

Titolo || AmletOne! di Marco Isidori - ovvero come scardinare l'Amleto
Autore || Fernando Mastropasqua
Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2020
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 1 di 4
Lingua || ITA
DOI ||

AMLET-ONE!

di Marco Isidori, da William Shakespeare

con Paolo Oricco *Amleto*, Maria Luisa Abate *Gertrude*, L'Isi *Claudio*, Stefano Re *Polonio*, Valentina Battistone *Laerte*, Virginia Mossi *Ofelia*, Daniel Nevoso *Orazio*, Mario Elia *Rosencrantz*, Francesca Rolli *Guildestern*, Coro dei Marcido *Compagnia teatrale*, Coro dei Marcido *Spettro*

in "sua" *Perenne Postazione* Sabina Abate

assistenti alla regia Daniel Nevoso e Barbara Chiarilli

luci Francesco Dell'Elba e Cristian Perria

scene e costumi Daniela Dal Cin

direzione di Marco Isidori

debutto Torino, Teatro Marcidofilm!, 23 novembre 2015

AmletOne! di Marco Isidori - ovvero come scardinare l'Amleto

di Fernando Mastropasqua

Essere: tosto problema

L'anima ci prendono a sassi che noi non riscagliamo...*(Coro)*

A Marco Isidori, cui si deve la drammaturgia e la regia dello spettacolo, ben si attaglia la battuta di Amleto: "Questo tempo è scardinato. Oh maledetto destino, che mai io sia nato per rimetterlo in sesto" (Amleto, I.5.196-197). Amleto non rimette il mondo sui cardini e Isidori dai cardini svelle anche il testo di Shakespeare. A differenza delle infinite versioni, in genere adattamenti con ampi tagli, qui c'è una vera e propria riscrittura del dramma. Le parole di Shakespeare muovono nuove parole. L'esempio più vicino, anche se sul piano meramente letterario, è la *moralità* di Jules Laforgue: *Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, a cui guardò Carmelo Bene nei suoi primi spettacoli su *Amleto*.

Molte sono le invenzioni registiche che si susseguono in un flusso ininterrotto per tutto lo spettacolo, andato in scena a Torino nel 2015, nella sede del *Teatro Marcidofilm!*, come "una goccia di male spesso contamina tutto ciò che è nobile" (Amleto, I.4.36-37). Non è nelle mie forze, né nelle mie competenze poter restituire la complessità dello spettacolo. Mi limito a fare delle considerazioni solo su alcune soluzioni che, in base alla mia conoscenza del testo, mi sono apparse particolarmente intelligenti per una ennesima edizione del dramma.

Un grande frastuono a una corte di insetti

Non sempre i filologi o i registi hanno colto la particolare costruzione del I atto, che è pura e totale sonorità. Il pubblico elisabettiano presente al debutto (1603-4) fu accolto da un misterioso concerto di suoni, voci, rumori che accompagnavano gli avvenimenti raccontati: suoni di guerra, sferragliar di armature, martellar di chiodi sugli scafi, allarmi, voci concitate, esalazioni di accenti infernali, brindisi, borbottii di voci cortigiane, soffiare di venti, scalpicii sugli spalti, sordi rigurgiti di un mare inquieto, vertiginosi silenzi.

In *AmletOne!* la quieta attesa degli spettatori viene stravolta in terrore dall'improvviso sbucare di nove bocche da fuoco che lacerano la fragile cortina, minacciando il pubblico. Si rende così evidente che siamo nella tempesta di una guerra, e chi è seduto nelle poltroncine del teatro è il nemico. Non diversamente molti anni fa nell'*Antigone* del Living Theatre al pubblico, inconsapevole, fu assegnata la parte dell'esercito assediante. Credevano gli spettatori, accomodati nei confortevoli sedili, di essere al sicuro, al riparo di quanto succedeva sulla scena, come al cinema nel buio possiamo inorridire per quello che vediamo sullo schermo, senza il timore di essere risucchiati nelle azioni proiettate. Ma presto gli incauti spettatori si trovarono coinvolti nella guerra fratricida fra Tebe ed Argo che agitava la scena. Ma quel mitico scontro era più che un racconto antico da guardare con occhi neutrali. Ugualmente qui lo spettatore è trascinato nella saga del principe danese Amled di Saxo Grammaticus. Attraverso la riscrittura di Shakespeare, la storia è da secoli penetrata profondamente nell'immaginario contemporaneo.

Gli attori ci stanno sparando addosso, ma le pallottole sono voci che in coro attraverso le bocche di cannone si riversano nelle menti degli spaesati spettatori. Le parole non sono quelle di Shakespeare, gli attori declamano un nuovo monologo, che subisce a sua volta lo straniamento di essere detto in coro. Il monologo annuncia una riscrittura della riscrittura di Shakespeare. Gli spettatori ora sanno che assisteranno a un *Amleto*, da cui non potranno sentirsi estranei. Gli iniziali nemici si sono trasformati in complici del pensiero sparato su di loro. L'aggressione ha il compito di trasformare casuali intervenuti in attenti e coinvolti partecipanti. Dal nuovo monologo affiorano temi e anche qualche verso degli amletici soliloqui, a ribadire che per quanto tutto possa apparire stravagante è sempre dell'*Amleto* che si parla. Sono dunque schermaglie sulla invenzione poetica, affinché gli spettatori seguano con sguardo nuovo gli eventi raccontati in scena. Alla fine del coro, i cannoni si ritraggono e il sipario scorre rivelandone un altro, su cui campeggia la figura del fantasma. In trasparenza si scorgono le ombre degli attori in scoordinata agitazione che ripetono le battute delle sentinelle all'apparizione dello spettro. Comincia la storia annunciata dal monologo corale. Suoni e rumori accompagnano la sequenza, rispettando la sonorità che caratterizza l'*incipit* del dramma, e dopo uno stacco di buio totale, appare la scena, la sala del trono dove si sta celebrando l'incoronazione di Claudio. La scena è coloratissima, costituita dal trono centrale con due scalette frontali e due laterali e da due torrette situate agli estremi del palco. I moduli scenici sono tutti mobili, come gli *screen* craighiani, e nel corso dell'azione si

Titolo || AmletOne! di Marco Isidori - ovvero come scardinare l'Amleto

Autore || Fernando Mastropasqua

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2020

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

sposteranno per dare vita ai molti luoghi della tragedia, a volte trainati a vista dagli attori. Se *strano* era parso il bombardamento di parole, ancora più *strana* appare la scena così incongrua, per i vivaci colori, alle atmosfere del dramma. Gli attori indossano un costume pure multicolore, con qualche variazione, identico per tutti; predominano i colori rosso e giallo, tipici dei *fool*. L'impressione è quella di un annullamento dei personaggi dentro una livrea che dichiara l'appartenenza a una stessa congrega (una compagnia di attori?). Per contrasto Amleto, che fronteggia i reali assisi sul trono, indossa, contro quelli multicolori di tutti gli altri, un costume nero. I colori e i disegni degli apparati scenografici (linee sinuose o spezzate, che rimandano a una sola presenza, quella del serpente, del tradimento) si ripetono nei costumi e, in alcuni casi, sui volti degli attori. I moduli fanno parte dell'azione allo stesso titolo degli attori: tutto agisce in scena realizzando un teatro vivente in tutte le sue parti, che si contrappone a quel teatro cadaverico, cui ci ha abituato il conformismo petulante delle regie di stato. La stessa visione ebbe Craig che però non riuscì a metterla in scena pienamente. Alla rappresentazione di Mosca, per il monologo dell'*essere o non essere*, aveva immaginato un fondale enorme, contro il quale si stagliava piccolissimo l'attore. Man mano che il monologo procedeva anche la scena si muoveva, si restringeva intorno all'attore, finché vi rimaneva chiuso come in una nicchia: "tutto quel che è dietro le sue spalle diventa a poco a poco più scuro, la corte a poco a poco scompare e si perde in una calda oscurità; le musiche stridenti e i rumori si attenuano e svaniscono" (Craig).

La scena si è annunciata molto rumorosa. Potevano essere i battimani e le grida di giubilo dei cortigiani per l'incoronazione di Claudio. In realtà si tratta di *battipiedi*. Infatti i cortigiani sono tutti a terra, sul dorso, le gambe e le braccia sollevate, come insetti che rovesciati agitano le zampine per rimettersi in piedi. La corte è un insieme di fastidiosi insetti calpestati dal potere del re che vanamente cercano di riconquistare una posizione eretta. Sarà il discorso di Amleto a ridar loro un po' di forza, tanto che alla fine riescono lentamente a rialzarsi. Dai suoni di guerra agli spasimi di cortigiani condannati al servilismo più bieco.

L'inizio, pur nel suo ripensamento del dramma, si rivela una sorprendente e bella soluzione per fare gli spettatori complici di quel mondo di perfidia e di corruzione, di guerre, di tradimenti, di suoni stridenti, cupi, angosciosi di quel tempo scardinato e violento che Shakespeare ritrae nel primo atto.

L'irsuto Pirro cacciato dalla luna

L'irsuto Pirro è il brano che Amleto chiede di recitare agli attori appena arrivati al castello. Si tratta di un centone virgiliano, allora in voga, che gli attori utilizzavano in varie occasioni come esempio di maestria. Il centone dunque era conosciuto certamente dagli spettatori dell'epoca. Amleto che darà consigli agli attori sulla recitazione, lo usa qui in una funzione particolare, in base all'idea che il teatro sia 'imitazione di un'azione', secondo l'espressione aristotelica, molto diffusa nel Rinascimento. *Imitazione di un'azione* significa che il teatro stabilisce un nuovo tempo rispetto a quello che scorre nel quotidiano vivere e che l'azione recitata in scena è un doppio di quella reale. Nel momento in cui l'attore ripete un'azione già avvenuta ha la possibilità di attenersi alla storia raccontata, ma anche di disattenderla. Disattenderla in quanto l'attore ha il potere, nel nuovo tempo creato sul palcoscenico, di modificare la storia, e impedire che si rinnovi l'ingiustizia tramandata o, come in questo caso, il massacro e la distruzione di Troia. E' questa potenzialità della *imitazione di un'azione* che spinge Shakespeare, grande manipolatore delle cronache storiche, a creare una sospensione dell'atto, che non era nell'originale racconto virgiliano. Distratto dal frastuono della caduta della rocca di Ilio, Pirro che sta per trancare la testa di Priamo, sospende il gesto. In quella sospensione si riflette, anticipando Brecht, la presa di posizione dell'attore di fronte ai fatti narrati. Priamo potrebbe essere risparmiato. Ma il teatro non può modificare la storia, così Pirro, dopo un attimo di esitazione, cala violentemente la spada sul collo di Priamo, decapitandolo. L'erba maligna che cresce a Elsinore ha la meglio sul ripensamento dell'attore. La costruzione si rivela perciò autenticamente atletica.

Nello spettacolo di Isidori *L'irsuto Pirro* viene stravolto in altra direzione, una forma di straniamento impossibile, compiuto non sul passato (Virgilio e la guerra di Troia), ma sul futuro (Leopardi e la luna). Una operazione ardita che dimostra l'assunto generale di dare voce agli attori. Il tempo dell'attore permette infatti di scivolare sul cumulo di fatti attestati procedendo in qualunque direzione, anche verso il futuro, facendo di quest'ultimo la soglia estrema di un lungo processo, dove forse si addensa la verità invano cercata. Il canto leopardiano, *Il canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, si presta per molti motivi ad essere il nuovo *irsuto Pirro*. Il canto ci è familiare come il centone virgiliano lo era all'epoca di Shakespeare. L'astro ambiguo e sapiente veglia sul mondo e ne conosce ogni anfratto, ogni infima abiezione. Come Virgilio, Leopardi ha tessuto un universo e lo ha rivelato nel suo enigmatico consistere. A poco a poco il canto leopardiano dalla bocca di Amleto diventa canto corale (gli attori tutti si dispongono a gruppo nella parte centrale della scena, il trono), che discende e avvolge noi, spettatori, in una lugubre malia lunare.

Tutto è Teatro

Della vocazione teatrale di Amleto non c'è alcun dubbio e da Laforgue a Bene ha ispirato la visione dell'opera messa in scena da una compagnia d'attori. I consigli di Amleto agli attori, la scrittura di un dramma imperniato sull'assassinio del padre, l'astuzia di usare il teatro come mezzo per svelare il delitto commesso da Claudio, la scena del dramma nel dramma, interpretare lui stesso la parte del matto per scampare la vita ci dicono quanto l'azione di Amleto sia in gran parte determinata da questa vocazione. Anche nello spettacolo dei Marcido il teatro assume un rilievo importante, se non assoluto. E' immediato - al rivelarsi della scena e degli attori con costumi simili e con la presenza dominante di colori legati al costume dei *fool* - pensare che si tratti di una compagnia di matti che mette in scena l'*Amleto*. Queste compagnie, ancora presenti alla fine del Cinquecento, erano attive dal medioevo. Durante i carnevali o determinate liturgie religiose davano vita a rappresentazioni

Titolo || AmletOne! di Marco Isidori - ovvero come scardinare l'Amleto

Autore || Fernando Mastropasqua

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2020

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

giocose e irriverenti, spesso oscene ed empie quando si svolgevano all'interno delle chiese, dette appunto *Feste dei Folli*.

L'interesse per questa dimensione si rivela nell'ampio spazio che viene assegnato nello spettacolo al momento del *teatro nel teatro*. Questo spazio viene dilatato fino a comprendere tutti i personaggi in scena e a inserire al proprio interno più scene di quelle previste.

La scena dello spettacolo organizzato da Amleto si basa su due invenzioni: un telaio costruito a vista dagli attori davanti al trono, su cui si distende una cortina; il luogo dell'azione (la scena del re e della regina attori) posto in primo piano, davanti al siparietto, e agito da un solo attore, a cui segue – interpretato dallo stesso attore – l'intervento di Luciano. Nascono sul palco due luoghi di rappresentazione: il sipario che da tela, che nasconde per rivelare, si trasforma in oggetto rappresentativo e lo spazio antistante che è il luogo effettivo del dramma da recitare. La cortina infatti non è solo un ulteriore sipario ma la struttura che ospita gli spettatori della corte. I loro corpi sono disegnati sulla tela, appesi ai fili di un misterioso manovratore, ma attraverso i buchi corrispondenti ai volti emergono quelli degli attori creando delle ibride marionette (corpo disegnato-viso reale). Nello spazio antistante un solo attore recita le parti del re e della regina, aiutandosi con strane maschere, costituite da cilindri cavi che scendono a turno a coprirne il volto. Sulle maschere-cilindro sono riportati i ritratti del re Enrico VIII e della regina Anna di Clèves, sua quarta moglie. L'attore utilizza solo per la prima parte i due cilindri; dicendo la parte del re, quando è coperto dal cilindro di Enrico VIII, e quella della regina quando è coperto dal cilindro di Anna di Clèves; poi continua a volto scoperto e, sempre a volto scoperto, interpreta Luciano. La scelta, certamente originale e inaudita, produce lo strano effetto che reale è la rappresentazione, finta la vita di corte, rovesciando completamente il senso di vita e teatro, dato che quest'ultimo possiede una verità che all'altra manca. I rimandi e le intersezioni sono molteplici: la corte, compresi Amleto e Ofelia, è costituita di marionette senza vita, che ricevono parole dai volti degli attori che sbucano dalla cortina come i cannoni dell'inizio; la rappresentazione avviene davanti a loro ma in posizione inaccessibile alla loro possibilità di visione (vedono ciò che è impossibile vedere); i personaggi (re, regina e Luciano) sono racchiusi in un unico attore; le maschere-cilindro dei due reali riportano le fattezze dei ritratti storici di Enrico VIII e di Anna di Clèves. La storia del tradimento di Claudio viene trasferita su Re Enrico VIII e la quarta moglie con evidenti distorsioni, in quanto la loro storia non può costituire esempio per quella di Amleto padre, Claudio e Gertrude, per cui il disagio di Claudio davanti alla recita che interrompe rivela più ampie risonanze. Un pensiero ne genera un altro, vola a denunciare una contraddizione, si nega e poi si riafferma oltre ogni comune esercizio di logica.

Si deve inoltre notare che il luogo allestito per la rappresentazione contiene anche una parte precedente del dramma. L'intelaiatura infatti viene montata in scena, ben prima della 'trappola per topi', quando Polonio e il Re decidono di spiare l'incontro tra Amleto e Ofelia. I due attori recitano dentro quel telaio ancora vuoto, abbarbicati alla barra superiore e muovendosi orizzontalmente, senza profondità, come se i loro piedi non potessero oltrepassare lo spessore della barra inferiore, come fossero incatenate marionette meccaniche. Una scena madre, quella famosa del 'va' in convento', viene ridotta alla funzione di 'rappresentazione per Polonio e Claudio', senza che il dubbio sulla reale motivazione della pazzia di Amleto riesca ad essere dissolto. Il rapporto Amleto-Ofelia è solo un gioco per gli altri? Ofelia è una povera sciocca, come sosteneva Craig o un essere di pura spiritualità, come sosteneva Stanislavskij? Il teatro viene continuamente evocato in tutte le sue possibili sfaccettature. L'*Amleto* dei Marcido si può davvero leggere come un grande gioco del teatro. Dopo l'irrompere di attori che fanno venire in mente i *fool*, la scena del *teatro nel teatro* rimanda al teatro delle marionette, di nuovo citato, con maggior realismo, nella scena tra Amleto e Laerte nella fossa di Ofelia. C'è una continua oscillazione tra forme teatrali e vicende umane, tra verità e finzione, condotta con assoluta libertà e sapienza.

Ofelia- morte in una battuta

Il racconto di Gertrude della morte di Ofelia è soltanto una battuta nel contesto più ampio della scena settima del IV atto. E di solito tale viene considerata nelle letture registiche più superficiali. La sensibilità dei Marcido invece ha colto pienamente il valore che questa battuta ha nella struttura drammaturgica originaria; pertanto l'ha considerata una vera e propria scena, al punto che una cortina, che raffigura il salice da cui la giovane è scivolata, isola Gertrude. La regina dicendo la battuta si muove lungo la cortina, toccando e strusciando e battendo i pugni su quell'albero disegnato quasi potesse per magico tocco far rivivere la fanciulla. L'ibrido, *immagine disegnata-corpo dell'attore*, usato per la corte che assiste allo spettacolo congegnato da Amleto, ritorna in questa scena. La dilatazione della battuta in *azione* testimonia il lavoro accuratissimo di questa compagnia sul testo di Shakespeare, pur nella dimensione di una nuova scrittura. Si determina così uno spazio scenico impensato in cui Gertrude ha la possibilità di dire un monologo, di tendere a quel pensiero interiore di cui il figlio è maestro, di sollevarsi dal ruolo passivo di complice per cieca passione di un efferato delitto a quello di voce che si alza per mostrare l'orrenda conseguenza di quell'atto. Attraverso il palcoscenico questa vibrante riflessione che trasforma un mero annuncio di morte in un atto di profondo dolore. Seguono infatti alle parole di Gertrude quelle del Coro: "Obliterà, morte, alla base, qualunque problema...". La morte di Ofelia non è una nuova ferita inferta al mondo della corte, ma il segno del suo definitivo precipitare, il destino ineluttabile di rovina dell'intero paese. E il Coro, che è la voce della Compagnia Teatrale, intesa in questo *Amleto* come personaggio, tanto che figura in locandina nell'elenco dei personaggi e attori, rivendica di fronte a questo terribile lutto la potenza della azione teatrale: "Concediamo ad Amleto...l'inscenato nostro... la grazia di smarcare la noiante novella...animato soltanto...animale beato nel canto...che irradia...potente...soltanto...il presente teatro!".

Credo che questa invenzione, particolarmente felice, possa ritenersi indicativa del processo e del senso della intera riscrittura di Marco Isidori.

Titolo || AmletOne! di Marco Isidori - ovvero come scardinare l'Amleto

Autore || Fernando Mastropasqua

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2020

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 4 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

La fossa di Ofelia in cielo

La scena di Amleto e Laerte nella fossa di Ofelia ha costituito un grande grattacapo per le messe in scena moderne. Nello spettacolo elisabettiano, probabilmente, si apriva una botola che permetteva agli attori di rimanere visibili a mezzo busto durante l'azione. Su questa base, portando la situazione agli estremi, Gordon Craig aveva immaginato lo sprofondare dell'intera scenografia. Il palco si annulla in un cratere, una voragine che si apre, davanti ai piedi degli attori. La corte sul ciglio di quell'abisso contempla il duello di Amleto e Laerte laggiù sprofondati. Di tale visione si ricordò Carmelo Bene quando nel *Macbeth Horror Suite* (1996) spinse l'azione fino al punto che l'attore tentava di far crollare il pavimento del palco, scardinandone le tavole.

La soluzione dei Marciò è ancora una volta sorprendente e intrisa di non immediati riferimenti.

Amleto e Laerte, invece di scendere in una fossa, vengono sollevati e, sospesi come marionette alle corde, danno vita a quello scontro di iperboli da cui la scena è caratterizzata. Fluttuano nell'aria – e il mondo si rivela nient'altro che una immensa fossa - mentre ognuno proclama la propria esasperata devozione a Ofelia. Esaltati come cavalieri erranti pronti ad ogni eccesso per salvare l'onore della dama, a cui si erano votati, i due attori si librano in alto, in basso, si accostano e si allontanano in una pantomima di furia espressiva, di totale violenza, mentre essi stessi sono in balia di oscure forze che li sbalottolano nel confuso vortice di un universo schiodato dai suoi cardini. Difficilmente si sarebbe potuto dare una immagine più pertinente di mondo scardinato. Con la convinzione che quella perdita è assoluta e nessun Amleto potrà ricostituire l'ordine tradito e scompigliato. Appunto *se le cose stanno così* (Amleto, V.2.336) dovremo continuare a vivere in balia di venti maligni, senza speranza. La canzone di Sergio Endrigo avvia lo spettacolo al finale.

All'inizio poteva sembrare un irriverente gioco di matti, che avessero scelto l'*Amleto* per una bizzarra rappresentazione, ma - e lo rivela, per assurdo *oxymoron*, la canzone di un triste e sensibile cantautore – il gioco è molto serio ed elabora, in un rutilante impiego di tecniche teatrali, un discorso appassionato sui destini di questo opaco mondo.