponga la legge dell'accadimento. E immediatamente inizia a irradiare un potere seduttivo. Quando ho fatto *La Tempesta*, ad esempio, ogni sera ci chiedevamo cosa sarebbe successo.

ES: Non ha mai pensato di fare l'attore in questo suo *Amleto*?

VB: Impossibile. Non ce la faccio a entrare nell'*Amleto*. Sento che non c'è più posto per me.







# Lezioni su Shakespeare

di W. H. Auden

[12 febbraio 1947]

Se un'opera è davvero perfetta, si presta meno di altre alla discussione e all'approfondimento critico. Singolarmente, tutti cercano di identificarsi con Amleto, comprese le attrici - e fu proprio mentre recitava nei panni di Amleto che Sarah Bernhardt, non mi duole affatto ricordarlo, si ruppe una gamba. A ciascuno capita di paragonarsi a un personaggio teatrale, ma non fino al punto di dire: «Quello sono io». Di solito diciamo: «Somiglio più a Claudio, forse, che a Laerte», oppure «Preferirei essere Benedetto anziché Orsino». Ma quando un lettore o uno spettatore si azzarda a dire «Quello sono io», la cosa diventa un po' sospetta. E cosa ancora più sospetta è che attori di ogni genere dicano «Quella è una parte che mi piacerebbe fare» e non «Quella è una parte che saprei fare». Dubito che qualcuno sia riuscito a recitare Amleto senza apparire ridicolo. L'*Amleto* è una tragedia dove c'è una parte lasciata aperta, come accade anche nella farsa, per dare spazio all'improvvisazione dell'attore. Ma qui la parte del protagonista è stata lasciata aperta per un attore tragico.

Shakespeare impiegò molto tempo a scrivere questa tragedia. Considerata l'abituale sicurezza di Shakespeare nella stesura dei suoi copioni, una simile anomalia è indice di una qualche insoddisfazione. Il risultato non è quello che si proponeva. T.S. Eliot ha parlato di un «insuccesso artistico».

Amleto, l'unico personaggio inattivo, non è perfettamente integrato nell'intreccio e non risulta adeguatamente motivato, anche se in compenso i personaggi attivi sono eccellenti. Polonio è un dispensatore di consigli pseudopragmatico, una sorta di *voyeur* per quanto riguarda la vita sessuale dei suoi figli. A Laerte piace apparire come un dinamico uomo di mondo che fa visita a tutti - ma guai a chi tocca mia sorella! Ed è geloso dell'intelligenza di Amleto. Rosencrantz e Guildenstern sono *yes-men*. Gertrude è ritratta come una donna a cui piace essere amata,

avere un po' di *romance* nella sua vita. E Orazio non brilla per sagacia, anche se ha letto molto e quel molto sa ripeterlo.

Le opere maturate nel periodo in cui Shakespeare scrisse l'*Amleto* esibiscono una grande ricchezza contenutistica, ma l'impressione che egli dà a questo punto della sua carriera è di non essere sicuro neppure di voler essere un drammaturgo. L'*Amleto* offre segnali eloquenti di questa indecisione, perchè indica che cosa avrebbe potuto fare Shakespeare se avesse avuto mano completamente libera: con ogni probabilità si sarebbe limitato a scrivere monologhi drammatici. I soliloqui dell'*Amleto*, come quelli di altre sue opere coeve, sono *separabili* sia dal personaggio sia dal contesto scenico. In opere tanto antecedenti quanto successive risultano meglio integrati. Il celebre monologo «Essere o non essere» (III, I, 56-90) è un nitido esempio di discorso che può essere scorporato sia dal personaggio sia dall'opera, analogamente ai discorsi di Ulisse sul tempo nel *Troilo e Cressida* (III, III, 145-80), del Re sull'onore in *Tutto è bene quel che finisce bene* (II, III, 122-42), e del Duca sulla morte in *Misura per misura* (III, I, 5-41).

Shakespeare si cimenta, in questo periodo, con diversi problemi tecnici. Il primo attiene al rapporto tra prosa e verso nella scrittura teatrale. Nella produzione giovanile i personaggi più meschini o più comici - ad esempio Shylock o Lancillotto Gobbo nel *Mercante di Venezia* - parlano in prosa. Un personaggio intellettuale come Falstaff parla anch'egli in prosa, al contrario di Hotspur che, essendo passionale, parla in versi. In deroga alla tradizione, in *Come vi piace* l'eroe e l'eroina parlano entrambi in prosa. Nella *Dodicesima notte* Viola parla in versi a corte e in prosa tra sé e sé, mentre i personaggi ambigui o privi di *sense of humour* parlano in versi. Parlano in prosa i più avveduti e consapevoli. Nelle tragedie Shakespeare sviluppa uno stile prosastico molto fecondo per i personaggi tragici. Amleto si esprime alternativamente in versi e in prosa. Parla in versi nei monologhi interiori e quando rivolge agli altri discorsi pregni di violenta passione, come nella scena con la madre. Altrimenti, la regola è che parli in prosa. C'è uno stretto rapporto tra prosa e poesia in questa fase del teatro shakespeariano. Gli ultimi drammi manifestano la tendenza a sfruttare la poesia con maggiore selettività. La prosa subentra quando Shakespeare è stufo o ha bisogno di riempire qualche buco. Nell'*Antonio e Cleopatra* ai personaggi noiosi è riservata la prosa, a quelli scolpiti a tutto tondo la poesia.

Shakespeare sta anche plasmando un verso più flessibile. Aveva esordito con una scansione alla Marlowe e con versi lirici consoni a nobili passioni. Nell'*Amleto* sperimenta la cesura, la pausa a metà del verso, per dar vita a una voce intermedia, che non suoni né appassionata né prosaica. L'*Amleto* denota inoltre un'evoluzione nell'uso del doppio aggettivo. Da un'espressione tautologica come «le dolci frasi / di miele» (*Enrico V*, I, I, 50) passa nell'*Amleto* a coppie di aggettivi che coniugano l'astratto con il concreto: si vedano, per esempio, le battute di Orazio «sono parole assurde e scombinare, monsignore» (I, v, 133), e di Amleto «guidato da un principe tenero e delicato» (IV, IV, 48). È molto istruttivo, sul linguaggio e lo stile di Shakespeare, un saggio di George Rylands, *Words and Poetry*.

In questo stesso periodo, Shakespeare dà l'impressione d'essere anche stanco di scrivere commedie - un genere teatrale nel quale era diventato fin quasi troppo abile, e che proprio per questo probabilmente lo annoiava. La commedia impone dei limiti in termini di violenza del linguaggio e delle emozioni, per quanto nelle sue commedie Shakespeare sappia immettere una notevole quantità di entrambi questi elementi. Ma se intende prendere le distanze dalla commedia, non intende comunque tornare alla retorica brutale del *Re Giovanni* o del *Riccardo III* o a quella lirica e romantica del *Romeo e Giulietta* e del *Riccardo II*. Non vuole personaggi infantili che non sanno cosa succede, come Romeo o Riccardo II, o appena abbozzati come Bruto, sorta di burattino in una trama di grande spessore storico, dove gli eventi contano più dei loro protagonisti. Né vuole un personaggio dall'irresistibile comicità che richieda l'allestimento di una situazione ad hoc per essere messo in luce. E avendo già creato Falstaff, non vuole tornare indietro a una sua versione più grezza.

Proprio il successo arrisogli come poeta drammatico potrebbe aver destato in Shakespeare quell'insoddisfazione esistenziale che traspare dall'*Amleto*. Un poeta drammatico è un uomo capace di immaginare i pensieri e le passioni degli altri, finché un giorno comincia a porsi qualche interrogativo: «Chi sono io?», «Quali sono i miei sentimenti?», «Provo dei sentimenti?». Gli artisti tendono a soffrire non tanto per eccesso quanto piuttosto per carenza di emozioni. Il problema è sempre quello dell'arte come specchio - viene da dubitare anche della realtà dello specchio.



Shakespeare sviluppa il suo Amleto a partire da un nucleo di personaggi che si possono a vario titolo considerare dei proto-Amleti. Riccardo II è un bambino pieno di autocommiserazione, che agisce in modo teatrale ma senza rendersi conto, a differenza di Amleto, che sta recitando. Falstaff è, non diversamente da Amleto, un intellettuale, il prodotto di un artista che sta prendendo piena coscienza dei propri mezzi, ma non sa guardare dentro di sé con la stessa lucidità di Amleto. Nel momento in cui acquista quella lucidità, Falstaff muore, quasi suicidandosi. Bruto anticipa Amleto, ma nel senso di rappresentarne, per così dire, il contraltare. Amleto è distrutto dalla sua immaginazione. Bruto è distrutto dall'aver represso la propria, secondo la sua visuale stoica, che cerca di eliminare il caso dalla scena del mondo. Il più affine ad Amleto è l'indecifrabile Jacques, radicalmente escluso dall'azione.

L'analisi delle fonti shakespeariane risulta per l'Amleto più importante che mai. La storia di Amleto affiora originariamente nella *Historia Danica* di Saxo Grammaticus, ma Shakespeare attinse alle *Histoires tragiques* di Belleforest che ne offrivano una versione più estesa e moralistica. La novella di Belleforest fu tradotta in inglese nel 1608. Un influsso concomitante fu quello della *Spanish Tragedy* di Thomas Kyd, pubblicata nel 1594, un archetipo della tragedia di vendetta e opera tra le più popolari del teatro elisabettiano.

La prima grande esplorazione dell'idea di vendetta si ha nell'*Oresteia*, la leggenda teatrale di Oreste, Agamennone e Clitemnestra. Nella versione di Saxo, la storia di Amleto ha scarsi risvolti emozionali - la vendetta è trattata come un imperativo categorico. Nel teatro elisabettiano, la persona che subisce un torto manifesta il proprio risentimento troppo a lungo e la Nemesis le volge le spalle - emblematico il caso di Shylock. Quello che in precedenza era un dovere diventa ora una questione di passione e odio.

Un esempio lampante: il disgusto e la repulsione di Amleto nei confronti della madre appaiono sproporzionati rispetto al comportamento di Gertrude. L'*Amleto* ha parecchi difetti - è pieno di falle sia nell'azione che nelle motivazioni. Il ritratto un po' troppo sommario di Fortebraccio è uno di questi punti dolenti. All'inizio siamo messi al corrente dei suoi piani, quando con un messaggio Claudio gli chiede di fermarsi. Fortebraccio acconsente, ma rivendica il permesso di attraversare la Danimarca lungo il percorso che lo conduce in Polonia. Lo vediamo

così attraversare il palcoscenico diretto in Polonia, salvo poi tornare indietro quando tutti sono ormai morti. Questa trama secondaria è sì necessaria, ma resta sostanzialmente estrinseca. Non meno perplessi ci lascia l'azione che riguarda Laerte. Come mai, quando Laerte torna per la seconda volta dalla Francia, nessuno gli dice che Amleto gli ha ucciso il padre? E perché, quando irrompe a palazzo reale, la sua eccitazione si placa così presto? Polonio viene sepolto in gran segreto. Come mai? La sua morte è necessaria per giustificare il ritorno di Laerte in Inghilterra, ma anche in questo caso la trama secondaria non si raccorda bene con l'azione principale. Perché Amleto tarda a uccidere Claudio e fa progetti cervellotici che potrebbero fallire? Ofelia è una stupida ragazza repressa, ed è di un'oscenità imbarazzante quando perde la testa per la morte del padre. Ma per quanto appaia terribile e sconvolgente, la sua follia rimane in gran parte immotivata. Lei non era così attaccata a quel suo papà intrigante, né sembrava particolarmente *interessata* a lui. L'età di Amleto è un grande mistero. La sua conversazione con il becchino lascia intendere che abbia una trentina d'anni (V, I, 140-60), ma se così è, come può essere ancora uno studente universitario? E se è abbastanza giovane da frequentare l'università, i suoi discorsi, che riflettono una mentalità da uomo maturo, non gli si addicono. In tale prospettiva, poi, quanti anni avrebbe Gertrude? Si può dire che Amleto sia stato realmente innamorato di Ofelia? E quello che lui sostiene verso la fine:

*Io amavo Ofelia. Quarantamila fratelli  
non potrebbero con tutto il loro amore  
raggiungere il mio totale.*

V, I, 265-67

Ma è lecito dubitarne. L'avversione per Ofelia e il ripudio di lei sono comunque incongrui rispetto a quanto scorgiamo del loro rapporto, e scarsamente motivati. Amleto sospetta di Ofelia come fosse una spia - probabile relitto di una primitiva versione della tragedia nella quale lei effettivamente lo spiava. E infine: perché Claudio non reagisce alla pantomima, perché aspetta il dramma nel dramma? Anche questo dettaglio suggerisce l'ipotesi di due versioni - la prima con una pantomima, la seconda con un dramma nel dramma - che Shakespeare

avrebbe assemblato senza preoccuparsi troppo di armonizzare tutti gli altri dialoghi. Gli elisabettiani osservavano regole precise riguardo ai fantasmi. Un fantasma appariva di norma alla persona colpevole o a un potenziale vendicatore. Poteva infestare un luogo dove non era stato sepolto in modo appropriato, la sua apparizione poteva essere un prodigio, e se in vita aveva sotterrato del denaro senza dire a nessuno dove, era suo dovere rivelare il nascondiglio agli eredi. Orazio pone allo spettro del re tutte le domande di rito. La malinconia di Amleto, in definitiva, s'incarna con difficoltà nell'economia generale dell'opera, e nel suo ultimo discorso risuona la stessa nota di vanità che si potrebbe trovare nel biglietto di un suicida:

*Se avessi tempo - ma questo duro gendarme,  
la Morte, è inflessibile nell'arresto - potrei dirvi -  
ma basta. Orazio, sono morto.*

*Tu vivi. Racconta me e la mia causa  
a chi è dubbioso.*

...

*O Dio, Orazio, quale nome ferito,  
se le cose rimangono sconosciute, lascerò  
dietro di me. Se mai mi tenesti  
nel cuore, rinuncia per un poco alla felicità,  
e in questo mondo feroce respira con dolore  
per dire la mia storia.*

V, II, 330-34, 338-43

W. H. Auden *Lezioni su Shakespeare*, 2006 Adelphi Edizioni s.p.a. Milano.  
Tutti i diritti riservati.











---

**Presidente** Lamberto Vallarino Gancia  
**Direttore** Filippo Fonsatti  
**Direttore artistico** Valerio Binasco

**Consiglio d'Amministrazione**

Lamberto Vallarino Gancia (Presidente)  
Riccardo Ghidella (Vicepresidente)  
Mario Fatibene  
Caterina Ginzburg  
Cristina Giovando

**Collegio dei Revisori dei Conti**

Luca Piovano (Presidente)  
Stefania Branca  
Flavio Servato

**Consiglio degli Aderenti**

Città di Torino  
Regione Piemonte  
Compagnia di San Paolo  
Fondazione CRT  
Città di Moncalieri (Sostenitore)



**ISSN 2611-8521**

*I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO*

**EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO**  
DIRETTORE RESPONSABILE LAMBERTO VALLARINO GANCIA  
PROGETTO GRAFICO E EDITORIALE A CURA  
DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB  
DEL TEATRO STABILE DI TORINO  
FOTO DELLE PROVE © LAILA POZZO

L'EDITORE RESTA A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO,  
SI SCUSA PER EVENTUALI OMISSIONI O INESATTEZZE OCCORSE  
NELL'IDENTIFICAZIONE DELLE FONTI.



## Chiudi il gas e vieni qui.

### IL MUSEO LAVAZZA TI ASPETTA.

Un nuovo spazio tra memoria e futuro per raccontare la cultura globale del caffè, la nostra storia e la nostra comunicazione. Inizia da qui il viaggio in Nuvola Lavazza, un portale aperto al mondo per ispirare, mettere in circolo energie e attivare il dialogo. Una nuova sede che è anche: spazio eventi La Centrale, Bistrot, ristorante Condividere, area archeologica, Istituto d'Arte Applicata e Design (IAAD) e una piazza per la città. Un nuovo punto di vista su Torino.

Nuvola Lavazza, Via Bologna 32.



MUSEO  
**LAVAZZA**