

70  
1955  
2025

TEATRONAZIONALE

TEATRO  
STABILE  
TORINO

WILLIAM SHAKESPEARE

REGIA LEONARDO LIDI

# AMLETO

TEATRO CARIGNANO | 6 - 26 OTTOBRE 2025 | PRIMA NAZIONALE



Leonardo Lidi, foto Luigi De Palma

**RETROSCENA / MERCOLEDÌ 8 OTTOBRE - ORE 17.30, CIRCOLO DEI LETTORI** (Via Bogino, 9)

Il regista Leonardo Lidi e l'attore Mario Pirrello dialogano su **Amleto** di William Shakespeare con Federica Mazzocchi.

Un progetto realizzato con Università degli Studi di Torino / DAMS - Università degli Studi di Torino / CRAD in collaborazione con Circolo delle lettrici e dei lettori.

Ingresso libero fino a esaurimento posti. I possessori della Carta lo leggo di Più del Circolo, possono prenotare il posto in sala (info@circololettori.it | 011 8904401)

# AMLETO

WILLIAM SHAKESPEARE

TRADUZIONE E ADATTAMENTO DIEGO PLEUTERI

CON

MARIO PIRRELLO  
GIULIANA VIGOGNA  
NICOLA PANNELLI  
ILARIA FALINI  
ROSARIO LISMA  
CHRISTIAN LA ROSA  
ALFONSO DE VREESE

AMLETO  
OFELIA  
CLAUDIO  
GERTRUDE  
POLONIO/BECCHINO  
ORAZIO/GUILDENSTERN  
LAERTE/ROSENCRANTZ

REGIA LEONARDO LIDI

SCENE E LUCI NICOLAS BOVEY  
COSTUMI AURORA DAMANTI  
SUONO CLAUDIO TORTORICI  
CURA MOVIMENTI SCENICI RICCARDO MICHELETTI  
PUPPETS DAMIANO AUGUSTO ZIGRINO E SILVIA FANCELLI  
REGISTA ASSISTENTE ALBA PORTO  
ASSISTENTE REGIA ELEONORA BENTIVOGLIO  
ASSISTENTE SCENE NATHALIE DEANA

RESPONSABILE AREA ARTISTICA, PROGRAMMAZIONE E FORMAZIONE BARBARA FERRATO

RESPONSABILE AREA PRODUZIONE SALVO CALDARELLA

RESPONSABILE AREA ALLESTIMENTI SCENICI MARCO ALBERTANO

DIRETTORE DI SCENA MARCO ANEDDA, CAPO MACCHINISTA KRESHNIK SUKNI,  
MACCHINISTA MANUEL BUSCO, CAPO ELETTRICISTA ANDREA VALENTINI,  
ELETTRICISTA GIACOMO EMANUELE GALLO, FONICO RICCARDO DI GIANNI, ATTREZZISTA COSTANZA PIANA  
SARTA SILVIA MANNARÀ, SEGRETARIA DI COMPAGNIA ELEONORA BENTIVOGLIO  
CAPO SCENOGRAFO REALIZZATORE ERMES PANCALDI, SCENOGRAFA REALIZZATRICE CLAUDIA TRAPANÀ,  
ATTREZZISTA GRETA MAGGIALETTI, COSTRUZIONE SCENA LABORATORIO DEL TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE  
COORDINATORE LABORATORIO SCENOTECNICO VINCENZO SEPE, MACCHINISTI LORENZO PASSARELLA, LUCA DEGIULI,  
GIACOMO GHELLER CAVALLERA, COSTUMI LOW COSTUME SRL - ROMA, PARRUCCHE AUDELLO - TORINO  
FOTO DI SCENA LUIGI DE PALMA

TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE

UNA PRODUZIONE REALIZZATA CON IL SOSTEGNO DI



**DURATA SPETTACOLO: 2 ORE SENZA INTERVALLO**



## Il potere è menzogna

**Intervista a Leonardo Lidi  
di Giuseppe Culicchia**

Nato nel 1988, il regista residente del Teatro Stabile di Torino Leonardo Lidi è anche direttore della Scuola per Attori, dove si è diplomato nel 2012: sul palco del Teatro Carignano, durante le prove del suo *Amleto* - l'opera scelta per inaugurare la stagione che celebra i primi 70 anni dello Stabile - sale per confrontarsi con il suo gruppo di lavoro, ascoltando le proposte di ciascuno, cercando la giusta sequenza e misura delle battute che verranno pronunciate in scena e l'esatto posizionamento dei personaggi immaginati da William Shakespeare, per poi essere riproposti innumerevoli volte dal 1602 a oggi. Cosa che naturalmente fa di questo suo *Amleto* una sfida all'ultimo sangue, quasi come quella tra il protagonista e Claudio, lo zio che dopo averne assassinato il padre si è impadronito non soltanto del trono ma anche della madre Gertrude. È quanto ho potuto constatare assistendo alle prove, a tre settimane dal debutto e dopo una sola settimana di lavoro sulla scena.

Ma appunto: come si affronta un testo come *Amleto*.

«Per la regia di una tragedia come questa, per costruire una macchina teatrale così impegnativa, avevo bisogno di sentirmi a casa, in famiglia. Ci ho messo un anno, prima di ritrovarmi su questo palco con chi ho scelto per interpretare i vari personaggi - Mario Pirrello, Nicola Pannelli, Rosario Lisma, Ilaria Falini, Giuliana Vigogna, Christian La Rosa e Alfonso De Vreese, tutti attori che hanno già lavorato con me in passato a eccezione di Lisma. *Amleto* è un testo che ho continuato ad analizzare e studiare fin da quando l'ho interpretato con la regia di Valter Malosti: si può dire che sia rimasto in latenza nel corso del mio lavoro. Per trovare la giusta sintesi drammaturgica per metterlo in scena è servito un anno, un periodo nel corso del quale io e Diego Pleuteri lo abbiamo studiato ancora più a fondo per adattarlo.



E come accade sempre quando si affronta un classico, c'era e c'è in me lo spettatore. Da studente ho avuto modo di vedere tante versioni della tragedia, a cominciare da quelli di Thomas Ostermeier e di Peter Brook. In realtà *l'Amleto* è stato il banco di prova per i registi del Novecento: da come mettevano in scena la loro versione del dramma di Shakespeare capivi qual era la loro poetica, la loro idea di teatro. Così come Amleto si trova a dialogare con lo spettro del padre, anch'io mi sono confrontato con le figure dei grandi registi del passato. Tra i Maestri del Novecento vorrei ricordare Bob Wilson, che con i suoi spettacoli mi ha trasmesso insegnamenti preziosi. In questo lavoro abbiamo voluto rendere omaggio alla sua eredità, inserendo alcuni segni estetici che richiamano il suo immaginario. Insomma, parlando chiaro: questo è un testo impossibile. E al suo interno c'è talmente tanta carne che sei costretto a farne una sintesi. Con il drammaturgo residente dello Stabile, Diego Pleuteri, che tra l'altro è un mio ex allievo, abbiamo lavorato appunto per mesi per asciugare il testo e anche in questi giorni con tutti gli attori continuiamo a limare, aggiustare, spostare. È così che si dà vita a una factory».

L'originale shakespeariano prevede in effetti cinque atti, nei quali alla figura del protagonista si intrecciano, oltre a quelle dello spettro, di re Claudio e della regina Gertrude, i vari Polonio, Laerte, Ofelia, Orazio, Rosencrantz e Guildenstern, e ancora il principe di Norvegia Fortebraccio, i consiglieri e ambasciatori danesi in quella terra Cornelio e Voltimando, le guardie del re Francesco, Marcello e Bernardo, il cortigiano Osrico, il servo Rinaldo, e poi ancora gli attori, il prete, il becchino, il compagno del becchino...

«Ho dovuto fare delle scelte. Ho tagliato il monologo di Ecuba, che era nell'atto secondo ed era il mio preferito. Ma, come ci ha insegnato Peter Brook, occorre sfrondare l'originale e la sua mole infinita, perché non è detto che ciò che poteva intercettare l'attenzione del pubblico nel 1602 possa fare lo stesso effetto su quello odierno. Ho anche compreso che era imprescindibile tradire l'eco che *Amleto* ha lasciato dentro di noi, ovvero ciò che ci aspettiamo nel momento in cui varchiamo la soglia di un teatro per assistere alla sua ennesima rappresentazione.

Anche per questa ragione, oltre per il suo talento infinito, è Mario Pirrello a interpretare il protagonista. Tutti noi abbiamo sedimentato l'immagine di un giovane. Ma all'inizio dell'opera Amleto ha circa trent'anni: e per l'epoca non si trattava certo di un ragazzo. Noi abbiamo introiettato un giovanotto, dubbioso e depresso, ma non è detto che lo si debba per forza rappresentare così, alla Laurence Olivier. Tra l'altro, i suoi soliloqui mostrano una capacità di introspezione e di riflessione propria di chi nella vita ha macinato parecchi chilometri: le sue parole decisamente non sono quelle di un ragazzo. La mia è stata senza dubbio una scelta spiazzante, ma il teatro comporta di per sé il rischio, e trattandosi dell'*Amleto* il rischio è ancora più grande».

Un mio vecchio professore, che è stato codirettore dello Stabile alla fine degli anni Sessanta, oltre che traduttore di Ionesco, Gian Renzo Morteo, sarebbe d'accordo con la sua idea di teatro.

«Nell'*Amleto* ho trovato alcune frasi che mi hanno fatto da guida, e che sono battute del protagonista: "Il teatro è la trappola per catturare la coscienza del re". E ancora: "Trattali bene gli attori, perché sono l'essenza di un'epoca".

E poi: "La funzione del teatro è tenere lo specchio alla Natura". Sono frasi cardine del testo, in cui Shakespeare chiama in causa il rapporto del teatro con il potere, con il tempo in cui viviamo, con la nostra capacità di guardare a noi stessi senza infingimenti. Da qui la scelta di iniziare la rappresentazione con tanto di parrucche, i visi coperti da uno strato di trucco, mentre nel finale ogni maschera cade, anche perché ci si confronta con la morte, tema che incombe fin da principio, dal monologo iniziale e la successiva apparizione dello spettro del padre. Quanto alla sfera politica, al ruolo degli attori nella società, ecco la necessità della pernacchia nei confronti del potere: dal mio punto di vista il teatro deve tornare a entrare nel dibattito pubblico anziché rinchiudersi in una bolla autoreferenziale. Il teatro e gli attori sono lo specchio di un'epoca. Se è il pubblico a volere un sovrano, è giusto che al sovrano il teatro e gli attori facciano una pernacchia. Non intendo provocare lo spettatore, ma promuovere una critica costruttiva. I miei Rosencrantz e Guildenstern sono due prostitute disposte a concedersi senza remore al sovrano usurpatore: quanto a costui, fin dal suo ingresso in scena quasi

in veste di crooner, risulta finto, perché il suo operato è puro artificio, le sue parole menzognere sono un misto di cinismo e ipocrisia. Ma il cattivo non è Claudio: è il potere stesso a essere pura finzione, pura corruzione. La sua figura deriva da una scelta dettata dall'idea di far convivere in una certa misura gioco e tragedia. Qualche anno fa ho assistito al Globe di Londra a una versione di *Riccardo III* che mi ha profondamente colpito: si trattava di una ricostruzione filologica dello stile seicentesco, ma invece del solito Riccardo cupo e vendicativo, il protagonista emergeva ironico, quasi farsesco, con gestualità tipiche del fool shakespeariano. Questa visione mi ha spinto a riflettere ulteriormente sul teatro di Shakespeare: persino i personaggi più tragici dovrebbero custodire in sé una scintilla di comicità, una leggerezza che li renda completi e vibranti sul palcoscenico. E per ciò che riguarda Amleto, con Mario Pirrello abbiamo lavorato molto sull'aspetto dell'apparente follia dietro cui decide di nascondersi il protagonista».

Torniamo anche un momento al tema della morte, grande tabù del nostro tempo.

«La morte, come detto, aleggia fin dalle prime battute. In questo momento stiamo ancora lavorando sulla scena del duello finale, vedremo nelle settimane che ci restano come si svilupperà. Il fatto che nel finale ogni traccia di trucco sparisca dal viso degli attori ha a che vedere proprio con l'idea di dover guardare in faccia la morte senza più infingimenti. Davanti alla morte si resta nudi».

Come volle farsi seppellire Luigi Pirandello, prima che i suoi resti fossero bruciati.

«Già. E un altro dubbio che ho in questa fase del lavoro riguarda la forma da dare allo spettro: utilizzare solo il volto oppure anche il resto del corpo? Alla pari del duello e del passaggio dello spettacolo degli attori di corte, lo spettro è una sfida di regia. Thomas Ostermeier l'ha risolto introducendo l'utilizzo di un video, cosa che per me è stata un'intuizione importante, perché di sicuro lo spettro deve arrivare da un altrove, e questa sua alterità dev'essere percepita. Sta di fatto che nell'*Amleto* la morte è presente a cominciare dal fatto che i morti ritornano e non concedono



più ai vivi di amarsi e riprodursi. Questo è un altro elemento interessante: i personaggi non sono in grado di guardare al futuro. A un certo punto, lo spettro porta Orazio e Amleto sull'orlo del precipizio: basta fare un passo in avanti e tutto ha fine. E qui torniamo alla questione del rischio. *Amleto* è uno spettacolo molto rischioso, nel quale la banalità è in agguato dietro l'angolo. Perciò ho volontariamente deciso di correre dei rischi: so bene che c'è la possibilità che tutto crolli, è una sensazione che avverto durante ogni giornata di queste prove. Eppure per me era necessario mettere tutto in discussione. Il mio, non me lo nascondo, sarà uno spettacolo divisivo. Ma è giusto che lo sia. *Amleto* non può essere una carezza».

Però sarà anche una festa...

«Sì, c'è anche una dimensione di festa, perché lo Stabile compie i suoi primi 70 anni e celebra la ricorrenza proprio con questo testo. E sarà una festa anche per gli attori, e per gli spettatori. So che correremo dei rischi. Del resto anche la parrucca, indossata fin dal suo primo ingresso dal protagonista, è un omaggio all'arte di Carmelo Bene, al limite della parodia. Ma per me è fondamentale che ogni passaggio sia un rischio anche letale: potrà rivelarsi un fallimento, oppure qualcosa di molto importante. Almeno per me, egoisticamente».

Egoisticamente, da parte mia, starei ore a parlare con Leonardo Lidi: ma lui deve tornare alle prove, e io lo ringrazio per il tempo che mi ha dedicato e torno a sedermi in platea, tra i velluti e gli ori. A un certo punto, Polonio dice a Ofelia: «Amleto non è l'uomo del tuo oroscopo».

Sorrido. Leonardo Lidi è un regista coraggioso, i suoi attori sono davvero una famiglia, il suo *Amleto* da quanto posso intuire sarà meraviglioso.



## Una trappola chiamata Teatro

note di regia di Leonardo Lidi

Mi pare, e lo dico con rammarico, che ci sia ancora bisogno di ribadire i *perché* del teatro. E con teatro intendo l'unico che conosco, quello che non si accontenta di ripetere il passato come una reliquia, quello che non valuta la propria esistenza con l'applausometro, come se fosse un qualunque format televisivo. Il teatro non può e non deve ragionare intorno alla percezione del proprio gradimento o nascondersi dietro la ricerca di un facile consenso. Questo significherebbe abdicare al proprio scopo sociale. La sua ragione d'essere non sta nell'approvazione, ma nella necessità. Chi ha messo, come me, la propria vita nelle mani del teatro soffre nel vedere il proprio amore trattato con superficialità, ridotto a intrattenimento o, ancora, chiuso volontariamente a nicchie di pubblico sempre più piccole, come se *non bastasse* a se stesso. Come se, in questo nuovo secolo e in questo nuovo millennio, fosse indispensabile rivalutare a ogni costo la forza di quest'arte, dimenticandosi che è uno dei pochi strumenti rimasti in grado di tenere viva e alimentare la coscienza collettiva.

È un dolore sottile, che si rinnova ogni volta che vedo il palco usato ignorando la sua potenza, e non come un luogo in cui si rischia qualcosa. E allora ecco che le parole di Amleto possono venirci incontro. Possono ricordarci, con la forza delle battute che Shakespeare affida al suo principe, che bisogna «trattare bene gli attori, perché sono l'essenza di un'epoca», non intrattenitori, ma corpi attraverso cui la società può ancora guardarsi allo specchio. E sempre le sue parole possono suggerirci che per smascherare la corruzione del re, per rappresentare le nefandezze di chi ci governa, di chi ci uccide il padre e ci fotte la madre, abbiamo bisogno di una trappola, una trappola per topi, una trappola chiamata teatro. Perché «il teatro è la trappola per catturare la coscienza del re». Il palcoscenico diventa il sostituto della piazza, luogo dove spernacchiare il potere. È un congegno che costringe chi guarda a un confronto con la propria colpa. Quando lo spettatore si siede in sala sta già accettando di specchiarsi



in quello che vedrà sul palco, senza sapere quale riflesso gli sarà restituito. Ecco allora il senso del teatro oggi: una trappola indispensabile, contro ogni rifugio museale. Un luogo dove la sincerità - sempre fragile e sfuggente - può trovare per un istante il modo di rivelarsi. In questo, *Amleto* rimane nostro contemporaneo: perché ci ricorda che il teatro non serve a rassicurare, ma a catturare. Non a confortare, ma a risvegliare.

Per fare questo ho scelto i miei magnifici sette: un cast di sette possibili Amleti e capitanati da Mario Pirrello, in grado di raccontare una distanza indispensabile dall'identikit del personaggio, ma al tempo stesso un'adesione speciale con l'anima del principe di Danimarca. È un altro concetto che possiamo rispolverare grazie a questo capolavoro inesauribile: scegliendo il teatro non ci si accontenta della forma, del maledetto biopic che attanaglia la nostra epoca, dove ogni spettacolo sembra ridursi a cronaca travestita da arte o a una indesiderata confessione di un ego. Ho preso le distanze dalla verità intesa come copia del reale. Non cerco il principe come ci siamo abituati a pensare debba essere, né il dolore come deve apparire. Ho costruito un mondo altro, un artificio dichiarato, per consentire un avvicinamento condiviso attraverso la rappresentazione. È un paradosso che appartiene da sempre al teatro: più si dichiara finto, più riesce a toccare il vero. Più il guscio di noce è artefatto, più forte sarà lo svelamento. «Tutto questo sembra, perché questo si può recitare. È la veste, è la scena, del dolore. Ciò che è in me va oltre lo spettacolo» è la chiave di volta. È lì, in quell'oltre, che si colloca il nostro lavoro. Non nel sembrare, ma nel mostrare i limiti del sembrare. Non nel recitare, ma nel lasciare che la recita riveli ciò che sfugge. Lo spettacolo non pretende di mostrare la verità: vuole accompagnare fino a quel punto in cui lo spettatore si accorge che la verità non sta sulla scena, ma nella risonanza che la scena provoca, non si mostra, appunto, ma può rivelarsi - come direbbe Shakespeare - agli occhi degli spettatori più sensibili. Il teatro, così, torna a essere luogo di condivisione. Un luogo dove si riconosce che il dolore ha sempre una veste, che il lutto ha sempre una forma, ma che la sostanza resta invisibile, ci supera. Il compito degli attori è restituire la veste, il compito del pubblico è percepire l'oltre. E in questo cortocircuito il teatro ritrova la sua forza.



## Siamo tutti pagliacci che ridono sul loro amore infranto

note di drammaturgia di Diego Pleuteri

Un fantasma si aggira per la storia del teatro, infestando da secoli i palcoscenici del mondo. E non si tratta dello spettro di Amleto padre che torna a suo figlio per spronarlo alla vendetta, ma, piuttosto, del fantasma di Amleto stesso.

Un fantasma che nasce attorno al 1601 e che da allora continua a domandare di essere evocato. È questa sua ostinazione la misura del capolavoro, una forza tanto grande da imprimere il nome del personaggio nella memoria collettiva fino a essere ricordato più del nome di colui che lo ha consegnato alla letteratura, del suo autore, Shakespeare. Non solo sopravvivendogli - come spesso accade a molte opere d'ingegno - ma addirittura superandolo. La sua persistenza nel tempo è ciò che lo rende una presenza, insieme a tutte le parole e i personaggi che compongono l'intero *corpo* dell'opera. Così *Amleto* non è soltanto un testo teatrale: è un rito di evocazione collettiva in grado di attraversare i secoli. Ogni generazione - da Garrick a Ostermeier, da Sarah Bernhardt a Peter Brook, passando per Craig, Chéreau, Olivier, Carmelo Bene - ha riaperto il sepolcro del principe di Danimarca per ripercorrere, mai nello stesso modo, le sue parole. Mai lo stesso, eppure sempre riconoscibile. Questo gli garantisce l'immortalità: la sua capacità, come ogni fantasma, di assumere diverse forme, di rinascere dopo ogni morte, a ogni chiusura del sipario. Di rispondere ogni volta che viene evocato. Ricordando il più vertiginoso dei dubbi: *essere o non essere*. E se anni di tradizione teatrale ci hanno abituati a riconoscere l'attore come medium, in questo caso oggi è il regista a convocare e guidare la seduta, non più come regista-demiurgo, ma come sensibilità capace di riunire diverse competenze attorno a una materia così alta come l'opera di Shakespeare e metterle in comunicazione con essa.

È attraverso il suo sguardo, la sua sfera di cristallo, che possiamo vedere ancora una volta *Amleto*, e decidere di convocarlo significa anche confrontarsi con tutte le forme che prima della nostra chiamata egli ha già assunto, con il brivido che ogni fantasma crea in noi davanti al suo cospetto.

Per questa ragione un primo passo fondamentale per iniziare la traduzione e l'adattamento è stato non solo lo studio delle messe in scena che prima di questa si sono succedute nella storia del teatro, ma la piena adesione con la visione che ne aveva - e che ne ha - Leonardo Lidi.

Intuirne gli intenti, lasciarmi aprire la strada verso l'immensità della materia e guidare all'interno di essa dalla sua personalissima chiave di lettura. Ancora prima di iniziare a scrivere sono entrato nel disegno del mondo che voleva creare grazie, oltre che a un dialogo serrato, ai bozzetti delle scene di Nicolas Bovey e dei costumi di Aurora Damanti.

Non una semplice cornice visiva, ma un orizzonte immaginativo pieno di significato all'interno del quale collocare e ri-fondare le parole di Shakespeare. Il mio lavoro non poteva essere un gesto isolato, ma doveva procedere in modo coordinato insieme a tutto ciò di cui si compone uno spettacolo.

Sempre imprescindibile nel lavoro con Lidi, anche nelle nostre precedenti collaborazioni, è l'unicità delle voci degli interpreti che chiama a lavorare con lui, ancora un altro passo prima della scrittura. Conoscere gli attori permette di fare in modo che le parole possano calzare perfettamente su di loro.

Mi è subito stato chiaro che Lidi non intendeva modernizzare l'opera con trovate mirabolanti, per quanto mirabolante possa sembrare talvolta l'adattamento, ma cercava una risonanza popolare che fosse al tempo stesso politica: *pop* non come semplificazione, bensì come capacità di parlare a un bacino di pubblico il più ampio possibile senza perdere di profondità; *politico* non nella necessità di lanciare volgarmente messaggi addosso agli spettatori, ma nella possibilità di costruire un teatro che sia luogo di coscienza collettiva, dove il pubblico può sentirsi partecipe ed essere chiamato a guardarsi riflesso.

Il confronto con la parola shakespeariana è stato allora un esercizio di fedeltà e tradimento insieme. Fedeltà ai grandi nodi tematici, tradimento delle abitudini linguistiche, delle forme cristallizzate che rischiavano di rendere opaca la forza immaginaria.

Insieme abbiamo cercato una lingua che fosse capace di scalfire la superficie. Abbiamo misurato, una volta chiuso il testo, ogni parola con il corpo dell'attore, senza mai smettere di verificare il suo effetto sulla scena. Andare e tornare dalla carta al palcoscenico, in una continua evoluzione del testo e dello spettacolo, è diventata la condizione primaria del lavoro. In questa dinamica di lavoro collettivo ho riconosciuto una vera possibilità traduzione.

Verso il pubblico, verso la dimensione collettiva, è disegnata anche la scena di Nicolas Bovey, per come immaginata da Leonardo Lidi. Una sorta di Globe rovesciato, scarno, completamente bianco, senza nessuna possibilità di appiglio, non più con gli spettatori a circondare la scena, ma una scena che rimanda indietro lo sguardo: non a caso un trampolino incombe verso il vuoto della platea. Lo spazio stesso è stato, in scrittura, una pagina bianca su cui costruire. Non ci sono muri a sostenere il testo, non ci sono illusioni naturalistiche dietro le quali nascondersi. Tutto è svelato. In questa dimensione radicale si è fatta evidente la responsabilità del testo: non poteva permettersi di essere puramente letterario, né compiacersi della sua tradizione. Ogni parola doveva dimostrarsi capace di bastare a se stessa. Più la scena era in modo dichiarato artificiale, più forte era l'esigenza di una lingua precisa.

Artificiale, sì, ma mai finto. Piuttosto uno spazio esistenziale, universale, come le figure che lo abitano: buffoni, clown, pagliacci che Lidi e Damanti sognano a metà fra il felliniano e la tradizione seicentesca. Non c'è figura che meglio può reggerci lo specchio che un clown. Nessuno più di un clown può mostrarci in modo più preciso la nostra



inadeguatezza di umani nei confronti del mondo, metterci spalle al muro, farci sentire ancora più inadeguati fra gli inadeguati (e questo nella messa in scena di Lidi troverà modo netto di emergere per come reinterpreta la parte topica del teatro nel teatro). Permettere di percepirci tutti come pagliacci che ridono sul loro amore infranto. Tutto ciò dona al linguaggio e a chi ci si confronta una possibilità unica, passare senza soluzione di continuità dal registro del comico a quello del tragico, fonderli insieme e ribaltarli, fino a non percepirne più la differenza, ma riconoscendoli come facce della stessa medaglia. Questo è stato un altro tassello fondamentale nel lavoro di riadattamento: cercare la tragedia nella commedia e la commedia nella tragedia senza dimenticarsi mai né dell'una né dell'altra. Tutta l'opera si basa su questo dualismo, basti pensare a una delle prime battute di Claudio «con un occhio pieno di speranze e l'altro di lacrime». L'unico modo per sopportare la nostra inadeguatezza è ridere sul nostro dolore.

E se l'amore è infranto, è necessario comprendere che cosa lo infrange. Per questo motivo la parola e lo stesso riadattamento non hanno paura di farsi crudeli. Per arrivare all'essenza abbiamo sacrificato anche molto di quello che di *Amleto* sembra imprescindibile, ne abbiamo scarnificato la parola lavorando con precisa sottrazione, l'abbiamo privata della dolcezza che - purtroppo - ci siamo abituati ad attribuire alla forma poetica, nel tentativo di restituirgli tutta la sua violenza, così da poter mostrare il mondo a cui si sente appartenere: «un giardino abbandonato che va in seme, dove le erbacce trionfano nella putrefazione».













Presidente	Alessandro Bianchi
Direttore	Filippo Fonsatti
Direttore artistico	Valerio Binasco
Regista residente	Leonardo Lidi
Drammaturgo residente	Diego Pleuteri
Artisti associati	Kriszta Székely Liv Ferracchiati Silvia Gribaudo
Consiglio d'Amministrazione	Alessandro Bianchi (Presidente) Caterina Ginzburg (Vicepresidente) Manuela Lamberti Cristian Messina Luisa Papotti
Collegio dei Revisori dei Conti	Giorgio Cavalitto (Presidente) Elisabetta Mazzola Desir Cisotto
Consiglio degli Aderenti	Città di Torino Regione Piemonte Fondazione Compagnia di San Paolo Fondazione CRT Città di Moncalieri (Sostenitore)
Comitato Artistico	Valerio Binasco, Filippo Fonsatti, Anna Cremonini Leonardo Lidi, Diego Pleuteri Kriszta Székely, Liv Ferracchiati, Silvia Gribaudo Barbara Ferrato, Salvo Caldarella, Lorenzo Barello

**AMLETO**  
**I QUADERNI DEL TEATRO STABILE DI TORINO**  
**NUMERO 34**

**ISSN 2611-8521**  
**I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO**

**EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO**  
**DIRETTORE RESPONSABILE ILARIA GODINO**  
**PROGETTO GRAFICO E EDITORIALE**  
**A CURA DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB**  
**DEL TEATRO STABILE DI TORINO**  
**L'EDITORE RESTA A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO,**  
**SI SCUSA PER EVENTUALI OMISSIONI O INESATTEZZE**  
**OCCORSE NELL'IDENTIFICAZIONE DELLE FONTI.**

FINITO NEL MESE DI SETTEMBRE 2025  
© TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE



Membro di

**mitos21**  
a European theatre network



La Fondazione del Teatro Stabile di Torino  
opera con sistema di gestione certificato  
secondo le norme  
ISO 45001, ISO 20121 e ISO 9001



**Siamo qui, dove sono i vostri bisogni e i vostri desideri.** Il nostro percorso promuove le realtà culturali, recupera e valorizza i tanti gioielli storico-artistici che ci circondano, perché crediamo nella **MERAVIGLIA** delle persone e del nostro territorio.

Sosteniamo festival, stagioni teatrali, mostre e iniziative che arricchiscono e rendono più accessibile l'offerta culturale. Promuoviamo una nuova visione della cultura: aperta e inclusiva. Contribuiamo a rafforzare e far crescere il sistema dell'arte contemporanea.

Grazie a un investimento di oltre 2 miliardi di euro abbiamo contribuito a realizzare 45.000 progetti, tante tappe che hanno toccato l'arte, la cultura, la ricerca, la formazione, il welfare, l'ambiente, l'innovazione.

**Siamo qui**, da oltre 30 anni, e abbiamo una strada da continuare a percorrere, **insieme**.



 **Fondazione  
CRT**

CURA | CRESCITA | MERAVIGLIA