

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI, PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI



Ur-Hamlet

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

in collaborazione con ARCUS



Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci della Fondazione

**Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione Teatro Comunale di Bologna**

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

AMPLIFON

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI PROVINCIA DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI

CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA

CONTSHIP ITALIA GROUP

COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

ENI

FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA DI RAVENNA

FERRETTI YACHTS

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

GENERALI VITA

GRUPPO CASALBONI

GRUPPO POSTE ITALIANE

HAWORTH CASTELLI

ITER

LA VENEZIA ASSICURAZIONI

LEGACOOP

MERCATONE UNO

ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

SOTRIS - GRUPPO HERA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

YOKO NAGAE CESCHINA



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini, *Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Manlio e Giancarla Cirilli, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte, *Ravenna*

Roberto e Barbara De Gaspari, *Ravenna*

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*
Vera Giulini, *Milano*
Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
Dieter e Ingrid Häussermann,
Bietigheim-Bissingen
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Alfonso e Silvia Malagola, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò
e Sandro Calderano, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina
Pelliccioni, *Rimini*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
Paolo, Caterina e Aldo Rametta, *Ravenna*
The Rayne Foundation, *Londra*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Padova*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

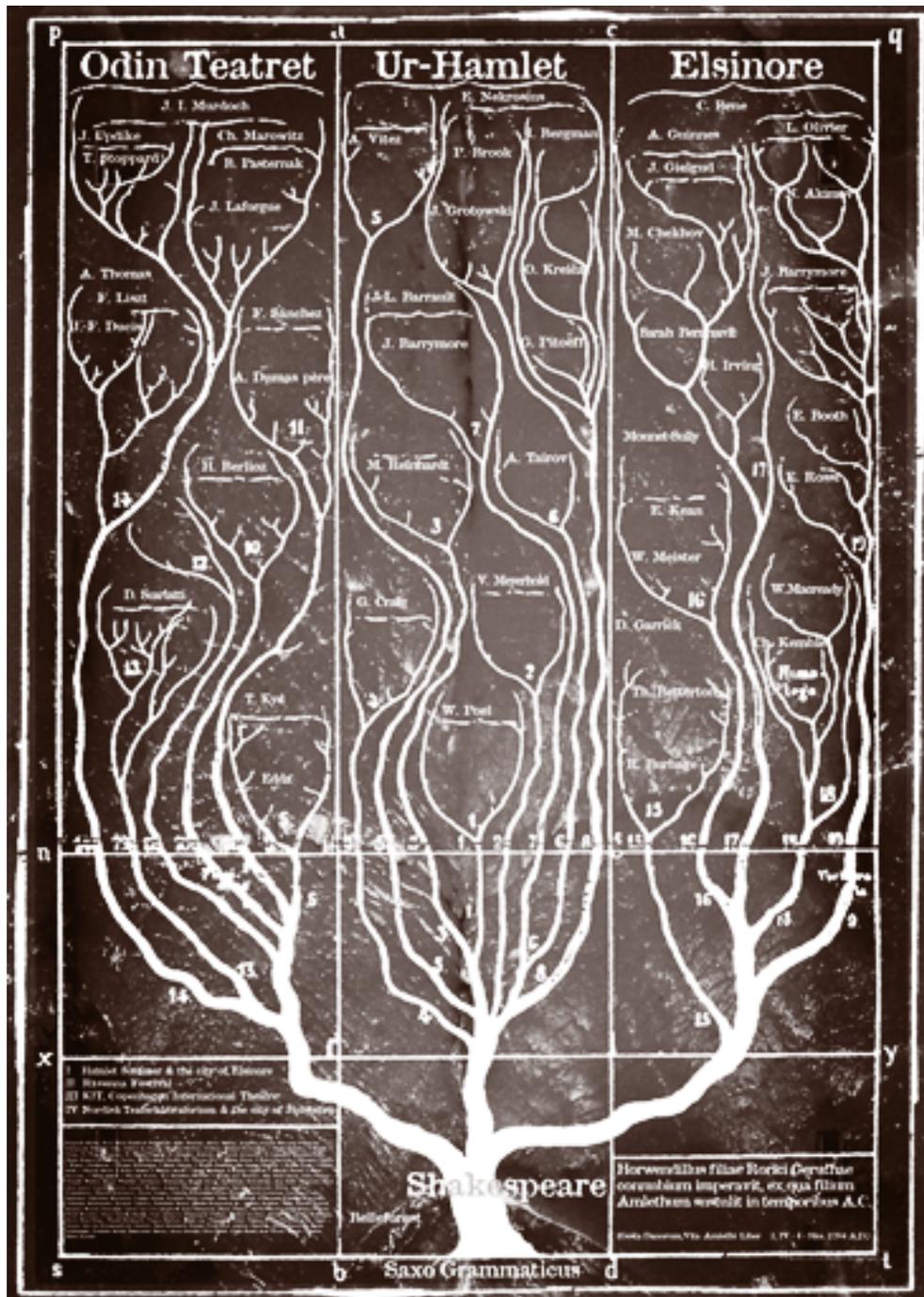
Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Banca Galileo, *Milano*
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SCAFI - Società di Navigazione, *Napoli*
SMEG, *Reggio Emilia*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Viglienzona Adriatica, *Ravenna*

Odin Teatret

Ur-Hamlet

*Uno spettacolo di Eugenio Barba
tratto dalla Vita Amlethi di Saxo Grammaticus (1200 D.C.)*

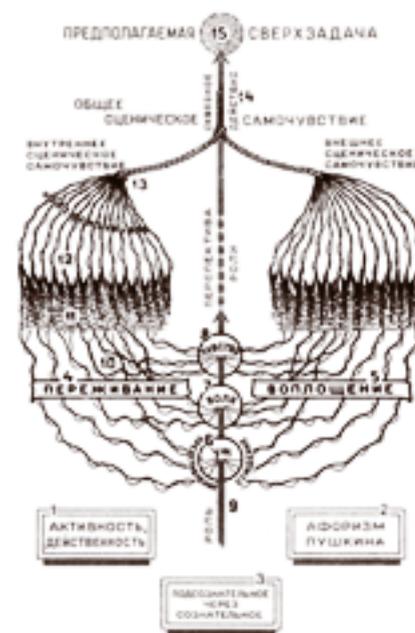


Manifesto di Luca Ruzza.

Ur-Hamlet: Theatrum Mundi

U*r-Hamlet* è anche il risultato del forte interesse dell’Odin Teatret per la tecnica dell’attore. Invece di tecnica si potrebbe però dire identità professionale, identità che non coincide necessariamente con quella biograficoculturale dell’attore-danzatore. L’Odin Teatret, composto da attori di molte nazionalità, è un gruppo pioniere in questo campo, avendo studiato e presentato a Holstebro innumerevoli tradizioni sceniche occidentali ed extraoccidentali. La ricerca sul lavoro dell’attore ebbe inizio per l’Odin nel 1966 con seminari basati sugli insegnamenti di Jerzy Grotowski, Etienne Decroux, Jacques Lecoq, Dario Fo, Jean-Louis Barrault, Joseph Chaikin, Judith Malina e Julian Beck. Agli inizi degli anni Settanta l’Odin ospitò a Holstebro compagnie e artisti giavanesi e balinesi (Sardonò, I Made Pasek Tempo, I Made Djimat), del teatro giapponese Noh, Kyogen, Kabuki e Shingeki (Hisao e Hideo Kanze, Masnojo Nomura, Sawamura Sojuro, Shuji Terayama) e le più importanti forme classiche di teatrodanza dell’India: Kathak, Bharatanatyam, Odissi, Chhau e Kathakali. Oltre a mostrare i loro spettacoli, gli artisti dimostravano e commentavano le basi tecniche del loro modo di pensare e di realizzare la relazione comunicativa con lo spettatore. L’ISTA, International School of Theatre Anthropology, fondata nel 1979, ha approfondito questa ricerca ed è cresciuta in simbiosi con l’Odin Teatret. L’ISTA è un ambiente di lavoro e di scambio tra artisti e studiosi di diverse tradizioni e nazionalità. In questo ‘villaggio di attori’, si mettono a confronto e si analizzano le fondamentali tecniche degli stili in sessioni che possono durare da due settimane a due mesi. Dal 1980 al 2005 si sono svolte quattordici sessioni dell’ISTA in Europa e America Latina. Tutte si sono concluse con un *Theatrum Mundi*, uno spettacolo originale collettivo con musicisti e attori-danzatori provenienti da culture diverse. Molti degli artisti dell’ISTA partecipano all’*Ur-Hamlet*. Il lavoro sull’*Ur-Hamlet* ha preso avvio nel 2003 e si è svolto a Holstebro, a Copenaghen, durante le sessioni dell’ISTA di Siviglia (2004) e di Wroclaw (2005), nei villaggi di Batuan e Ubud (Bali, 2004 e 2006) e, nella sua fase finale, a Ravenna.

Schema del processo creativo di un attore secondo Stanislavskij.



Odin Teatret

Ur-Hamlet

*Uno spettacolo di Eugenio Barba
tratto dalla Vita Amlethi di Saxo Grammaticus (1200 D.C.)*

In scena: Akira Matsui (Giappone), Cristina Wistari Formaggia (Italia), Ni Nyoman Candri, I Wayan Bawa e 30 attori-danzatori e musicisti del Gambuh Pura Desa Ensemble (Bali), Brigitte Cirila (Francia), Augusto Omolú e Cleber da Paixão (Brasile), Annada Prasanna Pattanaik (India), Magnus Errboe (Danimarca), Odin Teatret (Danimarca) e il Coro degli Stranieri (43 attori di 21 nazionalità). *Musica:* composizioni originali di Frans Winther e canti classici balinesi e indiani. *Spazio scenico:* Luca Ruzza. *Costumi:* Jan de Neergaard e Odin Teatret. *Luci:* Luca Ruzza e Odin Teatret. *Fonica:* Cy Nicklin. *Direttrice di produzione:* Patricia Alves. *Assistenti alla produzione:* Emanuela Bauco, Anne Savage. *Foto:* Claudio Coloberti. *Manifesto:* Luca Ruzza. *Tecnici:* Hans Kobberø, Fausto Pro, Oscar Alonso Sánchez, Stefan Tarabini, Donald Kitt, Søren Lykkeager. *Assistenti alla regia:* Julia Varley, Cristina Wistari Formaggia, Ana Woolf. *Direttore amministrativo:* Søren Kjems. *Consigliere letterario:* Nando Tavianì. *Drammaturgia e regia:* Eugenio Barba.

Odin Teatret ringrazia: Ambasciata d'Italia a Jakarta, Atalaya Teatro, H.M. Berg, Trevor Davis, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego, Jonah Salz, Mirella Schino, Annamaria Talone, Jesper Boldsen (Syddansk Universitet), Franco Masotti, Batuan Dalam Desa, Ananda Cottages, il Comune di Russi, il Ministero della Cultura della Polonia.

Produzione: Odin Teatret, Hamlet Sommer, il Comune di Elsinore, Ravenna Festival, KIT - Copenhagen International Festival. *Con il sostegno di:* Danish Arts Council - Centre for the Performing Arts, Kulturministeriets Provinspulje, Regioni di Ringkjøbing e Frederiksborg, Comuni di Holstebro, Lemvig, Struer, Thyborøn/Harboøre, Thyholm, Ulfborg/Vemb e Vinderup, Japan Foundation.

Gambuh Pura Desa Ensemble (Batuan, Bali)

Attori-danzatori e musicisti:

Cristina Wistari Formaggia (coordinatrice artistica), I Made Suamba (coordinatore amministrativo), I Wayan Naka (coordinatore musicale), Ni Wayan Sudiani, Ni Wayan Nugini, Ni Nyoman Jumiaty, Ni Kadek Ariantini, Ni Luh Nik Windasari, Ni Made Srimpi, Ni Made Partini, Ni Wayan Pia, I Wayan Bawa, I Ketut Karwan, I Nyoman Doble, I Wayan Purnawan, I Wayan Martawan, I Made Suteja, I Wayan Suamba, Ida Bagus Negara, I Wayan Lesit, I Ketut Rida, I Wayan Merta, I Ketut Suana, I Wayan Sandi, I Made Budiana, I Wayan Lambih, I Wayan Rawa, I Made Renanta, I Made Geten, I Wayan Berata.

Odin Teatret (Holstebro, Danimarca)

Attori e musicisti:

Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Mia Theil Have, Julia Varley, Torgeir Wethal.

Il coro degli stranieri

Adrianna Kabza-Biernacka (Polonia), Aeran Jeong (Corea del Sud), Agnieszka Sosnowska (Polonia), Ana Sofia Monsalve Fiori (Colombia), Ana Laura López Morales (Messico), Ana Woolf (Argentina), Aneta Stojnic (Serbia e Montenegro), Annamaria Talone (Italia), Antonello Motta (Italia), Audrey Finkelstein (Canada), Bruna Longo (Brasile), Calafia Montserrat Piña Juárez (Messico), Carlos Carmona (Messico), Carolina Paola Balduzzi (Argentina), Christina Kyriazidi (Argentina), Corina Oprea (Romania), Eugene Park Cofield (USA), Ewa Piotrowska (Polonia), Francisco Villacaña Maldonado (Messico), Fredric Villano (USA), Gabriella Sacco (Italia), Jessica Bockler (Gran Bretagna), Jon Hewitt (Gran Bretagna), Larick Samuel Huerta Gonzalez (Messico), Linda Cunningham (Gran Bretagna), Liza Urbanová (Repubblica Ceca), Maria Ficara (Italia), Marilli Mastrantonio (Grecia), Netta Plotzki (Israele), Noah Benezra (USA), Óscar García-Martín (Lussemburgo), Paul Attmere (Gran Bretagna), Pierangelo Pompa (Italia), Rachael Lindsay (Gran Bretagna), Sherry Bie (Canada), Sofia Ristevska (Macedonia), Steve Rice-Khan (Gran Bretagna), Thadd McQuade (USA), Vanna Kårfors (Svezia), Wout van Tongeren (Paesi Bassi), Yuval Dishon (Svizzera), Zofia Dworakowska (Polonia).

Personaggi principali in ordine di entrata

Pulcinella , gran cerimoniere	Torgeir Wethal
Saxo Grammaticus	Julia Varley
Orvendillo , signore dello Jutland e padre di Amleto	Cristina Wistari Formaggia
Fengo , fratello di Orvendillo e zio di Amleto	I Wayan Bawa
Gerutha , moglie di Orvendillo e madre di Amleto	Roberta Carreri
Amleto	Augusto Omolú
La sorella di latte di Amleto	Mia Theil Have
La Regina dei Ratti (la peste)	Akira Matsui
Un consigliere di corte	Cristina Wistari Formaggia
Il fratello di latte di Amleto	Akira Matsui

Scene

SCENA 1.

Il monaco Saxo scava nei secoli bui e disseppellisce la storia di Amleto, signore dello Jutland.

SCENA 2.

Orvendillo, padre di Amleto, viene assassinato da Fengo, suo fratello. La vedova Gerutha, madre di Amleto, sposa l'assassino al potere.

SCENA 3.

Amleto nasconde i disegni di vendetta sotto l'impunità della pazzia.

SCENA 4.

Il castello è infiltrato da stranieri nati in terre lontane.

SCENA 5.

Fengo mette alla prova la pazzia del nipote Amleto: sa che i pazzi sono impotenti.

SCENA 6.

La Regina dei Ratti arriva al castello. Scoppia la peste.

SCENA 7.

Un Consigliere di corte sospetta che la pazzia di Amleto sia simulata e prudentemente spia il colloquio del figlio con la madre Gerutha.

SCENA 8.

Amleto si lava dalla pazzia con il sangue della vendetta e proclama le leggi di un nuovo ordine.

Le nove regole del nuovo ordine di Amleto

Uomini e donne cedono di fronte alla forza, al denaro e al piacere. Violenza che fa paura, denaro e offerta del piacere sono i tre principali strumenti del governo.

Un Principe deve essere amato per il suo buongoverno. Abbia quindi accanto a sé un ministro fidato al quale affidare le pratiche del malgoverno.

Un ministro fidato deve saper eseguire segretamente gli ordini infami del suo Principe. E soffrire apertamente il rigore della sua giustizia, se i suoi misfatti vengono alla luce.

Se sei debole, non scendere a patti. Se vuoi indebolire il nemico, stendigli la mano e stringi un patto.

Non rispettare mai i patti. Non lasciare che l'altro abbia il tempo di non rispettarli.

Sii leale, ma solo con te stesso.

Se torturi un uomo, non lo uccidere. Lascialo libero e sarà il tuo cane.

Se torturi una donna, uccidila.

Non essere mai ingiusto. Sii imperscrutabile. La perversità è imperscrutabile. L'ingiustizia no.

Il tradimento non si può evitare. Tradisci, prima d'essere tradito.

A proposito di Saxo, Amleto e dello spettacolo

di Eugenio Barba

Amleto, Arlecchino, Don Giovanni e Faust sono archetipi bastardi, senza una madre certa e con molti padri. Sono entrati a far parte della moderna cultura europea attraverso le prime compagnie professionali specializzate nel vendere spettacoli. Siamo all'origine del teatro europeo, gli anni del "Secolo d'oro", fra il Cinquecento e Seicento.

Erano anni di pestilenze, stragi, sospetto, intolleranza e guerre di religione. Amleto, Arlecchino, Don Giovanni e Faust arrivarono sulle scene nascondendo, sotto l'arcobaleno delle facezie e sotto i loro mantelli pensosi, una natura incontrollabile e selvaggia. Erano tutti e quattro esperti nell'arte di far fuori gli avversari con stratagemmi, malefici e armi. I profumi della cultura raffinata dissimularono gli odori acri del sangue, del sesso e della violenza e li trasformarono in gioielli d'arte. Così riescono a non farci più paura. Nelle loro vesti fantasiose, poetiche, filosofiche e melanconiche abitano i libri di scuola e profumano la nostra vita intellettuale di adulti. La loro originaria sostanza scellerata e spoglia di illusioni, li rende, invece, ombre fraterne, beffarde e ripugnanti, appropriate alla realtà del nostro XXI secolo.

L'Amlethus di Saxo

La vicenda di un eroe, che diventerà in seguito il prototipo della mente che specula e si interroga, fu raccontata in latino da Saxo Grammaticus ben tre secoli e mezzo prima di Shakespeare. Amlethus era il suo nome, uno dei protagonisti dei tanti episodi nella lotta per il potere raccontata da Saxo in *Gesta Danorum*. In questa cronica, che inizia nei tempi preistorici, Amleto si comporta come un nostro contemporaneo. Si tuffa nel fitto furore della Storia e getta la maschera: un capo clandestino e scaltro, un professionista della violenza, un tirannicida che si fa tiranno.

Non si conosce quasi niente di Saxo (1150-1220) il primo cronista e scrittore della Danimarca. Un secolo dopo la sua morte, si cominciò a denominarlo Grammaticus (il letterato), un epiteto che nel Medio Evo accompagnava abitualmente gli uomini di

Il Castello di Kronborg in una incisione su rame di Gerard van Keulen, Nationaal Archief Nederland.



chiesa. Seguace di Absalon, il brillante vescovo di Roskilde che probabilmente lo spinse all'opera, raccolse e redasse le imprese mitiche della sua nazione fino agli avvenimenti del suo tempo. I Sedici Libri delle *Gesta Danorum* intrecciano la genealogia di re e guerrieri, in parte leggendari – tra cui anche Amleto, signore dello Jutland. La prima traduzione di Saxo in danese è datata 1575.

I Libri III e IV riportano la vita e la morte di Amleto. Riconosciamo la maggior parte dei personaggi di Shakespeare. Nella cronica di Saxo, Gertrude si chiama Gerutha; Claudio è Fengo; Polonio è un anonimo Consigliere di Fengo, e vive solo per il suo padrone, per essere il suo occhio e morire al suo posto. Non ha famiglia. Non ci sono Ofelia e suo fratello Laerte, con la loro tragedia parallela e speculare rispetto a quella di Amleto. Non c'è posto, ovviamente, per Horatio, il giovane intellettuale educato all'università di Wittenberg. C'è però una coppia anonima di fratello e sorella, umili figli della balia di Amleto. Hanno succhiato lo stesso latte. Sono gli oscuri complici e confidenti dei suoi intrighi di sesso e di sangue. Il padre di Amleto, governatore dello Jutland e fratello di Fengo, la vittima del fratricidio e dell'usurpazione, si chiama Orvendillo. Nessun fantasma appare sugli spalti del maniero del signore dello Jutland. Il dramma intimo e familiare del rimorso e dell'incesto, dell'amore e dell'abbandono, dell'innocenza e del suicidio, è scomparso. Rimane solo la lotta per il potere, cruda, essenziale, fisica. Apparentemente senz'anima.

Lo scontro tra zio e nipote, tra Fengo e Amleto, era cominciata quando Rorico, re di Danimar-

ca, aveva affidato ai fratelli Orvendillo e Fengo il potere sulla provincia danese dello Jutland. Orvendillo aveva sfidato a singolar tenzone il re di Norvegia e l'aveva ucciso, trucidandone poi la sorella dopo averla violentata. Anche per questo il re Rorico l'aveva elevato a capo dello Jutland e gli aveva dato in matrimonio sua figlia Gerutha. Nacque Amleto. Orvendillo venne assassinato da Fengo, che fece di Gerutha la sua sposa. Secondo le norme dell'onore dell'epoca, Amleto dovrebbe vendicare il padre, e Fengo, lo zio, dovrebbe eliminarlo. Ma Fengo non può passare apertamente a vie di fatto: teme la reazione del re Rorico e di Gerutha e paventa l'ira del popolo. Anche un tiranno non può sfidare impunemente tutte le leggi. Non si può, per esempio, condannare un pazzo per alto tradimento. E Amleto è pazzo, o si finge tale. Erige la sua imbecillità come una difesa contro lo strapotere dello zio padrone del trono che dovrebbe essere suo.

La finta pazzia di Amleto non è di tipo melanconico o filosofico, né nasconde e rivela l'umor nero, il *taedium vitae* e le sottigliezze degli universitari di Wittenberg che caratterizzeranno l'Hamlet d'inizio Seicento. È la follia dell'energumeno e dell'idiota, simile a quella di Giunio Bruto in Tito Livio. In ambo i casi, la pazzia dell'eroe viene sottoposta a prova. Bruto decapita i papaveri fingendo di credere che siano guerrieri nemici. In realtà è un messaggio in codice per i congiurati: far fuori i caporioni del partito di Re Tarquinio. Anche l'Amleto di Saxo sventa, con una condotta irragionevole e assurda, ogni tentativo per smascherarlo.

Fengo dubita dell'insanità mentale del nipote.

Lo fa incontrare con una ragazza in una foresta, per vedere se cederà alla tentazione. I pazzi non fanno l'amore. Amleto riconosce nella ragazza la sua sorella di latte. La sorellina gli si offre, ma non lo tradirà. Dirà che il povero idiota non è stato capace di combinare niente. E lui, l'idiota, vanterà in maniera talmente strampalata la propria potenza sessuale, che nessuno gli crederà.

Amleto si comporta da ossesso, è coperto di sudiciume, fa il verso del gallo tendendo le braccia e sbattendole l'una contro l'altra come se fossero ali. Uccide, come per sbaglio, il Consigliere di Fengo, nascosto sotto la paglia che copre il pavimento della stanza in cui Hamlet è lasciato solo con sua madre. Quando scopre chi è la vittima, la fa a pezzi, cuoce le sue carni e le dà da mangiare ai maiali. Poi obbliga la madre percossa e ferita – la *laceratam matrem* come dice Saxo – a riconoscere l'orrore della sua condotta per aver sposato l'assassino di suo marito.

Fengo, esperto di intrighi e cospirazioni, sa che anche un pazzo può tentare la vendetta. Decide di inviare Amleto in Inghilterra. Affida ai due giovani nobili che debbono accompagnare suo nipote una lettera segreta in cui si chiede al re inglese di eliminare il principe folle. Amleto manomette la lettera di Fengo e sostituisce i nomi dei suoi accompagnatori al suo. I due agenti di Fengo verranno impiccati. In Inghilterra, il giovane danese si guadagna la fama di saggio e di profeta. Il re inglese lo ammira tanto da dargli in sposa sua figlia.

Passa un anno, Amleto torna a casa. È il giorno in cui si celebrano i suoi funerali: si presume che sia morto, tanta è la sicurezza di Fengo nel buon esito delle sue trame. Amleto sembra un idiota mendicante, in realtà è una belva assetata di sangue. C'è un banchetto, dopo il funerale senza cadavere. Quando i invitati ubriachi si abbandonano al sonno, Amleto li scanna e dà fuoco al palazzo. Si reca nella camera di Fengo che dorme. Cambia la spada del re con la sua che ha inchiodato al fodero e sveglia Fengo che, terrorizzato, cerca di sguainare l'arma, ma è quella di Amleto e non riesce a estrarla. Amleto lo trucidava, senza sporcare la propria lama con il sangue del traditore.



La sede dell'Odin Teatret in un acquerello di Dorthe Kaergaard.

A questo punto, il feroce vendicatore sembra cambiare natura: non è più l'idiota che nasconde una scaltrezza calcolata, ma un saggio pastore di uomini. Alla popolazione sgomenta per il rogo del palazzo reale e la morte del re tiene un discorso tranquillizzante e autorevole: “Non era un re, colui che ho ucciso. Era un fratricida. Io, da solo, ho compiuto l'opera che voi tutti avreste dovuto compiere, e ho riportato l'ordine in questa terra sconvolta dal sopruso. Non ho voluto far pesare sulle vostre spalle un compito duro e sanguinoso. Io stesso ho bruciato i cortigiani prepotenti, ma il corpo di Fengo lo lascio a voi. Pensateci voi a bruciarlo. È a me che dovete la scoperta della vostra libertà. Ora sta a voi dimostrare quanto la meritate.”

Il guerriero spietato seduce il suo popolo e lo fa complice del suo atto di vendetta. Parla con la voce soave di un padre ed enuncia i principi del proprio buon governo: “Il tradimento non si può evitare. Tradisci, prima di essere tradito.” Deposto il furore del vendicatore, Amleto si trasforma nel giovane capo di un paese in perenne stato di guerra.

Nelle *Gestae Danorum* Saxo descrive i rischi dei disordini interni, delle inimicizie di parte, delle faide, carestie e pestilenze. La guerra – in atto o in potenza – fonda l'ordine interno, il rispetto delle gerarchie e delle leggi. Amleto, signore dello Jutland, anela a impossessarsi dell'intero regno e porta le armi contro il suo sovrano, il re di Danimarca. Perirà nell'eseguire l'ultimo atto dell'astuzia della sua ragione e volontà di potere. Il rinascimentale Machiavelli, scienziato della politica, si troverebbe a suo agio in questo regno del Nord.

Amleto era uno dei mitici eroi con cui Saxo aveva

abbellito la storia della Danimarca. Ma un destino di incessanti incarnazioni gli fu preparato da François de Belleforest, scrittore francese che nel 1570 pubblicò la storia nelle sue popolari *Histoires Tragiques*. Belleforest fu abbastanza fedele alla vicenda raccontata da Saxo, anche se la ampliò del doppio inserendovi alcuni cambi fondamentali. Sottolineò il comportamento cavalleresco e nobile di Amleto; lasciò che Fengo seducesse incestuosamente la moglie del fratello prima di ucciderlo; e trasformò l'anonima sorella di latte in una damigella di corte (la futura Ofelia) innamorata di Amleto sin dall'infanzia e disposta a tutto per lui.

Le *Histoires tragiques* di Belleforest furono poco dopo tradotte in inglese fornendo ispirazione alla moltitudine di scrittori che operavano nei teatri della Londra elisabettiana. Nel 1596 il drammaturgo Thomas Lodge fa allusione a un *Hamlet* nel suo *Wit's Misery* rappresentato al The Theatre (in cui lavorò anche Shakespeare per un breve periodo). Una rappresentazione di questo testo nel 1589 era già stata oggetto di satira da parte del drammaturgo Thomas Nashe nella sua prefazione al *Menaphon* di Robert Greene. Non si sa con certezza chi ne fosse l'autore, probabilmente Thomas Kyd.

Gli studiosi concordano che Shakespeare scrisse la sua versione della storia di Amleto a metà della sua carriera, tra il 1599 e il 1601. La pubblicazione è riportata nel Stationer's Register del 26 Luglio 1602, quando James Roberts “Entered for his Copie... a booke called the Revenge of Hamlett Prince [or] Denmarke as yt was latelie Acted by the Lord Chamberleyne his servants.”

Lo spettacolo dell'Odin Teatret

Il personaggio di Saxo Grammaticus dissepellisce dai sotterranei del castello lo scheletro di Amleto, ne evoca la vita e la interpreta in latino. Si rivolge agli spettatori nella sua lingua arcaica e defunta per svelare e commentare le intenzioni nefande dei personaggi e del loro agire. S'aggira nello spettacolo, è al centro dell'azione, si identifica nei suoi sviluppi, cerca di evitarla e scoprire una via di salvezza. Spesso si trova al momento sbagliato nel posto sbagliato perché non ci vede. Saxo, come Omero e Borges, è cieco.

Lo spazio spoglio è illuminato con fiaccole mobili o fissate al suolo. L'illuminazione a fuoco vivo modula l'intensità delle azioni e la percezione dello spazio. Gli attori si muovono in un labirinto di torce, le portano con sé o le usano per sottolineare, come in un quadro di Rembrandt, il frammento di una scena o le particolarità di un dettaglio.

L'azione scenica è punteggiata dalle escandescenze di Amleto. Attacchi di indolenza si alternano a crisi frenetiche mentre sicari e creduli complici lo rincorrono per interpretarne la condotta. La realtà, gradualmente, cade in preda al delirio. La storia di Saxo è trasposta in un castello assediato, non dall'Aldilà coi suoi fantasmi ma, assai più concretamente, dall'esterno e dal sottosuolo.

Dal sottosuolo fuoriescono i ratti, portatori di peste. Questi nemici degli uomini emergono come miasmi dagli strati oscuri e sotterranei di una società ordinata.

Dall'esterno, arrivano gli invasori. Per il momento sono dei poveracci affamati in cerca di ricovero. Sono loro che qui saranno contagiati dalla peste o ne sono i portatori? Vengono fatti fuori con metodo e senza rabbia. Pure operazioni di pulizia del territorio. Nel cimitero, alcune tombe sono sempre aperte. I becchini cercano di mettere ordine nel regno in cui infuriano forze letali.

Mentre i roghi dei cadaveri ardono, e la folle notte della vendetta sembra finita, Amleto, come in una solitaria preghiera o un inno di guerra, proclama nuove leggi invocando il nome del padre. Non è il fantasma del Genitore che si fa avanti, ma un bambino pronto a combattere per il suo Ordine Nuovo.



Le quattro sagome raffigurano, da sinistra: un attore Kabuki, un attore della Commedia dell'Arte, una danzatrice balinese, una danzatrice Odissi.

Saxo Grammaticus

Gesta dei re e degli eroi danesi

Vita di Amleto



*Sopra, la copertina del Gesta Danorum di Saxo Grammaticus
nella prima edizione a stampa, ad opera di Christian Pedersen, Parigi, 1514.*

A pagina 29, Saxo Grammaticus in un'incisione di Gudmund Hentze, 1924.

*A pagina 35, una mappa topografica
dall'edizione di Stephanus Johansen Stephanius, Copenaghen, 1644.*

LIBRO III

III, VI, 1. Proprio a quell'epoca Horvendillo e Fengone, figli di Gervendillo che era stato principe degli Juti, per volere di Rorico [re della Danimarca] gli succedettero nel governo dello Jutland. Dopo aver detenuto il potere per tre anni, Horvendillo si era dato ad azioni di pirateria con le quali si era conquistato grande celebrità. [...]

III, VI, 4. Trascorsi tre anni nelle più eroiche imprese, Horvendillo assegna a Rorico il ricco bottino e le prede migliori, per stringere ancora i vincoli d'amicizia. Poi, aiutato dall'intimità con lui, ne ottiene in moglie la figlia Gerutha, dalla quale ha un figlio, Amleto.

III, VI, 5. Infiammato d'invidia per tanta fortuna, Fengone decise di far cadere il fratello in un'imboscata. E così, la virtù non è al sicuro neppure dai consanguinei. Appena si presentò l'occasione del fratricidio, si insanguinò le mani e saziò il suo funesto desiderio. Poi fece sua la moglie del fratello ammazzato, e aggiunse al fratricidio l'incesto. Infatti, chi cede alla tentazione di un'infamia è pronto a cadere subito in un'altra, tanto la prima stimola la seconda. Con tanto scaltra impudenza tentò di celare l'atrocità commessa, da giustificare il suo delitto fingendo di averlo fatto con buone intenzioni e travestendo il fratricidio da gesto di compassione. Andava dicendo, infatti, che Gerutha, benché così mite da non aver mai causato la minima offesa a nessuno, aveva dovuto subire dal marito la più violenta avversione, e che per salvarla lui aveva ucciso il fra-

tello, dal momento che gli sembrava una vergogna che una donna così dolce e incapace di serbare rancore dovesse continuamente sopportare il peso dell'arroganza del marito. La storia raggiunse il suo scopo e convinse. Non negano certo credito alle menzogne i principi che concedono spesso favore ai buffoni e onorano i maldicenti. E così Fengone non esitò ad allungare le mani fratricide in turpi abbracci, consumando con uguale scelleratezza una doppia empietà.

III, VI, 6. Vedendo ciò, Amleto, perché un suo fare troppo accorto non destasse sospetti nello zio, simulando di essere stupido, finse un'inguaribile tara della mente e con quest'astuzia poté camuffare la propria intelligenza e insieme salvarsi la vita.

Ogni giorno prendeva posto accanto al focolare della madre, come fosse tutto stordito dal dolore per il suo lutto, si gettava a terra e si ricopriva il corpo di un'indecente sporcizia; il colorito reso sordido, la faccia impiestrata di sudiciume erano l'immagine stessa di una grottesca follia. Ogni sua parola era delirio; ogni sua azione manifestava una profonda indolenza. In breve, non lo si sarebbe detto un uomo, ma un mostro ridicolo partorito da un destino impazzito. Talvolta, sedendo davanti al camino, e raschiando pazientemente i tizzoni, fabbricava uncini di legno e li lasciava indurire al fuoco; ne forgiava le estremità in forma di ami contrapposti, perché fossero più tenacemente avvinti. Se gli si chiedeva che cosa facesse, rispondeva di star preparando frecce acuminatae per vendicare il padre. La risposta era fatta oggetto di grande scherno, poiché tutti disprezzavano l'inutilità

di quella risibile opera. Eppure, un giorno, l'opera sarebbe servita ad attuare il suo piano.

III, VI, 7. Questa sua perizia destò, in quelli che lo osservavano con più acume, il primo sospetto della sua astuzia: quell'accanimento in un lavoro tanto futile tradiva la nascosta ingegnosità dell'artefice e non era credibile che fosse un idiota chi si era fatto venire le mani callose in un'attività così complessa. Poi conservava con grandissima cura il mucchio dei ramoscelli dalle punte bruciacchiate. Perciò vi furono alcuni che, sostenendo che la sua intelligenza era anche troppo viva, pensarono che egli celasse la propria accortezza nell'idiozia e che con l'espedito di fingersi scemo dissimulasse i propositi radicati nell'animo. L'inganno non poteva essere meglio smascherato che mettendogli accanto, in un luogo appartato, una donna di bellezza straordinaria che lo eccitasse all'amore. Per natura l'istinto è così portato al piacere dei sensi da non poter essere artificiosamente tenuto nascosto; quest'impulso sarebbe stato troppo forte per poter essere represso per calcolo, cosicché, se la sua indolenza era simulata, cogliendo al volo l'occasione giusta avrebbe ceduto alla potenza del piacere. Si trova quindi chi, a cavallo, conduca il giovane nel più profondo di un bosco e qui lo esponga a una simile tentazione.

III, VI, 8. Per caso, tra costoro c'era un fratello di latte di Amleto che ancora nutriva rispetto per il vincolo dell'essere stati allevati assieme. Sentendosi obbligato dalla memoria della passata familiarità più che dall'ordine ricevuto al presente, in mezzo agli altri che erano stati scelti come accompagnatori, seguiva il principe

per desiderio di metterlo in guardia e non di trarlo in inganno, poiché non dubitava che, se quello avesse dato il sia pur minimo indizio di essere sano di mente, e soprattutto nel caso in cui si fosse apertamente abbandonato ai piaceri del sesso, avrebbe dovuto sopportare la più irreparabile delle sciagure...

Ma anche Amleto non era ignaro del rischio a cui andava incontro. Perciò, come gli fu ordinato di montare a cavallo, a bella posta si mise di spalle, in modo che, rivolta la schiena alla nuca dell'animale, ne aveva di fronte la coda e cercava di circondarla col morso, come se avesse preteso di arrestare la corsa impetuosa della bestia tirandola da quella parte. Con l'escogitare quest'astuzia si sottrasse al piano dello zio e fece sì che il tranello non avesse esito: bastò il ridicolo spettacolo di lui che, senza redini, si slanciava in avanti attaccato alla coda.

III, VI, 9. Mentre Amleto procedeva, tra gli arbusti gli si era fatto incontro un lupo e gli accompagnatori gli dissero che aveva incontrato un tenero puledrino; egli aggiunse che di bestie simili ce ne erano troppo poche nelle mandrie di Fengone, criticando, con tono apparentemente pacato, ma con intento sarcastico, le ricchezze dello zio. Allora gli altri sostennero che aveva dato una risposta molto acuta e lui consentì di aver parlato di proposito, in modo da dare l'impressione di non essere capace di mentire. Perché lo si credesse del tutto alieno da ogni forma di finzione, mescolava l'artificio ai discorsi veritieri, in modo che alle sue parole non mancasse la verosimiglianza, ma la misura della sua sottigliezza non venisse tradita dalle verità che stava dicendo.

III, VI, 10. Quando poi, mentre percorrevano la spiaggia, trovato il timone di una nave naufragata, i suoi accompagnatori dissero di aver scovato un coltello di grandezza eccezionale, «con questo – disse lui – sarebbe bene affettare un enorme prosciutto», certamente alludendo al mare, mentre poi attraversavano le dune sabbiose, gli ingiunsero di guardare la sabbia chiamandola farina, rispose che l'avevano macinata le tempeste del mare spumeggiante. I compagni apprezzarono la sua replica e lui assicurò di averla data con grande ponderatezza.

A un certo punto, gli altri lo abbandonarono intenzionalmente, nella speranza che avrebbe manifestato sfrontatamente la propria sensualità, e, come se fosse per caso, in un luogo nascosto, si trovò davanti una donna, che in realtà veniva a lui per ordine dello zio. L'avrebbe immediatamente fatta sua, se il fratello di latte, con un tacito avvertimento, non gli avesse fatto capire che si trattava di un tranello. Costui aveva attentamente riflettuto sul modo migliore di metterlo in guardia e prevenire la pericolosa sensualità del giovane; e così, trovata a terra una pagliuzza, l'aveva infilata sotto la coda di un tafano che passava volando, e poi lo aveva sospinto verso il luogo dove sapeva che si trovava Amleto. Rese così un grande favore a quell'imprudente. Il segnale fu interpretato con la

stessa sagacia con cui era stato inviato: visto il tafano e insieme la pagliuzza che quello portava conficcata sotto la coda, dopo averci riflettuto con grande attenzione, comprese che lo avvertiva di stare in guardia dall'inganno. Perciò, spaventato dal sospetto che gli si stesse tenendo un'imboscata, per soddisfare il proprio desiderio in tutta sicurezza, agguantata la donna, la trascinò lontano in una palude inaccessibile, poi, dopo averla posseduta, la scongiurò di non rivelare ad anima viva ciò che era accaduto; con la stessa foga con cui lui l'aveva richiesto, lei gli promise il silenzio: un antico vincolo infantile conciliava l'amichevole complicità della ragazza per Amleto, perché da bambini i due avevano avuto gli stessi tutori.



III, VI, 11. Una volta ricondotto a casa, con tutti quelli che per schernirlo gli chiedevano se si fosse dato all'amore, lui ammetteva di aver stuprato la ragazza. Poiché di nuovo gli chiedevano in quale luogo avesse compiuto questa impresa e che cosa avesse usato per giaciglio, egli disse di essersi sdraiato su un'unghia di giumenta, su una cresta di gallo e sulla trave di un tetto: infatti, durante il viaggio che l'avrebbe messo alla prova, aveva raccolto in anticipo frammenti di tutte queste cose, per evitare di essere costretto a mentire. Le sue parole furono accolte dai presenti con molte risate,

anche se lui, per beffa, non aveva sottratto nulla alla realtà dei fatti. La fanciulla, interrogata anche lei sull'accaduto, affermava che non aveva fatto niente di simile. Si prestò fede a questo diniego, e tanto più immediatamente, in quanto non risultava che nessuna delle guardie li avesse sorpresi a fare quanto Amleto sosteneva.

Allora l'uomo che per avvertirlo aveva segnato il tafano, per rivelargli che la sua salvezza era dovuta al proprio stratagemma, gli disse che, poco prima, egli non aveva fatto altro che dedicarsi a lui. La risposta del giovane non cadde a sproposito: per dimostrargli che non misconosceva il valore dell'avvertimento, Amleto raccontò di aver visto qualcosa che, avvicinandosi improvvisamente in volo, portava dello strame, infilato nel sedere. A questo racconto tutti i presenti scoppiarono in risate fragorose, ma il complice di Amleto si compiacque della sua prudenza.

III, VI, 12. Erano stati tutti giocati, non si riusciva a svelare il mistero serrato nel cuore del giovane. Uno degli amici di Fengone, più presuntuoso che astuto, disse che a smascherare quell'inestricabile ordito di scaltrezza non servivano tranelli banali; troppo grande era l'ostinazione di Amleto per essere vinta da tentativi elementari. Perciò non era il caso di affrontare la sua mente complicata e accorta con una tentazione scontata; lui, invece, aveva un'intelligenza più profonda, e aveva escogitato un sistema più raffinato, non difficile da realizzare ma capace di accertare ciò che si voleva sapere. Bisognava cioè, mentre Fengone fingeva a bella posta di doversi assentare per affari importanti, chiude-

re Amleto in una camera, solo con la madre, e trovare un uomo che, acquattato in un nascondiglio nella stanza all'insaputa di entrambi, prendesse nota con attenzione di ciò che essi si sarebbero detti. Se il figlio era ancora in senno, non avrebbe avuto remore a esprimersi con la madre e non avrebbe esitato a fare affidamento sulla lealtà di chi lo aveva messo al mondo. Per essere l'esecutore, oltre che l'autore del piano, con molto slancio, quell'uomo si offriva di mettere in atto l'indagine personalmente.

Condividendo a pieno il progetto, Fengone finse la partenza per un viaggio lontano e non si fece più vedere.

III, VI, 13. L'uomo che aveva consigliato lo stratagemma raggiunse in segreto la camera dove Amleto era chiuso con la madre, nascondendosi sotto un pagliericcio. Ma al principe non vennero meno le risorse contro quest'imboscata. Infatti, temendo che qualcuno lo ascoltasse di nascosto e comportandosi da idiota come di consueto, per prima cosa lanciò un grido come un gallo schiamazzante e poi, agitate le braccia come se sbattesse le ali, balzò sul pagliericcio e si mise a saltare freneticamente, per sentire se vi fosse nascosto qualcuno. E come avvertì sotto i piedi la massa del corpo, frugando con la spada trapassò l'uomo che vi era acquattato e, stantato dal nascondiglio, lo trucidò. Fattone a pezzi il cadavere, lo cosse nell'acqua bollente e, disperdendolo attraverso l'imboccatura di una fogna a cielo aperto, lo diede in pasto ai porci e mescolò putrido liquame ai miseri resti.

III, VI, 14. Elusa in questo modo l'insidia, tornò nella stanza e, poiché la madre, lamentandosi a

grandi grida al suo cospetto, cominciava a piangere la follia del figlio, disse: «Come, svergognata, cerchi di nascondere il tuo delitto gravissimo con ipocriti lamenti, tu che, abbandonandoti al piacere come una sgualdrina, dopo esserti lasciata convincere a un matrimonio empio e odioso, ti avvinghi con il grembo incestuoso all'assassino del tuo sposo e, con volgarissime carezze, soddisfi chi ha ucciso il padre di tuo figlio? Già, proprio così le cavalle si accoppiano con i vincitori dei loro stalloni, è tipico dell'indole della bestia passare a sempre nuovi accoppiamenti. Dal tuo modo di agire è chiaro che si è spento in te il ricordo del tuo primo marito. Io ho buoni motivi di fare il matto, perché sono sicuro che chi non ha esitato a schiacciare il fratello saprebbe infierire con la stessa crudeltà contro gli altri parenti. È meglio così, indossare le vesti del folle piuttosto che quelle dell'uomo accorto, e guadagnarsi una garanzia d'incolumità fingendo il più insensato delirio. Ma ho nel cuore ancora forte l'ansia di vendicare mio padre; faccio le poste all'occasione adatta, aspetto il momento che me ne offra l'opportunità. Non si possono applicare gli stessi sistemi per raggiungere tutti gli scopi: contro quello spietato cuore di tenebra, è necessario che io usi gli strumenti più sottili dell'intelligenza. Non ha senso la tua compassione per la mia follia: faresti meglio a piangere le tue infamie. È bene, infatti, deprecare il male nella propria testa, non in quella degli altri. Per il resto, ricordati di tacere!»

Con questi aspri rimproveri Amleto richiamò la madre dal cuore straziato al rispetto di un comportamento più virtuoso, e le insegnò che doveva preferire l'amore del passato ai piaceri del presente.

III, VI, 15. Quando Fengone ritornò, non trovando più da nessuna parte l'autore dell'indagine insidiosa, lo andava cercando insistentemente, mentre tutti dicevano che non lo avevano visto. Interrogato, per farsene beffe, anche Amleto, se per caso ne avesse scorto qualche traccia, lui raccontò che quell'uomo era andato in una cloaca, era precipitato sul fondo e, schiacciato dal peso del fango, era stato sbranato da porci che sopraggiungevano qua e là. E questa risposta, che pure confessava la verità, sembrava una delle sue solite idiozie, tanto che fu presa dagli ascoltatori a ridere.

III, VI, 16. Ora Fengone voleva assolutamente togliere di mezzo il figliastro, che sospettava con certezza di tramare contro di lui. Non osando però farlo lui, per non arrecare pubblica offesa al re Rorico, nonno di Amleto, e alla propria sposa, pensò di incaricare della sua uccisione il re di Britannia, per fingersi innocente col delegarla a un altro. Per nascondere la propria ferocia preferiva macchiare l'onore dell'amico anziché attirare su di sé il marchio d'infamia.

Prima di partire Amleto, in segreto, raccomandò alla madre di addobbare la sala di arazzi annodati fra loro e, allo scadere di un anno, di celebrare per lui un falso funerale, promettendo per quella data di ritornare. Partono con lui due fedeli di Fengone, i quali portano con sé un messaggio con caratteri incisi nel legno (questo era un tempo il sistema di scrittura in uso) con i quali si affida al re dei Britanni l'incarico dell'omicidio del giovane che gli viene inviato. Amleto, frugando nelle loro cassette

mentre quelli dormono, scopre il messaggio e, lettolo con trepidazione, raschia accuratamente tutto quanto vi è scritto e, sostituitevi le aste di nuovi segni che stravolgono il senso dell'ordine precedente, trasforma la sua condanna in quella dei suoi compagni di viaggio. E, non contento di stornare da sé la sentenza di morte per trasferire il pericolo sugli altri, sottoscrivendo la falsa firma di Fengone, aggiunge preghiere volte a far sì che il re di Britannia conceda in sposa la propria figlia a quel giovane intelligentissimo inviato presso di lui.

III, VI, 17. Non appena giunsero in Britannia, i messi si recarono dal re e presentarono la lettera, che credevano strumento dell'altrui rovina e che invece condannava a morte loro stessi. Il re, senza dare a vedere quanto apprendeva dal messaggio, li accolse con grande ospitalità e benevolenza. Ma Amleto, rifiutando le vivande imbandite alla sua mensa, quasi fossero un cibo volgare, stranamente disdegnò l'eccezionale abbondanza di quel banchetto, e nel bere non fu meno parco che nel mangiare. Tutti erano stupiti per il fatto che quel giovane di stirpe straniera disprezzasse le leccornie della tavola regale, tutte preparate con estrema accuratezza, e quelle vivande apparecchiate con gran lusso, come se si fosse trattato di un pasto da contadini. Il re, quando il banchetto si concluse, data agli amici licenza di andare a dormire, volle sapere quanto gli ospiti si sarebbero detti nottetempo, e per questo li fece spiare da un suo uomo nascosto nella loro camera.

III, VI, 18. Interrogato dai suoi compagni sul perché si fosse astenuto dai cibi della sera

prima come se fossero stati avvelenati, Amleto favoleggiò che il pane era intriso di sangue, la bevanda sapeva di ferro, le vivande di carne emanavano fetore di cadavere ed erano corrotte come da una sorta di esalazione di tomba, criticando con commenti oltraggiosi non tanto la cena, quanto chi l'aveva ordinata, aggiunse che il re aveva uno sguardo da servo e che la regina, in sua presenza, per ben tre volte aveva tenuto comportamenti da sguattera. I suoi compagni, rinfacciandogli la sua antica debolezza di senno, si misero a insultarlo e a farsene beffe, dandogli dell'insolente, lui che osava biasimare quanto avrebbe dovuto apprezzare, si arrogava il diritto di condannare cose pregevoli, e soprattutto, aveva provocato un sovra-no famoso e una regina dai modi raffinati con apprezzamenti poco rispettosi, e aveva fatto oggetto di espressioni così offensive persone invece degne solo di encomio.

III, VI, 19. Quando il re, grazie alla spia, venne a conoscenza di questi discorsi, disse che il loro autore era al di sopra della norma, o per intelligenza o per insipienza, racchiudendo in quelle poche parole tutta la profondità del suo acume. Mandato quindi a chiamare il fattore, gli chiese dove si fosse procurato il pane e, siccome quello gli garantiva che era stato preparato dal fornaio di casa, il re cercò ancora di sapere dove fosse cresciuto il grano che gli aveva fornito la farina e se per caso in quel luogo qualche indizio non lasciasse supporre che vi fosse stata compiuta una strage. L'altro rispose che, non lontano, c'era un campo disseminato di antiche ossa di uccisi, che ancora mostrava visibili tracce di un eccidio passato, e

così lui, in primavera, lo aveva seminato a grano, perché, più fertile degli altri campi, lasciava sperare di poterne ricavare un raccolto abbondante: forse il pane aveva contratto quel fondiccio di cattivo sapore da quella contaminazione. Al sentire questa risposta il re, comprendendo che Amleto aveva detto il vero, volle subito sapere anche da dove fosse stata portata la carne di porco. E ancora l'altro dovette ammettere che i suoi maiali, sfuggiti per una distrazione alla custodia, erano andati a pascersi del cadavere putrefatto di un ladrone, e per questo poteva darsi che nelle loro carni fosse penetrate un sentore come di cosa corrotta. Il re scoprì che, anche a questo proposito, le affermazioni di Amleto erano state veritiere, voleva perciò subito sapere con che liquido avesse mescolato la bevanda e, come seppe che era stata preparata con miele e acqua, fatto scavare in profondità nel luogo dove gli era stata indicata la sorgente, scoprì molte spade arrugginite e credette di poter concludere che dal loro odore fosse venuto alle acque quel sapore corrotto. Ma altri raccontano che la ragione del disgusto di Amleto per la bevanda fosse che vi aveva scoperto un gusto di api nate dal ventre di un morto, e quindi il cattivo sapore si era diffuso nei favi e poteva essere passato nell'acqua.

III, VI, 20. Il re, vedendo che era stato chiarito anche il motivo per cui Amleto aveva disapprovato il sapore delle vivande, rendendosi conto che la volgarità nello sguardo che l'ospite gli aveva imputata poteva alludere a un neo nella sua nascita, ebbe un incontro segreto con la regina madre, dove insistette per sapere chi

mai fosse stato il padre suo. Lei giurava di non essere stata di nessun altro salvo che del re. Ma il figlio, minacciandola che avrebbe definitivamente appurato la cosa mettendola a tortura, venne a sapere di essere stato generato da un servo e, solo con una confessione strappata a forza, poté risolvere il dubbio sulla sua nascita, bollata a fuoco da Amleto. Allora, non si sa se più turbato dalla vergogna per la sua condizione o più estasiato dall'acume del giovane, gli chiese perché mai avesse offeso la regina accusandola di comportarsi come una serva. Ma, proprio mentre deplorava che la cortesia di sua moglie fosse stata oltraggiata dal discorso notturno dell'ospite, venne a sapere che era nata da un'ancella. Amleto raccontò di aver sorpreso in lei, per tre volte, comportamenti volgari, in primo luogo perché, come una serva, si era coperta il capo con uno scialle, in secondo luogo, perché per facilitarli il passo si era tirata su la veste, infine perché aveva rimasticato i frammenti di cibo che si era tolti dai denti con uno stecchino; ma Amleto ricordò anche che la madre della regina era stata una prigioniera poi ridotta in schiavitù, perché non sembrasse che questo comportamento fosse dovuto a volgarità d'animo anziché alla nascita.

III, VI, 21. Il re fu preso da venerazione per l'ingegno di Amleto, dove avvertiva qualcosa di divino. Gli diede in sposa la figlia e ne accolse le rivelazioni come un segno del destino. Comunque, il giorno seguente, per ubbidire alle richieste dell'amico, diede ordine di impiccare i compagni di viaggio del principe; Amleto, fingendosi amareggiato, accolse quel favore come se si trattasse di un'offesa e perciò, a titolo di

compensazione, ricevette dal re una certa quantità d'oro, che egli si curò di far segretamente fondere al fuoco e usò poi per riempire dei bastoni cavi.

III, VI, 22. Trascorso un anno presso quel re, e ottenutone il permesso di partire, tornò in patria e delle splendide ricchezze regali non si portò dietro nulla, salvo che quei due bastoni riempiti d'oro.

Appena toccate le coste dello Jutland, trasformò di nuovo il suo modo di agire in quello un tempo consueto, sostituendo a bella posta il comportamento dignitoso a cui era ora avvezzo con i ridicoli atteggiamenti passati. Coperto di luridi stracci, fece il suo ingresso nella sala dove veniva celebrato il suo funerale, e tutti gli astanti furono presi da un grandissimo sgomento, perché lui aveva diffuso la falsa notizia della propria morte. Ma poi l'orrore lasciò il posto all'ilarità, perché i convenuti si beffavano a vicenda, dato che riappariva vivo e vegeto l'uomo che stavano onorando con le esequie come morto. Gli chiesero che fine avessero fatto i suoi compagni di viaggio e lui, indicando i bastoni che portava sempre con sé «Eccone uno – disse – e questo è l'altro», e non si saprebbe dire se abbia pronunciato queste parole sul serio o per scherno, perché non si discostavano dal vero, anche se tutti pensarono che vaneggiasse, e Amleto alludeva al prezzo versato per risarcire la loro uccisione.

III, VI, 23. Poi, unitosi ai coppieri, per divertire ancora di più i convitati, svolse con grande zelo l'incombenza di mescitore e, affinché la veste, troppo ampia, non gli impedisse il passo,

cinse al fianco la spada e così, con movimenti studiati ad arte, andava pungendo con la punta dell'arma le dita degli ospiti; perciò infine essi si risolsero a bloccare la lama alla guaina, trafiggendole entrambe con un chiodo.

Per aprire una strada sicura alle sue trame, tentò i cortigiani con le sue coppe ricolme e li appesantì con un brindisi dietro l'altro, finché li ebbe rimpinzati tutti di vino a un punto tale che essi, con le gambe infiacchite dalla sbornia, cedettero al sonno dentro la reggia e, nella stessa sala in cui avevano banchettato, si stesero anche a dormire.

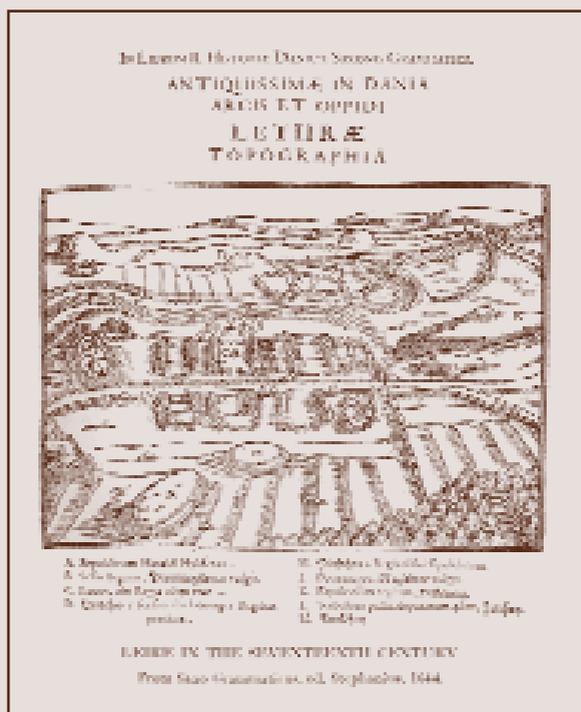
III, VI, 24. Allora Amleto capì che erano pronti per la sua imboscata e che gli veniva offerta la possibilità di realizzare il suo piano. Trasse dal petto quei ganci che aveva preparato un tempo e, entrato nella sala dove i nobili, qua e là, i corpi abbandonati sull'impiantito, eruttavano i fumi della crapula e del sonno, fece cadere a terra, tagliandone i legacci, quei drappi che aveva raccomandato alla madre di cucire stretti tra loro e che addobbavano anche le pareti interne della sala; gettata la cortina sopra gli uomini che dormivano russando, la fissò con gli uncini dei suoi ceppi, con un sistema di lacci talmente inestricabile che, per quanto energicamente tentassero, nessuno di quelli che vi erano avvolti poté riuscire a rialzarsi. Allora appiccò il fuoco alla paglia del tetto e le fiamme, gonfiandosi, diffusero l'incendio, avvolsero le mura, ridussero in cenere la reggia e arsero vivi tutti, quelli che giacevano nel sonno più profondo e quelli che invano cercavano di rialzarsi.

III, VI, 25. Poi si direbbe alla camera di Fengone il quale, prima degli altri, era stato accompagnato nel padiglione dal suo seguito; arraffò la spada, per caso appesa al letto, e vi sostituì la sua. Destò allora lo zio e lo avvertì che i suoi nobili stavano morendo tra le fiamme e che lì, di fronte a lui, c'era Amleto, sostenuto dal potere dei suoi antichi uncini, avido di riscuotere il compenso di sofferenze dovutogli per l'assassinio del padre.

All'udire queste parole, Fengone balza giù dal letto e mentre, non trovando più la spada,

tenta di sguainare quella dell'altro, viene ucciso.

O uomo forte, degno di eterna gloria! Servendosi, con grande accortezza, di una finta insipienza, occultò, con una mirabile simulazione della follia, la limitata intelligenza umana e, con l'aiuto fornitogli dalla sua astuzia, che gliene offriva i mezzi, si guadagnò la propria salvezza e l'occasione di vendicare il padre. E, visto che si difese con ingegno e che con coraggio vendicò il padre, lascia incerti se valesse più come modello di forza o esempio di accortezza.



LIBRO IV

IV, I, 1. Ucciso il patrigno, Amleto, che aveva timore a portare il proprio delitto a conoscenza del volubile giudizio dei suoi conterranei, ritenne meglio rintanarsi in un nascondiglio, fintantoché non avesse scoperto dove volgeva il favore della massa del popolo incolto.

Il vicinato, che durante la notte aveva scorto i bagliori dell'incendio, al mattino, curioso di conoscere la causa di quelle fiamme, scoprì la reggia ridotta in cenere e, pur cercando incessantemente tra le rovine ancora fumanti, non riuscì a trovare altro che i resti informi dei corpi bruciati. La fiamma, avida, aveva divorato ogni cosa, non rimaneva neppure un indizio che permettesse di comprendere la causa di tanta distruzione. Tra le spoglie insanguinate si distingueva ancora solo il cadavere di Fengone trafitto dalla spada. Alcuni erano apertamente indignati, altri rattristati, altri ancora segretamente lieti; questi piangevano per la fine violenta del loro signore, quelli si rallegravano che fosse giunta al termine la tirannia del fratricida. Così l'uccisione del re veniva accolta, da chi guardava quello scempio, con sentimenti contrastanti.

IV, I, 2. Amleto, vedendo che la gente se ne stava tranquilla, riacquistò fiducia e lasciò il suo nascondiglio; poi, convocati coloro nei quali sapeva più viva la memoria di suo padre, ottenne il permesso di tenere un'assemblea nella quale pronunciò questo discorso: «Non potrà turbarvi, miei signori, la vista di questa sciagura presente se vi turba la fine dell'infelice Horvendillo; non voi, io dico, potrà com-

muovere, voi che ancora conoscete la fedeltà al re, il rispetto per il padre: noi qui vediamo il cadavere di un fratricida, non quello di un sovrano. Ben più luttuoso fu lo spettacolo che voi stessi vedeste, del vostro re miseramente sgozzato dallo scellerato fratricida – non oso dire fratello. Voi stessi guardaste, con gli occhi pieni di compassione, le membra straziate di Horvendillo, il corpo squarciato dalle troppe ferite. Chi dubiterebbe che quel carnefice crudelissimo non lo abbia spogliato della vita per privare il paese della libertà? Una sola mano diede a lui la morte e a voi la schiavitù. E chi sarebbe mai così folle da preferire la ferocia di Fengone alla mitezza di Horvendillo? Ricordate con quanta benevolenza Horvendillo vi ha sostenuto, con quanta equità si è interessato a voi, con quanta umanità vi ha amato. Ricordate che vi è stato sottratto il sovrano più clemente, il padre più giusto e gli si è sostituito un despota, al suo posto si è messo un fratricida, vi sono state tolte le leggi, ogni cosa è stata lordata, il paese profanato dallo scandalo, sul vostro collo è stato posto il giogo, vi è stata strappata la libertà di decidere».

IV, I, 3. «Adesso tutto questo è finito: vedete che il colpevole è stato travolto dai suoi stessi crimini, che il fratricida ha pagato il fio dei propri delitti. Chi, appena dotato di discernimento, assistendo a questo spettacolo, considererà questa grazia come un oltraggio? Chi, sano di mente, si dorrà che la colpa dell'infamia sia ricaduta sul suo autore? Chi potrà piangere l'annientamento del cruento carnefice, lamentare la morte meritata del crudele tiranno? Ecco, davanti a voi è il responsabile

del fatto a cui assistete, proprio io, lo confesso, ho vendicato insieme il padre e il paese, ho compiuto l'azione che era dovere anche delle vostre mani compiere, da solo ho completato ciò che sarebbe stato giusto fare insieme. Considerate che in questa impresa gloriosa non ho avuto alleati e che nessuno mi è stato compagno in quest'opera, sebbene io non ignori che, se l'avessi chiesto, mi avreste offerto la vostra mano come sostegno in questa faccenda, poiché non dubito che abbiate conservato lealtà per il re e affetto per il principe. Ma ho preferito punire i colpevoli senza esporvi ad alcun rischio: pensavo di non dover sottoporre a questo peso spalle altrui, poiché confidavo che, a sorreggerlo, sarebbero bastate le mie».

IV, I, 4. «Tutti li ho bruciati. Alle vostre mani, perché lo cremiate, ho lasciato solo il troncone mutilato di Fengone, affinché su di lui possiate saziare il vostro desiderio di una giusta vendetta, accorrete alacri, innalzate il rogo, bruciate il corpo immondo, cuocete le carni scellerate, disperdete le ceneri colpevoli, scacciate lontano da voi perfino il fumo e le faville di quell'uomo crudele. Non un'urna, non un tumulto racchiuda i suoi resti nefandi, del parricidio non rimanga traccia, per le membra contaminate non ci sia riposo nel paese, né le regioni vicine ne contraggano il contagio: non il mare, non la terra siano profanati dal dare ricettacolo al cadavere dannato!

Al resto ho provveduto io, a voi rimane solo l'obbligo della pietà. Queste devono essere le esequie in onore del tiranno, questa la pompa che celebri il funerale del fratricida. Non bisogna ricoprire neppure le ceneri di chi ha spo-

gliato il paese della libertà nel suolo del paese!»

IV, I, 5. «Ma poi, perché io dovrei rinnovare le mie sciagure, commemorare le mie disgrazie, rivangare le mie miserie? Le conoscete meglio di me. Con il patrigno che cercava di portarmi alla morte, ripudiato dalla madre, spregiato dagli amici, ho trascorso i miei anni tra le lacrime, ho passato i miei giorni nell'infelicità, il tempo della vita, dalla durata sempre incerta, pieno di pericoli e di timore, infine, ho trascorso ogni momento della mia esistenza miserevolmente, tra le più gravi avversità. Spesso, tra voi, con segreti lamenti, vi dolevate per me che ero privo di senno: non c'era chi vendicasse il padre, né il fratricidio. La cosa mi dava, tacitamente, un segno della vostra devozione, vedevo che dai vostri animi non era scomparso il ricordo dello scempio fatto sul re. Ma chi potrebbe avere un cuore così aspro, duro, di pietra, da non essere intenerito dalla compassione per i miei tormenti, da non essere affranto dalla commiserazione per le mie sventure? Abbiate pietà del vostro figlio adottivo, abbiate pietà della mia mala sorte, voi che avete le mani non contaminate dalla morte di Horvendillo, abbiate pietà anche della mia madre addolorata. Rallegratevi: è finito il disonore della vostra regina d'un tempo, di chi, abbracciando il fratello e l'assassino del suo sposo, era costretta a sopportare, nel suo fragile corpo di donna, il peso di una doppia vergogna».

IV, I, 6. «Per questo, per nascondere il mio proposito di vendetta, ho tenuto celato il mio acume e mi sono rifugiato sotto un falso atteggiamento da demente. Fingendo stoltezza ho

tessuto un sapiente intrigo: se sia stato efficace, se abbia raggiunto lo scopo, sta sotto i vostri occhi; io sono lieto di avervi come giudici di un fatto di tanta gravità. Calpestatele sotto i piedi, aborrite le ceneri del fratricida, di chi ha sgozzato il fratello, ha coperto di fango la sua sposa, ha osato lo stupro, ha offeso il suo signore, ha provocato il sovrano col tradimento, vi ha inflitto un crudelissimo dispotismo, vi ha sottratto la libertà, ha sommato all'incesto il fraticidio».

IV, I, 7. «Accoglietemi con animo nobile, per aver compiuto una vendetta tanto giusta, per aver procurato una punizione tanto meritata, onoratemi con l'affetto che mi è dovuto, sostenetemi con benevolenza e considerazione. Io ho lavato l'onta della patria, ho eliminato l'ignominia di mia madre, ho respinto la tirannia, ho ucciso il fratricida, con l'ordine a mia volta intrighi mi sono sottratto alle grinfie dello zio intrigante, i cui delitti, se fosse sopravvissuto, sarebbero andati aumentando di giorno in giorno. Soffrivo per l'oltraggio portato al padre e alla patria; ho ucciso chi vi dominava con una crudeltà che, per degli uomini, era indecente tollerare. Date il giusto riconoscimento al beneficio che vi ho apportato, apprezzate il mio ingegno, attribuitemi il regno, se l'ho meritato! Avete davanti a voi l'autore di una tale impresa, l'erede, non degenerare, del potere paterno: non un parricida, ma il legittimo successore al trono e il giusto vendicatore di un delitto di fraticidio. A me siete debitori di aver recuperato il privilegio della libertà, di aver messo fine a un dominio vessatorio, di aver rotto il giogo dell'oppressore, privato il fraticidi-

da del potere, calpestato lo scettro del tiranno; io vi ho sciolti dalla schiavitù, vi ho dato la libertà, vi ho restituito la dignità, vi ho reso il buon nome, ho ucciso il despota, ho trionfato di quel sanguinario. La ricompensa è nelle vostre mani. Conoscete i miei meriti, dal vostro valore dipende ora la mia giusta mercede».

IV, I, 8. Con questo discorso il giovane aveva commosso gli animi di tutti, li aveva spinti alla compassione, alcuni fino alle lacrime. Poi, non appena il compianto cessò, con un'acclamazione generale, tra l'entusiasmo collettivo, fu eletto re, perché tutti riponevano molte speranze nel suo ingegno: con profondissima accortezza aveva escogitato un'impresa tanto ardua ed era riuscito a portarla a termine. In molti ci si meravigliava che, per un così lungo lasso di tempo, egli avesse potuto intrecciare il delicatissimo ordito del suo piano.

IV, I, 9. Dopo tutti questi avvenimenti in Danimarca, Amleto fece allestire con grande pompa tre navi e veleggiò alla volta della Britannia, per andare a far visita al suocero e alla sposa. Aveva chiamato nel suo seguito dei giovani assai capaci nell'uso delle armi e abbigliati con grandissima cura e ricercatezza. In passato aveva sempre indossato abiti spregevoli e così ora, per ogni occasione, ne usava di splendidi, e tutto quello che prima aveva concesso alla povertà lo volgeva ora al lusso.

Si era fatto fabbricare uno scudo. Vi fece dipingere, con accuratissimi disegni, tutta la successione delle sue imprese, a partire dai primissimi anni della sua vita. Di questo arnese si serviva come di una testimonianza della pro-

pria virtù e, grazie a esso, vide aumentare la propria fama.

IV, I, 10. Vi si poteva vedere l'assassinio di Horvendillo, il fratricidio e l'incesto di Fengone; le scelleratezze commesse dallo zio, il comportamento ridicolo del nipote e i ganci a forma d'uncino; i sospetti del patrigno, la dissimulazione del figliastro, le tentazioni preparate ad arte; la donna usata per il tranello, il lupo dalle fauci spalancate, il ritrovamento del timone; il passaggio attraverso le dune di sabbia, l'ingresso nella foresta, la pagliuzza infissa nel tafano; il giovane che comprende l'ammonimento dato da quel segnale, elude la sorveglianza degli accompagnatori, consuma segretamente l'amplesso con la ragazza. Vi si vedeva dipinta la reggia: la regina a colloquio con il figlio, la spia uccisa, messa a cuocere, gettata nella cloaca e data in pasto ai maiali, e dopo le membra coperte di lordura e abbandonate a cibo per le bestie selvatiche. Vi si poteva anche vedere come Amleto avesse scoperto il segreto dei suoi compagni di viaggio, mentre questi dormivano e, cancellate le rune, vi avesse sostituito altri segni; e come avesse sdegnato il cibo e rifiutato la bevanda e scoperto il mistero celato nell'aspetto del re, e notato il comportamento poco decoroso della regina; e poi l'impiccagione degli ambasciatori, le nozze del giovane, il ritorno della nave in Danimarca; la celebrazione del suo convito funebre, lui che mostrava, a chi gliene chiedeva notizie, i due bastoni al posto dei compagni, il giovane nel ruolo di coppiere, che ferisce le dita degli altri con la spada cinta a bella posta, la lama perforata dal chiodo; la baldoria dei convitati che

crebbe, l'eccitazione che si diffonde; i drappi fatti cadere sui convitati che dormono e poi bloccati con gli uncini; i dormienti indissolubilmente avviluppati, la fiaccola ardente scagliata contro il tetto, i convitati arsi vivi; la reggia, divorata dall'incendio, che crolla, l'ingresso nella camera di Fengone, la spada sottratta e sostituita con quella ormai inservibile e il re trucidato dalla mano del figliastro con il taglio acuminato della lama.

Tutte queste cose un artigiano esperto aveva rappresentato con arte raffinatissima sullo scudo da battaglia di Amleto, imitando le cose con le figure e descrivendo gli avvenimenti con le immagini. Anche i compagni di lui, per tenere un comportamento sfarzoso, usavano solo scudi ornati di lamine d'oro.

IV, I, 11. Il re di Britannia, accogliendoli con la massima benevolenza, li onorò imbandendo loro un banchetto regale. Durante il pranzo, con molta insistenza, chiese se Fengone fosse ancora vivo e se godesse sempre della stessa ragguardevole posizione e apprese dal genero che l'uomo sulla cui salute lui vanamente si informava era morto per un colpo di spada; con una domanda dietro l'altra cercò allora di scoprire chi lo avesse ucciso, e così venne a sapere che la stessa persona che gliela annunciava era anche responsabile di quella morte. Al sentire ciò provò nel cuore un segreto turbamento, perché era consapevole del fatto che sarebbe toccato a lui il dovere di compiere la vendetta un tempo giurata a Fengone. Con lui, una volta, con patto reciproco, aveva stabilito che l'uno avrebbe vendicato l'altro. Così adesso il re da un lato era mosso dall'amore per la

figlia e dall'affetto per il genero, dall'altro dalla pietà per l'amico, dalla forza del giuramento, dalla santità dell'impegno reciproco, che sarebbe stato sacrilegio violare. Alla fine, sui vincoli di parentela ebbe la meglio la fedeltà al giuramento dato: i sentimenti si piegarono alla necessità della vendetta, e il rispetto dei sacri patti fu anteposto alla forza dei legami di sangue. Tuttavia il re considerava infamante violare i diritti di un ospite. Perciò scelse di far eseguire la vendetta da un'altra persona, per celare la propria responsabilità nel misfatto e fingersi innocente.

IV, I, 12. Simulando grandi attenzioni per il genero, camuffò il tranello che intanto stava preparando, e nascose la sua intenzione di nuocergli ostentando una particolare benevolenza. Da poco sua moglie era stata uccisa da una malattia. Perciò ordinò ad Amleto di mettersi a capo di un'ambasceria e di procurargli nuove nozze, perché, diceva, nutriva una particolare stima per la sua accortezza. In Scozia regnava una donna e proprio con lei egli desiderava ardentemente sposarsi. Infatti sapeva che costei si manteneva nubile perché aveva scelto la castità e perché era fiera e crudele: per i suoi pretendenti aveva sempre provato odio e aveva inflitto ai suoi innamorati l'estremo supplizio. Cosicché, tra tanti che avevano tentato, non ce n'era nemmeno uno che non avesse scontato con la pena capitale il semplice fatto di averla chiesta in moglie.

IV, I, 13. Parte dunque Amleto. Sebbene l'ambasceria fosse tanto rischiosa, egli non rifiutava di obbedire all'incarico che gli era stato

imposto, perché faceva affidamento sul sostegno dei propri schiavi e su quello dei servi del re.

Una volta arrivato in Scozia, non lontano dal palazzo della regina, per far riposare i cavalli, entrò in un prato che si apriva sulla strada maestra. Lì, preso dal bell'aspetto del luogo, mentre il lieto mormorio di un ruscello gli conciliava il sonno, si lasciò andare al riposo, ordinando però ai suoi di mettersi di vedetta da lontano.

Lo venne a sapere la regina e mandò dieci giovani guerrieri a spiare gli stranieri appena giunti e a vedere come fossero equipaggiati.

Uno di questi giovani, di carattere più ardentoso, eludendo la sorveglianza delle sentinelle, dopo aver tentato a lungo e con molta ostinazione, riuscì ad avvicinarsi e a rimuovere lo scudo che per caso Amleto si era messo sotto la testa per addormentarsi. Lo fece con tanta leggerezza da non turbare minimamente il sonno dell'uomo che vi si appoggiava sopra e senza svegliare nessuno in tutta quella schiera. In questo modo voleva portare alla sua regina, oltre che delle notizie, anche una prova tangibile di quanto avrebbe riferito. Con la stessa astuzia riuscì a sottrarre, dalla cassetta dove era conservato, anche un messaggio che era stato affidato ad Amleto.

IV, I, 14. Quando le furono recapitati questi oggetti la regina, contemplando lo scudo con grande interesse, dalle iscrizioni che vi erano apposte, ricavò il senso di tutte quelle vicende e capì che sarebbe presto venuto a lei colui che, con un piano escogitato con immensa sagacia, aveva fatto pagare allo zio l'assassinio del

padre. Lesse anche lo scritto che conteneva la richiesta della sua mano e poi cancellò completamente quei caratteri. Ella aborriva infatti le nozze con un vecchio, mentre desiderava con passione l'amore di un uomo giovane. Perciò, sempre come se le fosse stato inviato dal re di Britannia, con il titolo e la firma di costui, iscrisse un nuovo messaggio, dove fingeva che le venisse chiesto di sposarsi con il latore dell'ambasciata. Dall'iscrizione ella era riuscita a decifrare completamente quei fatti che aveva conosciuto dai disegni sullo scudo, tanto che questo era il testimone di quanto detto dallo scritto e lo scritto era interprete di quanto rappresentato sullo scudo. Poi la regina ordinò ai giovani dei quali si era servita per l'esplorazione di andare a rimettere al loro posto lo scudo e la lettera, volendo usare ai danni di Amleto lo stesso tipo di espediente che lui aveva adottato per ingannare i suoi compagni di viaggio.

IV, I, 15. Frattanto Amleto si era accorto che lo scudo gli era stato tolto di sotto il capo con l'inganno e, chiudendo apposta gli occhi, finse, astuto, di essere ancora addormentato, in modo da recuperare, simulando il sonno, ciò che addormentandosi realmente aveva perduto. Sapeva infatti che da quell'imbroglione doveva attendersi sicuramente un altro raggiro, visto che il primo era andato a buon fine. E il suo sospetto si rivelò fondato. Allora, balzando in piedi improvvisamente, agguantò lo spione che, cercando di non farsi scorgere, voleva rimettere lo scudo e lo scritto al loro posto. Dopo averlo catturato Amleto lo fece mettere in catene. Poi, svegliati i compagni, si recò al palazzo della regina e, salutatala da parte del

suocero, le consegnò lo scritto che recava il sigillo di lui. Dopo averlo preso e letto da capo a fondo, Herminthrudà – questo era il nome della regina – lodò solennemente l'opera e l'astuzia dell'ospite, dicendo che Fengone aveva subito la giusta punizione e che Amleto aveva messo in atto un'impresa di acume superiore alle stesse possibilità di comprensione umana, con un ingegno di profondità incomparabile. Aveva infatti trovato il sistema di vendicare l'assassinio del padre e gli amori incestuosi della madre, e, nello stesso tempo, con una lungimiranza difficilmente eguagliabile e con azioni di grande coraggio, di impadronirsi del regno dell'uomo di cui aveva dovuto sopportare i reiterati inganni.

IV, I, 16. Lei si stupiva perciò che un uomo d'ingegno così fine si fosse poi fatto irretire in quel solo e unico errore, che cioè avesse contratto nozze poco decorose, si fosse abbassato a un rapporto ignobile e oscuro, lui che per fama superava tutti gli uomini. Sua moglie aveva dei servi tra gli antenati, beneficiati tuttavia dalla sorte col far loro raggiungere la dignità regale. Chi voglia prendere moglie, se è persona accorta, deve dar peso allo splendore, non dell'aspetto fisico, ma del casato! Perciò, se avesse avuto voglia di stringere un'unione a lui più consona, avrebbe dovuto prendere in considerazione la famiglia della sposa e non farsi conquistare dall'avvenenza, che eccita il desiderio con artifici e imbellettamenti menzogneri e ha sottratto la purezza a più d'uno. C'era una donna di nobiltà pari alla sua che egli poteva legare a sé; ché lei stessa, infatti, tutt'altro che indigente e di nascita non certo umile, sarebbe

stata adatta ai suoi abbracci, giacché non le era superiore né per le ricchezze, né per lo splendore della discendenza: era una regina e, se il sesso non lo avesse impedito, la si sarebbe potuta considerare alla stregua di un re, anzi, per dirla più giusta, lei era in grado di far divenire re chiunque avesse voluto degnare concedendosi in matrimonio, con i suoi amplessi poteva attribuire la regalità. Quindi lo scettro si adattava bene a quelle nozze e quelle nozze si addicevano allo scettro. E, certo, non era una piccola concessione che gli offrisse il suo amore, lei che, di solito, respingeva gli altri pretendenti con la spada. Perciò lo invitava a volgere su di lei il proprio desiderio e la fedeltà nuziale e a preferire la nobiltà della stirpe all'avvenenza fisica. Pronunciando queste ultime parole, gli si gettò tra le braccia e si strinse a lui.

IV, I, 17. Amleto fu conquistato dal discorso veemente della regina; cominciò anche lui a baciarla e a stringerla a sé, mostrando di provare gli stessi desideri della fanciulla.

Si celebra allora il banchetto, vengono invitati gli amici, convocati i principi, compiuti fino in fondo i riti nuziali. Quando tutto fu finito, Amleto se ne tornò in Britannia con la nuova sposa, ordinando a un valente drappello di Scozzesi di seguirli a poca distanza, in modo tale da potersi servire della loro opera contro ogni eventuale aggressione o imboscata.

IV, I, 18. La figlia del re di Britannia, che era stata la sua prima sposa, si fece incontro al principe che ritornava. Sebbene si lamentasse di essere stata offesa, perché, arrecandole un grave oltraggio, le veniva imposta la presenza

di una concubina, trovava tuttavia indegno anteporre il risentimento per l'adulterio alla devozione dovuta al marito. Perciò lei non sarebbe stata così ostile al suo uomo da sopportare di nascondere, con il silenzio, quanto sapeva intentato a danno di lui con la frode. Infatti ella aveva, come pegno di amore coniugale, un figlio, il cui rispetto imponeva alla madre l'amore per lo sposo. «Sarà lui – disse – a odiare un giorno la concubina rivale di sua madre. Io posso permettermi di amarla. La fiamma della mia passione per te non può essere affievolita da nessuna sciagura, nessun rancore potrà farla estinguere, impedendo che io ti metta in guardia contro quanto, malvagiamente, viene escogitato a tuo danno, e ti indichi i tranelli che riuscirò a scoprire. Sappi, perciò, che devi guardarti da tuo suocero! Tu gli hai sottratto tutto il guadagno che si aspettava dalla tua ambasceria, ne hai trasferito su di te ogni frutto, usurpandolo con accanimento e deludendo il desiderio di chi ti aveva affidato l'incarico», e con queste parole la donna si mostrò più sensibile all'affetto verso il coniuge che a quello per il padre.

IV, I, 19. Mentre la figlia stava ancora professando queste parole, si avvicina il re di Britannia e, abbracciando il genero con molto calore ma con poco affetto, lo invita alla sua tavola, sperando di mascherare con un'apparente liberalità il proposito di farlo cadere in un tranello. Amleto si accorse dell'inganno. Ma, dissimulando la propria preoccupazione, accolti al suo seguito duecento cavalieri, dopo aver indossato la veste a maglie di ferro che si porta sotto la corazza, accettò l'invito del re. Anche

correndo un rischio, preferiva stare al gioco della farsa inscenata dal suocero, piuttosto che rifiutare l'invito e coprirsi di disonore. Pensava infatti che in ogni circostanza bisognasse salvaguardare in primo luogo la dignità.

Mentre il giovane gli cavalcava a fianco, passando sotto l'arcata del portale a due battenti, il re lo assalì, e lo avrebbe trapassato con la lancia se le dure maglie di metallo della veste non avessero frenato l'urto della punta di ferro. Amleto, lievemente ferito, si diresse nel luogo in cui aveva ordinato ai suoi giovani guerrieri Scozzesi di attenderlo. Mandò dal re, prigioniero, il giovane che, per incarico della seconda moglie, lo aveva spiato in Scozia. Costui, confessando di aver furtivamente sottratto dallo scrigno dov'era custodito il messaggio destinato alla sua signora, doveva far ricadere la responsabilità del misfatto su Herminthruda e assolvere lui. Con questo studiato tentativo di discolparsi, Amleto voleva sottrarsi all'accusa di tradimento.

IV, I, 20. Ma il re non tardò a mettersi all'inseguimento dell'altro, che fuggiva ancora più precipitosamente, lo assalì e gli tolse la maggior parte delle sue truppe. Così, il giorno seguente, Amleto, per salvarsi almeno la vita in battaglia, e disperando di poter resistere con le forze che ormai gli rimanevano, per creare l'impressione di poter contare ancora su una grande massa di uomini al suo comando dispose, in fila e nei cunei formati dalla schiera, i corpi esanimi dei propri compagni caduti, alcuni tenuti in piedi da bastoni di legno, altri appoggiati a dei massi vicini, altri sistemati in groppa ai cavalli come se fossero stati vivi, e tutti con le loro armi.

L'ala dei morti non era certo meno fitta della schiera dei vivi. Lo spettacolo era straordinario: i cadaveri avanzavano impetuosamente verso la battaglia, erano costretti a combattere i defunti. L'espedito non fu inefficace per chi lo aveva escogitato, poiché le sagome dei morti, colpite dai raggi del sole, davano l'impressione di una schiera sterminata. Quelle immagini vane di cadaveri restituivano l'originario numero dei soldati, tanto che si sarebbe potuto credere che la cruenta battaglia del giorno precedente non lo avesse affatto diminuito. I Britannici, atterriti da questa vista, fuggirono prima ancora di combattere, vinti da quei morti che avevano sconfitto da vivi.

Non so se il merito di questa vittoria vada assegnato più all'astuzia o più alla buona sorte. Il re fuggì con minor prontezza degli altri; i Danesi lo raggiunsero e lo uccisero. Amleto, vincitore, con un ricco bottino e le ricchezze depredate in Britannia, se ne tornò alla sua terra con tutte e due le mogli.

IV, II, 1. Nel frattempo il re Rorico morì. Vigleco, ottenuto il regno, dopo aver afflitto la madre di Amleto con ogni sorta di vessazioni, perché sosteneva che suo figlio, defraudando l'autorità di lui, re di Lejre, con il diritto di assegnare o togliere le più alte dignità, aveva usurpato il regno dello Jutland, la privò del tesoro regale.

Amleto reagì a queste vessazioni con grande equilibrio: fece dono a Vigleco dello splendido bottino della sua recente vittoria e mostrò di ricompensare le calunnie con la generosità. Ma più tardi, cogliendo l'occasione di prendersi la giusta vendetta, lo provocò alla guerra e lo

sconfisse e, da nemico occulto che era, gli divenne palesemente ostile. Poi, costrinse all'esilio Fiallero, il governatore della Scania, che, si racconta, si ritirò allora in una località che si chiama Undensakre, ignota alla nostra gente.

IV, II, 2. In seguito, poiché Vigleco, che intanto aveva trovato rinforzi in Scania e in Sjaelland, lo provocava per mezzo di ambasciatori nuovamente alla guerra, Amleto, col suo grande acume, comprese che gli si aprivano due possibilità: l'una con il rischio di coprirsi di vergogna, l'altra con quello di correre un grave pericolo. Sapeva infatti che, se avesse reagito alla sfida, avrebbe messo a repentaglio la vita; se invece avesse tentato di sottrarsi, gliene sarebbe venuto un grande discredito per le sue virtù di soldato. Alla fine nella sua mente, sensibile alle ragioni del coraggio, prevalse il desiderio di preservare intatta la propria dignità e la smania eccessiva di elogi affievolì il timore di essere ucciso. Non voleva che la sua solida e splendida fama fosse sminuita se prestava troppa cura a evitare la morte. Sentiva bene quanto grande fosse la distanza tra un'esistenza ignobile e una fine gloriosa, quella, cioè, che separa l'onore dal disprezzo. Solo che era preso da tanto affetto per Herminthruda da provare in cuor suo più preoccupazione per la futura vedovanza di lei che non per la sua propria dipartita e da cercare, con ogni accortezza, di concludere per lei delle seconde nozze vantaggiose prima di entrare in guerra. Herminthruda, ostentando un coraggio pari a quello di un uomo, promise che non lo avrebbe abbandonato neppure sul campo di battaglia, poiché – diceva – sarebbe stata spregevole una

donna che avesse temuto di unirsi al marito anche nella morte.

Ma in seguito avrebbe mantenuto ben poco di questa straordinaria promessa! Infatti, non appena, in Jutland, Amleto fu ucciso in battaglia da Vigleco, e Herminthruda concesse spontaneamente il suo amore in premio al vincitore.

IV, II, 3. Così il variare della fortuna si porta via ogni promessa di donna, il mutare delle circostanze l'annulla e ogni caso o accidente fortuito indebolisce la lealtà dell'animo femminile, una virtù che poggia sempre su un terreno sdruciolevole: tanto svelta a promettere, la donna è altrettanto lenta a mantenere la parola, ammaliata com'è dalle suggestioni dei piaceri più diversi, sempre assai ansiosa di cercare di realizzare i suoi progetti più recenti, ma dimentica di quelli passati, le sue voglie la fanno passare rapidamente da un desiderio all'altro.

IV, II, 4. Questa fu la fine di Amleto che, se avesse avuto da parte del destino una benevolenza pari a quella concessagli dalla natura, avrebbe eguagliato gli dèi superni e, con il suo valore, avrebbe trasceso quello delle fatiche di Ercole.

C'è un campo in Jutland famoso per il suo nome e perché vi si trova la sua sepoltura.

Sassone Grammatico, *Gesta dei re e degli eroi danesi*, a cura di Ludovica Koch e Maria Adele Cipolla, Einaudi, Torino, 1993 (il testo è pubblicato in accordo con l'Editore).

Lo spettacolo ancora non c'è

di **Ferdinando Taviani**



*Qui e nelle pagine seguenti, alcune immagini delle prove di Ur-Hamlet a Bali.
Sopra, attore del Teatro Noh. Foto di Tony D'Urso.*

Al momento in cui scrivo, *Ur-Hamlet* è ancora uno ‘spettacolo dell’isola di Atlantide’, affiora per frammenti dal mare delle potenzialità. Cioè: è ancora in prova. È una costellazione di immagini e intenzioni possibili che tende a una forma stabile, e non l’ha ancora raggiunta.

Quando queste pagine verranno lette, invece, lo spettacolo avrà scelto la sua forma definitiva, lasciando da parte le potenzialità affiorate per un momento e poi messe a tacere. Alcune di esse rimarranno come ombre. E così sarà pronto per trasformarsi nella mente e nella memoria dei singoli spettatori. Una storia attorno alla quale volano i fantasmi di altre storie.

È facile prevedere che la storia cui assisteremo non sarà l’*Hamlet* che la maggioranza di noi conosce. Ma finché lo spettacolo non c’è, ed è in prova, ciò che emerge sono una serie di fantasie, di tentativi e di prospettive che si presentano in modo disordinato e casuale, a volte con un’evidenza e una sorpresa tale da far naufragare alcune delle ipotesi e delle idee di partenza. Sotto questo apparente disordine c’è però una logica. Lo spettacolo ancora non c’è, ma la logica per cui vive è evidente.

Prove: Eugenio Barba lavora a Holstebro con i dieci attori dell’Odin Teatret. A Bali, con gli attori dell’Odin insieme a una trentina di attori dell’ensemble del Gambuh. Vi è, inoltre, l’attore giapponese Akira Matsui, appartenente alla tradizione del teatro Noh (Noh e Gambuh sono le più antiche tradizioni teatrali viventi: per la prima si può risalire senza soluzione di continuità al XIV secolo; per la seconda, al XVI). Tutti costoro si riuniscono poi, in Italia, con circa quaranta attori e attrici che partecipano a uno stage guidato da Eugenio Barba e dagli attori dell’Odin: i partecipanti allo stage rappresenteranno gli immigrati, spinti dalla fame, dalla guerra e dalla peste a cercar riparo nel castello di Hamlet, dove spira il vento delle vendette.

La drammaturgia di Barba comincia da qui, da una trama di incontri, da un intreccio di genti diverse. Drammaturgia concreta, ‘politica’ nel senso che costruisce una provvisoria *polis*, un paese del teatro in cui convivono professionisti, aspiranti professionisti, maestri di differenti provenienze, culture, etnie,

*Una danzatrice del Gambuh
Pura Desa Ensemble. Foto di
Tony D’Urso.*



idiomi, competenze e tradizioni sceniche. Non è una tribù, perché l'unione è provvisoria e intermittente. È un paese ben organizzato e compatto, non nomade ma volante, come l'Isola di Laputa inventata da Swift.

È un paese libero, nel senso elementare del termine: difficile è entrarvi, facilissimo uscirne. Per dargli solidità serve un lavoro lungo e capillare. Per scioglierlo, basta una parola: un 'arrivederci' e un brindisi, subito dopo aver raggiunto la meta.

Quando è all'opera, l'Isola di Laputa del teatro ha i caratteri di un'organizzazione energica e imponente. Essa permette all'indipendenza di ciascun professionista e di ciascun gruppo di amalgamarsi all'indipendenza degli altri, sfruttando, come fuoco aggregante, le capacità creative e strategiche di Barba, la sua autorevolezza, e – fatto pratico da non sottovalutare – le sue doti da poliglotta. Ma ciascuno sa bene che un tale sodalizio di eterogeneità è fatto per vivere un tempo breve e si disperderà come neve al sole subito dopo aver materializzato il proprio spettacolo.

Si tratta d'un 'progetto speciale', molto diverso dal repertorio e dallo stile degli spettacoli dell'Odin Teatret. Ma appare diverso solo se lo si osserva dal punto di vista delle dimensioni e delle forme spettacolari. La sostanza del lavoro, invece, la sua logica, corrisponde a ciò che caratterizza l'intera storia dell'Odin Teatret, di questo piccolo gruppo di attori costantemente

te legati fra loro e con il loro regista-drammaturgo.

Nel corso degli anni, infatti, ciascun attore dell'Odin ha sviluppato una propria silhouette artistica e un proprio metodo di lavoro. Sono professionisti con individualità artistiche ben distinte, malgrado la loro appartenenza a una stessa enclave teatrale. Non sono legati da quell'unità stilistica di fondo che distingue i diversi membri d'un teatro classico asiatico o d'una grande tradizione europea come il Balletto o il Mimo moderno. Esagerando un poco, potremmo dire che all'interno dell'Odin si è



creata una situazione simile a quella che contrassegnava, nei secoli XVI-XVIII, una compagnia della cosiddetta Commedia dell'Arte. Erano ensemble ben distinguibili nel loro complesso, dove però ciascun attore seguiva una linea di lavoro e addirittura una tradizione professionale diversa: quella della sua 'maschera', con la sua 'maniera'.

Il paragone non è *troppo* esagerato, tant'è che nell'enclave dell'Odin, in anni recenti, si è potuto inserire un attore proveniente dalla tradizione afro-brasiliana del Candomblé, e si è immesso senza uniformarsi a una pretesa 'tecnica Odin', ma mantenendo la sua tecnica o la sua 'maniera'. Che però non si incastra nello spettacolo come una citazione o un corpo estraneo e pregiato: vi è presente con lo stesso grado di unità-e-differenza delle 'maniere' degli altri (*Il sogno di Andersen*, 2004).

“Non c’è una tecnica dell’Odin Teatret – dichiara Barba – non c’è uno degli attori di cui sono regista che possa essere considerato interprete ortodosso delle mie visioni e delle mie teorie. Siamo un’accolita di miscredenti, al nostro interno prima ancora che nei confronti del mondo che ci circonda.” E aggiunge: “Di questo sono particolarmente orgoglioso”.¹ È un orgoglio che mi pare artistico e politico insieme. Artistico, perché unifica senza standardizzare. Politico, perché approfondisce le differenze rafforzandole l’una con l’altra.

Abbiamo parlato d’un libero ‘paese del teatro’. Ma non abbiamo sottolineato il suo aspetto più importante: è libero perché non si regge sulla divisione del lavoro, con gerarchie e ruoli subalterni, e si regge, invece, sulla multiculturalità.

La dimensione multiculturale è praticamente obbligata per il teatro fra XX e XXI secolo. Le ragioni sono innumerevoli e ovvie. Il teatro, in qualsivoglia contesto sociale e culturale, è uno spettacolo esiguo e minoritario. Può sfuggire all’isolamento, conquistarsi un equivalente dell’antica centralità, solo tendendo fragili fili da una parte all’altra del pianeta, mettendo in contatto esperienze e professionalità che nel passato non avevano alcun bisogno d’entrare in contatto, o avevano addirittura il bisogno contrario: impedire che le contiguità di differenti tradizioni, in contesti ristretti, rischiarono di degradarsi in una zuppa in cui i contorni delle peculiarità e degli stili venivano cancellati.

In generale, il multiculturalismo può essere vissuto come un valore o un’invasione; una minaccia eversiva o una feconda rivoluzione. Ma nel settore teatrale esso si impone come condizione di sopravvivenza, pena il disperdersi dei patrimoni di tecniche e saperi. Senza una visione capace di unificare i diversi patrimoni tecnici e i differenti saperi, essi, presi caso per caso, non troverebbero altro ricovero che il museo, oppure finirebbero isolati e dimenticati, minuscoli e quasi invisibili, irrimediabilmente ‘minori’, schiacciati dagli spettacoli egemoni dei grandi media.

In questa generale condizione del teatro – dei diversi teatri – l’Antropologia Teatrale, di cui Barba s’è fatto alfiere, fin dagli anni Settanta del Novecento, trova il proprio fondamento stori-



*Sopra,
Augusto Omolù nella parte di
Amleto. Foto di Giovanni Tala.*

*Nella pagina a fianco,
il Gambuh Pura Desa Ensemble.
Foto di Claudio Coloberti.*

co, al di là della propria originalità teorica e scientifica. È una scienza. Ma è anche (soprattutto) un efficace strumento per impedire che lo spettacolo di minoranza del nostro tempo – lo spettacolo vivente – si riduca a un genere minore o handicappato.

L'Antropologia Teatrale indaga i diversi principi ricorrenti in differenti tradizioni e pratiche performative. 'Diversi' e 'ricorrenti' non è una contraddizione in termini. Indica la possibilità di individuare un *bios* scenico sostanzialmente unitario, sotto i tegumenti dei diversi stili e delle diverse convenzioni. I 'principi ricorrenti' danno risposte differenziate ma equivalenti alle stesse domande di base: come attrarre e tener desta l'attenzione dello spettatore? Come modificare il comportamento quotidiano rendendolo credibile malgrado l'artificialità della rappresentazione? Come squarciare il visibile, far balenare l'invisibile, attraverso il lavoro sulla visibilità?

A parole, queste domande sembrano alte e astruse. In realtà, sintetizzano bisogni e inquietudini artigianali. I 'principi ricorrenti' possono essere studiati e inventariati. Ma studiare-e-inventariare, per gli artigiani, non è mai fine a se stesso. Segue e precede il 'fare'. Serve a scoprire il sapere tacito implicito in ciò che 'si fa' senza apparentemente sapere perché 'si fa proprio così'. E serve ad aprire nuove strade.

La messa in pratica del lavoro sui 'principi ricorrenti' indagati dall'Antropologia Teatrale sono i 'progetti' nei quali l'Odin Teatret sembra sparire all'interno di un vasto *Theatrum Mundi* in cui convergono artisti e maestri di differenti culture e tradizioni, e in cui i rappre-

sentanti di eterogenee élite professionali si mischiano ai rappresentanti dei teatri dissidenti e 'illegittimi', autodidatti, che aprono enclaves indipendenti, spesso oscure o misconosciute, nei territori presidiati dai teatri 'legittimi' e protetti.

Due tipi di 'progetti': gli uni basati soprattutto sull'indagine e la trasmissione d'esperienze (le diverse sessioni dell'ISTA – International School of Theatre Anthropology – e dell'Università del Teatro Eurasiano); gli altri tendenti alla creazione di spettacoli d'eccezione, come l'*Ur-Hamlet*, che, al momento in cui scrivo, ancora non c'è, ma è già in prova.

Eugenio Barba, a ben guardare, non fa spettacoli multiculturali. La dimensione multiculturale, cioè, non viene da lui spettacolarizzata. È un semplice presupposto.

Non sottolinea il sincretismo stilistico. Non trae sorprendenti effetti d'arte accostando elementi eterogenei, creando tramite loro una suggestiva tensione, un dialogo figurato fra culture. Non mostra neppure come, malgrado le differenze, le diverse tradizioni possano affratellarsi, travasandosi l'una nel bacino dell'altra, immergendo, per esempio, un testo greco o shakespeariano nelle acque dell'Opera cinese o del Teatro Kabuki – o viceversa. Né segue, d'altra parte, la strada diametralmente opposta, chiedendo ad attori formati all'interno di differenti tradizioni di spogliarsi, per quanto è possibile, delle proprie peculiarità, della propria divisa stilistica, della propria convenzione, recuperando la disponibilità d'un attore allo stato nascente, debuttante accanto ad altri debuttanti, tutti al servizio di favole semplici ed enigmatiche, che paiono o sono patrimonio

dell'umana specie, indipendentemente dalle diverse culture in cui si divide.

Sono tutte strade che a volte conducono a risultati memorabili, spettacoli che chiamiamo capolavori. Ma la strada di Barba è un'altra. Non cerca il ricco nutrimento del banchetto delle culture, né – all'opposto – il nutrimento d'un cibo semplice ed essenziale.

Lavorando con attori formati all'interno di differenti tradizioni, rispetta scrupolosamente il comportamento scenico che caratterizza l'identità professionale di ciascuno. E con questi eterogenei frammenti compone uno spettacolo nuovo.

Dice:

Ogni artista conserva fedelmente i caratteri specifici del suo stile integrandoli in un contesto nuovo. Praticiamo una drammaturgia basata sull'intreccio di stili autonomi. I modi dell'intreccio e la trama sono responsabilità mia, in quanto regista; ciò che gli attori creano, appartiene alla loro identità culturale e non viene intaccato dalla messinscena. Ho chiamato questa via: 'metodo romanico'.

Spiega, trasformando la storia in *exemplum* e leggenda:

Nel medioevo, i costruttori di chiese in quello stile che fu chiamato romanico (perché diffuso nelle regioni in cui si era parlata la lingua di Roma) praticavano l'arte del montaggio. S'era perduta la sapienza artigianale necessaria per scolpire un capitello o tornire una colonna di marmo pregiato, né c'erano più le risorse economiche e tecnologiche per estrarre e trasportare i marmi. I chierici-architetti, allora, sceglievano pietre rozze o intagliate; frammenti di statue; capitelli ionici, dorici o corinzi; colonne scompagnate che trovavano nei diversi edifici deserti dell'antico Impero. Questi frammenti disparati venivano ricomposti in un'unità nuova, tra gli squarci di luce e laghi d'ombra dei templi dove si pregava davanti al pane e al vino. Le tradizioni sceniche delle attrici e degli attori che convergono nel nostro *Theatrum Mundi* non sono certo stili abbandonati. Ma il mio modo di procedere assomiglia a quello dei chierici-architetti dello stile romanico.

Poi parla da artigiano:

Non intervengo sui frammenti, li scelgo e li metto in relazione. Uno spettacolo composto di frammenti resta frammentario, oppure si scava la strada verso un'unità più profonda. Per raggiunger-



Akira Matsui nella parte della Regina dei Ratti. Foto di Claudio Coloberti.

la, occorre lavorare nel territorio della tecnica, della presenza scenica, a livello pre-espessivo. Grazie a questo lavoro, le azioni degli attori possono interagire e quindi creare un contesto. Nel nuovo contesto, i frammenti mutano natura. Quelli che all'inizio erano angoli di mondi separati si trasformano in parti necessarie di una storia che né io né gli attori avremmo saputo prevedere. Così, storie e personaggi venuti di lontano tessono, sotto i nostri occhi, un nuovo velo di apparenze e illusioni.²

Può darsi che la similitudine medievale sia più appropriata di quella che invece si riferisce alla Commedia dell'Arte. O forse può darsi che sia soltanto meno ovvia, ma non altrettanto precisa. L'una e l'altra, comunque, non sono che similitudini, approssimazioni. Conducono fin sulla soglia del lavoro essenziale e lì si fermano. Perché quel lavoro, in realtà, non vive del montaggio, della *composizione* – diceva Eugène Delacroix – come arte di 'associare con potenza'. Procedo, invece, per linee verticali. Opera su ciò che sta sotto le forme incorporate dai singoli attori. Per questo – solo per questo, vorremmo dire – può salvarle senza assumerne il significato.

Quando, osservando il lavoro di Barba alle prove, sembra che egli stia 'montando' il frammento d'un attore con quello di un altro, egli sta operando, in realtà, non sull'intero frammento, ma sui suoi legamenti interni, sugli impulsi e i ritmi nervosi che lo compongono. Similitudine per similitudine, non è paragonabile all'architetto medievale che pone un antico capitello su una colonna di diverso stile. È simile, semmai, a un giardiniere che cura gli innesti o al chirurgo che restaura un tessuto.

Ma le similitudini non valgono, perché il teatro è un'altra cosa. I comportamenti (scenici) non sono organismi, non appartengono al cosiddetto 'corpo', ma all'integrità del corpo-mente. Per questo, la logica fondamentale dello spettacolo in prova non assomiglia a un montaggio di forme attinte da diverse culture, ma alla creazione di forme organiche nuove.

A Barba, mi pare, non interessano le diverse tradizioni sceniche in quanto 'tradizioni'. Interessano gli attori che abbiano forme *incorporate*. Le tradizioni professionali sono uno dei casi che promuove l'incorporazione.

'Incorporazione' è un termine strano e ambiguo. Si distingue da 'esecuzione', 'riproduzione' o 'imitazione'. Comprende l'idea di radici organiche che scendono in profondità nel corpo-mente dell'attore e possono trasformarsi, nel loro aspetto esteriore, senza perdere la propria identità sommersa.

La forma e le visibilità che assumono è sempre la scelta di una delle loro potenzialità. Dietro la loro visibile partitura, vive una stabile 'musica' di impulsi psicofisici, invisibile, che resta intatta nel mutare delle scelte visibili. Tanto più questa 'musica' è *incorporata*, tanto meno rischia di perdersi nelle trasformazioni. La differenza fra l'attore-maestro e l'attore principiante, in fondo, sta tutta qui. Non nella maestria dell'esecuzione. Ma nella densità di ciò su cui si fonda.

A parole questa 'musica' sembra indicare qualcosa di impalpabile e di metaforico, mentre nella pratica è qualcosa di empirico e di concreto, per lo sguardo artigianale addestrato a riconoscerla e a manipolarla senza offenderla o soffocarla.

E per questo, lo spettacolo che ancora non c'è, non viene – a ben vedere – composto. Ma affiora. È come se là sotto, nell'Isola di Atlantide che vive sommersa, vi fosse un teatro che si fa e si disfa senza tregua. E affiorasse in isole provvisorie, che mai coincidono con le immagini pre-viste. 'Creare' diventa sinonimo di 'scegliere'. E l'esperienza dell'artigiano coincide con la capa-

cità di riconoscere quali scelte si impongano per la loro stessa forza, sapendole seguire, smettendo di correre dietro ai propri preliminari progetti.

D'uno spettacolo in prova non si dovrebbe mai parlare. Si rischia di assumere il tono di chi racconta favole per ingannare l'attesa.

¹ Eugenio Barba, *La danza dell'algebra e del fuoco*, in *Desmontajes: procesos de creación e investigación escénica*, a cura di Ileana Dieguez, Città del Messico 2006.

² Eugenio Barba, *Il metodo romanico*, *presentazione dello spettacolo L'Isola dei labirinti*, nel corso della X sessione dell'ISTA, Copenaghen 1996.



I suonatori di flauto del Gambuh Pura Desa Ensemble. Foto di Tony D'Urso.

Il paradosso del mare

di Eugenio Barba

Discorso di Eugenio Barba in occasione della laurea *Honoris Causa* conferitagli dall'Università di Plymouth il 27 ottobre 2005.

Siglos, armas y el mar que une y separa
Così pensava Ludovico Ariosto secondo Luis Borges: per fare un vero libro servono l'Aurora e l'Occidente, secoli, armi e il mare, abisso invalicabile e via di comunicazione.

Tutto questo non vale solo per i grandi libri dei quali parlava Borges, moderno Tiresia. Vale anche per le culture, purché non vengano considerate come universi chiusi da muri metaforici o reali, che si accostano l'una all'altra o cozzano drammaticamente. Dietro il sostantivo cultura si nasconde un flusso di interazioni, appropriazioni, travasi e intrecci che convergono o si ostacolano. L'unità di una cultura è una ragnatela di contraddizioni: mantiene una propria identità a patto che regga le tensioni e viva nelle metamorfosi.

Mi domando, però: perché *le armi*?

Quando avevo trenta o quarant'anni, quelle 'armi' che nel verso del moderno Tiresia stanno fra i 'secoli' e il 'mare' mi facevano pensare agli eroi dell'*Orlando furioso* o della *Chanson de Roland*, o a Baldovino, quarto re di Gerusalemme, crociato e lebbroso. Ora che sto per compiere settant'anni, quello stesso verso non evoca antiche leggende, ma la cronaca quotidiana dei tempi in cui vivo, gli avvenimenti di cui scrivono i giornali e che compaiono nell'eccitata indifferenza delle televisioni, fra un talk-show e la cronaca d'una partita.

Un paese chiamato esilio

Questi tempi non li riconosco come *miei*. Voglio e posso godere il vento d'un altro modo di vivere il tempo. Forse è un'illusione, ma il paese in cui abito me la permette. Spesso mi sono chiesto se il mio paese possa essere raccontato come un esempio o se, invece, sia solo un'eccezione. Eccezione fa pensare a qualcosa di eccezionale. Ma è una parola amara, perché so che l'eccezione, alla fin fine, conferma la regola a cui si oppone.

Eugenio Barba e Jerzy Grotowski
a Pontedera nel settembre 1988.
Foto di Toni d'Urso.



Per sfuggire alla retorica e all'amarezza, mi dico: il mio paese può essere definito un volontario esilio. Il paese in cui abito è il teatro. Ma anche intorno a questa parola bisogna intendersi.

Vi sono teatri che rimangono in piedi come case, sopravvivono ai loro abitanti, e mantengono una propria identità passando di mano in mano.

Vi è poi un'altra identità del teatro, che non si cura di pietre e mattoni. È il teatro la cui architettura consiste solo di relazioni fra le persone che li compongono. Non possono essere né ereditati né riempiti di nuovi contenuti: spariranno con quelle persone. Sono teatri che consistono nell'intreccio dei sentieri che aprono i suoi abitanti. Quando questi smettono di avanzare, anche il loro teatro perde il suo riconoscibile profilo, la sua casa. Per me, ad esempio, pensare ad un Odin Teatret che continui dopo di noi che l'abbiamo fondato, e che ora lo teniamo in vita, sarebbe un controsenso come pensare alla persistenza di un pugno quando si apre la mano.

Abito un paese di questo tipo. È piccolissimo. È vasto. Siamo in tanti, sparsi sui diversi continenti, lontani, profondamente diversi, stretti da legami solidi, elastici e fragili, come i fili d'una tela di ragno. A volte, siamo in pochi, tre, quattro, quindici persone. Altre volte spendiamo tempo, lavoro e denaro, e allora per due giorni, una settimana, un mese ci raduniamo. Poi torniamo a separarci, e ognuno torna alla non isolata solitudine che lo definisce.

Il mio paese ha uno spazio paradossale. Vivere l'esilio come una patria è infatti una contraddizione-in-vita. È un triste segno dei tempi il fatto

che questo tipo di esilio possa assomigliare all'utopia. Ma è un segno dei tempi che si è ripetuto spesso nel corso della storia. La professione teatrale, in tutti i paesi e in tutte le epoche, prima ancora di essere il mestiere di produrre immagini e spettacoli, si è contraddistinta come professione in esilio – o professione dell'esilio.

L'atto di nascita multiculturale

Dall'interno di questa contraddizione-in-vita è difficile sentire come un problema, come una possibile minaccia o come un'urgenza alla quale far fronte ciò che agita oggi il mondo che ci circonda, l'intreccio e lo scontro fra culture, il loro disputarsi uno stesso territorio, il continuo mutare dei confini. Il multiculturalismo per il paese del teatro non è un'emergenza attuale. È qualcosa di ovvio. Fa parte del suo atto di nascita. Una lunga storia basta a dimostrarlo.

Chi praticava il teatro per mestiere, in Europa come in Asia, ha sempre vissuto in una condizione straniera, come se fosse di passaggio, e le truppe degli attori erano formate da persone provenienti da diverse regioni e da differenti ceti sociali. Il teatro era *straniero* nel mondo in cui viveva, fra gli spettatori che gli davano da vivere, innanzi tutto perché contraddiceva i confini e le gerarchie che mettevano ordine nella società circostante. Per questo è stato a volte una microsocietà separata, discriminata e disprezzata. E per questo è stato, a volte, un'isola di libertà.

Quando nel Novecento il teatro sembrava destinato a morire perché appariva inadeguato ai tempi e alle esigenze della modernità, delle sue metropoli, della sua nuova economia e dei suoi nuovi spettacoli, la gente del teatro ha

praticato – più per la forza dei fatti che per progetto – una doppia strategia. Da una parte ha indotto la società circostante a riconoscere la professione scenica come un bene culturale da proteggere, sganciandola dalle catene del commercio. La nostra professione è *arte* – affermarono – e riuscirono a farla sovvenzionare salvaguardandola dietro un valore di *eredità nazionale*. E mentre questo cambio di mentalità avveniva, alcuni hanno fondato arcipelaghi di piccole isole teatrali autonome. Ognuna di queste isole vive nel proprio ambiente culturale come una trascurabile minoranza, in grado però di aprirsi la via in territori nuovi, uscendo dagli abituali recinti del teatro commerciale o delle tradizionali rappresentazioni artistiche.

La marginalizzazione nel proprio ambiente viene risarcita da un ampliamento del raggio d'azione. Un equivalente processo di compensazione riguarda anche le grandi tradizioni performative. Quanto più ciascuna tradizione classica, di matrice europea o asiatica, perde localmente vigore e diventa inattuale nell'orizzonte del proprio contesto d'origine, tanto più acquista prestigio al di là dei propri confini tradizionali superando le barriere culturali e allargando il raggio della propria presenza, in un fitto intreccio di scambi e travasi. In altre parole, trova un nuovo equilibrio in un orizzonte multiculturale.

La professione del teatro non è più separata dalle diverse barriere linguistiche. Malgrado le differenze si salda in maniera sempre più evidente in un unico paese professionale planetario. Diventa possibile parlare di una cultura teatrale unitaria che comprende esperienze radicate nel lontano passato, in tradizioni classiche, un tempo rispettate o perseguitate, e in piccole isole autonome che danno vita a pratiche di frontiera.

La *diversità* è la materia base del teatro. Il fatto che oggi sia visuta come una drammatica condizione storica e che il suo tema inquieti i governi e i singoli individui, non deve farci dimenticare che essa è ciò su cui il teatro ha sempre lavorato. Chi fa del teatro la propria professione deve saper lavorare sulla propria diversità. La deve esplorare, *tesserla*, trasformando la cortina che ci divide dagli altri in un velo ricamato, affascinante, attraverso il quale gli altri possono guardare, e ciascuno possa sco-



Un baratto dell'Odin Teatret ad Ayacucho, Perù, 1988. Foto di Tony D'Urso.

prire le proprie visioni. Quali sono le *mie* visioni? Non le conosco fino a che un velo o una ragnatela d'oro non le cattura. Fino a che qualcosa di *strano* smette d'essere estraneo e comincia a parlarmi con una voce che non è mia e non è non-mia.

Per un emigrato come me, che afferma che le sue radici sono nel cielo, il teatro è divenuto lo strumento per creare l'incontro e lo scambio, per superare l'indifferenza reciproca. È una tecnica che costruisce relazioni, aiuta a resistere all'omologazione e costruisce ponti.

Organici ponti sotterranei

È interessante osservare quali siano le nervature interne di questi ponti organici. Nei rapporti con gli spettatori, la natura vivente di questi ponti deriva da una capacità di *presenza* che permette di cementare una qualità di attenzione indipendentemente dalle parole. Lo sperimentiamo di fronte a un attore che sa dare forma al suo corpo-in-vita o a un cantante che sa farsi ascoltare anche quando il suo idioma è sconosciuto.

Nei rapporti fra gli attori di diverse tradizioni e culture, i ponti consistono nel paradosso delle tecniche, simile al paradosso del mare che unisce e separa.

Le tecniche sono doppiamente paradossali, perché cerchiamo di impadronircene al solo scopo, una volta dominate, di farne a meno. A seconda del modo in cui decidiamo di considerarle, sono ciò che più separa chi pratica una stessa professione e ciò che più è in grado di unire. Possiamo scegliere di guardare le tecniche come ciò in cui si distilla il contesto, l'ideologia, la religione o il sogno che sta alla base di

una tradizione o di un gruppo teatrale. Così, nel momento stesso in cui le magnifichiamo le rendiamo inservibili, le trasformiamo in un muro o le imbalsamiamo in un museo.

Oppure possiamo decidere di guardarle come terreno di incontro, luogo delle traduzioni fisiche e delle rifondazioni somatiche, che accomuna e consente a professionisti di provenienza lontana di dialogare fra loro.

Siamo noi a stabilire se le tecniche debbono servire a separarci o a unirci. Di per sé non sono nulla. Il loro *significato* non è nascosto nelle loro origini. Sussurrano qualcosa di importante a ognuno di noi nel momento in cui cominciamo a scoprire come usarle. Ciascuna cultura ha messo in forma la propria eloquenza spettacolare secondo propri stili. Per farlo, ha dovuto creare un teatro-in-vita sotterraneo, delle fondamenta organiche con delle tecniche di base.

Lavorando alla superficie degli stili ci si può ammirare a vicenda, si possono anche creare sincretismi a volte molto efficaci e a volte inclinati al degrado, più confusi che complessi. Lo spazio sotterraneo delle fondamenta, invece, diventa, per la sua stessa natura, il territorio degli scambi, dove il paese del teatro sperimenta la sua multiculturale unità, la sua complessità organica. Le fondamenta non sono cantine né catacombe. Sono paradossali ponti sotterranei, che permettono il passaggio da una parte all'altra del paese del teatro, unito benché materialmente disperso in luoghi geograficamente lontani.

A differenza del teatro, nella vita di ogni giorno non sempre i ponti mettono in comunicazione una regione con l'altra, l'una e l'altra sponda, due tribù, le acque e il cielo.

I ponti e la semplicità

Ronda è una cittadina sulle montagne dell'Andalusia. È conosciuta per il ponte costruito al tempo degli arabi, a strapiombo su una gola dove un fiume si precipita furioso. Durante la guerra civile spagnola, le truppe franchiste lo usarono come comodo luogo di esecuzione per i prigionieri. Li legavano l'uno all'altro, in piedi sul parapetto, poi una pallottola alla nuca al primo della fila, e tutti giù a sfracellarsi sui sassi del fiume, trascinati via dalla corrente impetuosa. In *Per chi suona la campana* Ernst Hemingway ce ne ha lasciato il ricordo.

Ma è di un altro ponte che voglio parlare. Kozda Mimar Sinan, il Michelangelo dell'impero ottomano, fu l'architetto della moschea di Edirne e di quella di Suleyman il Magnifico a Istanbul, progettò l'impressionante ponte sul fiume Drina a Visegrad, in Serbia, alla fine del XVI secolo. A lui viene attribuito anche uno dei ponti più ammirati d'Europa. Capolavoro architettonico, è stato descritto come l'arco di un arcobaleno che si innalza al di sopra della via lattea, balzando da un dirupo a un altro. In realtà non fu il geniale Sinan l'ideatore e il realizzatore di quest'altro ponte, fu Harudjin, uno dei suoi allievi. Su richiesta dei cittadini leali, il sultano Suleyman il Magnifico ordinò nel 1666 la costruzione del ponte.

Per secoli, il ponte di Mostar dette gloria alla sua città e fu l'orgoglio della sua popolazione di croati cattolici, serbi e croati ortodossi, e croati e serbi musulmani.

Anche l'attore Slobodan Praljak, ogni volta che lo attraversava per andare al suo Teatro della Gioventù, non poteva fare a meno di ammirare i blocchi di pietra levigati dalla carezza del tempo. Slobodan aveva iniziato la sua carriera quando il suo paese si chiamava ancora Repubblica Socialista della Jugoslavia. Col tempo non si limitava a esercitare la sua attività artistica come attore, ma metteva anche in scena testi come *Un uomo è un uomo* di Bertolt Brecht e *Il drago* di Evgenij Schwartz.

Cominciò lo smembramento della federazione jugoslava. Prima si staccò la Slovenia, poi la Croazia, quindi croati e serbi si scontrarono per anettere al proprio dominio il territorio della Bosnia, la cui maggioranza era musulmana. L'attore e regista



Qui, e a pagina 64, una parata dell'Odin Teatret ad Ayacucho, Perù, 1988. Foto di Tony D'Urso.

Slobodan Praljak aveva lasciato il teatro e si dedicava a questa missione di crescita nazionale. In quanto croato, aveva il comando della postazione militare che dalle colline circostanti, martoriava regolarmente la città musulmana. I suoi *chetnik* erano abili e ingegnosi. Ferivano alla gamba un passante che si spostava tra le barricate, aspettavano quindi che accorressero dei soccorritori, e li liquidavano con precisione, sia il ferito che i suoi soccorritori. Fu Slobodan Praljak, attore e regista apprezzato nell'ambiente di Mostar, a dare ordine ai mortai della sua postazione di bombardare il ponte di Harudjin che aveva sfidato i secoli. Come un arcobaleno, il ponte si volatilizzò in una grigia pioggia di frantumi e si congiunse all'acqua del fiume.

Il giorno dopo, all'alba, a chi lanciavano il loro saluto i galli allegri, ostinati, lontani? Per chi abbaiano i cani?

Siglos, armas y el mar que une y separa. Le guerre ci sono sempre state. Le violenze per intolleranza, anche. Razzismo e xenofobia sono sempre esistiti. Ma oggi vediamo che xenofobia, razzismo, violenze e guerra non sbandierano interessi contrapposti, o contrastanti idee sul futuro del mondo. Sbandierano radici, l'urto fra 'civiltà'. Culture e civiltà sembrano opporsi come un tempo le contrapposte ideologie. Questo, nel XXI secolo, non l'avremmo mai immaginato. È una situazione che sembra appartenere a storie medioevali, alle leggende di Roncisvalle o del sacro sepolcro vuoto per cui la Cristianità attraversò il mare e portò le armi a Gerusalemme. Persino il razzismo criminale che infestò la storia del XX secolo sembra meno arcaico.

I secoli distillano e individualizzano le culture. Il mare le unisce e insieme le separa. I processi organici che le caratterizzano e le tengono in moto sono lunghi, sottili e complessi, a volte incomprensibili. Ma quando le armi entrano in azione, tutto diventa semplice.

Quando la storia parla in termini semplici, le arti e la cultura cadono nella desolazione. I mondi che prospettano paiono iridescenti bolle di sapone che al primo fiato scoppiano per tornare al nulla di cui sono piene.

Noi ci riuniamo per parlare dell'incontro fra culture diverse. Cerchiamo di riflettere sull'arte di marcare i confini per meglio bucarli e attraversarli. Ci interroghiamo sui rischi del sincretismo. Diciamo che la 'diversità' non è solo una condizione di partenza, ma un traguardo da raggiungere. E, mentre disputiamo sulla complessità, il mondo quotidiano che ci circonda si semplifica. La semplicità è spietata. Dice: "O noi, o loro". Ma noi – replica il buon senso pratico – abbiamo bisogno di loro: del loro lavoro.

Così, anche la Legge torna a mostrare il suo aspetto semplice e armato. Alcuni di noi dichiarano: d'accordo, si deve convivere, ma non fino ad accettare che sia messa in discussione l'assolutezza dei valori della nostra civiltà e della nostra tradizione. Accettiamo una società multietnica, purché non sia multiculturale.

In parole semplici: loro stiano fra noi, purché si assimilino. Cioè: purché sottomessi e sfruttati.

Col tempo, lungo un secolo e più, erano stati elaborati compromessi efficaci per mitigare la durezza del mercato in cui si compra e si vende lavoro. Ma questi compromessi possono essere aggirati dalle leggi dell'immigrazione. Il nudo sfruttamento ritrova, così, un colore di lega-

lità: legittima difesa in una guerra fra civiltà. Una bandiera apparentemente più umana e decente copre la prepotenza di chi sa o si illude d'essere il più forte. Le armi e le leggi fingono di non difendere il nostro interesse a prevalere, ma il genuino desiderio di preservare la nostra integrità.

I secoli, il mare, sono grandi e immensi pensieri. O forse minuscoli, come i sogni a occhi aperti che crediamo e speriamo capaci di proteggerci.

Il castello

C'è una luce cristallina qui a Elsinore, in questo pomeriggio d'agosto. Il mondo che ci circonda è l'immagine dell'ordine, della pace, del buon gusto.

Sul mare, davanti alla costa della Svezia, si stagliano alcune imbarcazioni che sembrano navigare in diversi nastri del tempo. Motori rombanti e barche a remi; barche a vela adatte alle moderne regate e un veliero dalla foggia antica, che ancora mostra di poter dominare silenziosamente il mare.

Il palazzo regale, il castello di Kronborg, si protende verso il mare con le sue grandi vetrate e le sue torri che paiono tutte eguali, e a guardarle bene sono ciascuna differente dall'altra.

Attorno al castello, il commercio turistico non è mai sfacciato. Dalle parti del porto, la fresca birra danese viene servita da cortesi camerieri marocchini.

Siamo nel cuore stesso della civiltà, seduti comodamente sulle nostre speranze.

– Lo faresti, qui, uno spettacolo?

Nel castello?

Nelle sale interne, oppure – meglio ancora – nel cortile.

Mi piacerebbe fare lo spettacolo come una festa di corte, con i suoi lussi e i suoi veleni. Mentre fuori dalle mura ci sono i venditori ambulanti, il popolo curioso, i saltimbanchi, i fuochi d'artificio e i cannoni che sparano a salve.

E lo spettacolo, dentro, sarà...

... *Hamlet*, certo.

L'amico Trevor Davis mi propone di creare uno spettacolo per il castello di Elsinore dove, da secoli, gli unici spettri sono solo



Il cortile del castello di Kronborg a Elsinore.

quelli teatrali. Appena varco la soglia d'entrata, tutta l'architettura del castello conduce il mio sguardo verso l'alto. Sento un desiderio di popolare l'aria che sta in mezzo ai quattro lati del castello. Ofelia annegherà lassù in alto, in un torrente che scorre nel vuoto sotto le nuvole. Un Vescovo antico uscirà dal torrione della chiesa che affaccia nel cortile, e intonerà una predica moderna, invece del *to be or not to be*. Amleto sarà un figlio braccato da un Padre-Fantasma che lo ama e lo incalza spostandosi incessantemente nel vuoto sopra gli spettatori. Ecco il cuore della mia civiltà: del grande teatro e della piccola Danimarca.

Poi sento i cani abbaiare. Sono tanti. Paiono feroci. L'incantesimo del mare su cui si affaccia il castello sparisce, lampi bui solcano la luce cristallina d'agosto. Basta un banale abbaiare di cani per farmi cambiare idea?

L'attualità della storia ha molte voci.

Niente saltimbanchi attorno alle mura del castello. E niente festa aristocratica all'interno. Niente Shakespeare, ma le nude lotte di potere, gli inganni e i massacri così come li raccontò il medioevale Saxo, nel suo elegante latino che pochissimi erano in grado di

comprendere. Niente apparizioni dall'Aldilà e niente pathos di domande esistenziali: solo il panico angosciato per veri o supposti nemici. Immagino l'illusoria sicurezza della gente che popola il castello. Immagino le loro leggi sfrondate dalla retorica della giustizia e ridotte al puro rapporto di forza, come quelle che Machiavelli detterà al suo Principe, talmente semplici e prive di alibi morali, che il loro autore parve ai suoi contemporanei un emissario dell'inferno.

Non è Fortinbras a minacciare il castello, ma topi e stranieri. La gente del posto, per paura della peste, dà loro la caccia con spietata freddezza. Vede in quei miseri bisognosi di un ricovero dei futuri nemici interni, il segno di un assedio a venire.

Lì si aggira Saxo, fra la legge delle Armi e le armi della Legge, solitario come un cieco. Aveva un tempo descritto il suo paese come un ricamo di acque, mari e fiumi, fra i quali emergono, incastonate come gioielli, le terre danesi. Ora, in Elsinore, contempla e descrive, sarcastico e inutile, il risorgere di arcaiche barbarie nel cuore stesso d'uno degli storici castelli della mia cultura.



Gli artisti

Gambuh

Il Gambuh è la più antica forma vivente di teatro rituale dell'isola di Bali, paragonabile al teatro Noh giapponese e al Kathakali indiano. La musica, la letteratura, la forma recitativa e la danza che lo contraddistinguono ebbero origine a Giava, nel regno induista Majapahit (1292-1527), al momento di massimo splendore della cultura classica di corte. Al crollo del regno, invaso dai musulmani, il fiore dell'aristocrazia induista giavanese migrò a Bali, che rimane tuttora l'unica isola induista nell'intero arcipelago indonesiano, che rimane invece di religione musulmana.

Il Gambuh non è essenzialmente mutato nei suoi cinquecento anni di storia documentata, e ancora oggi riflette la suggestiva atmosfera delle antiche corti reali giavanesi con i loro dignitari.

La sua caratteristica forma epica utilizza azione recitata, danza, dialogo, canto e musica, e ha generato una miriade di altri generi di danza e arte scenica che hanno fatto di Bali un luogo di ispirazione per il teatro moderno, cui si guarda sia da Oriente che da Occidente (si veda l'esempio di Artaud). Divenuta colonia olandese nel 1908, Bali vide svanire il fascino delle corti reali, e il Gambuh andò progressivamente perdendo popolarità. Oggi il Gambuh sopravvive solo in pochissimi villaggi e rischia l'estinzione.

Nel Gambuh i personaggi principali si esprimono parlando e cantando in lingua Kawi, una lingua letteraria arcaica, accompagnati da servitori che traducono il testo nel balinese odierno. Gli attori-danzatori del Gambuh cantano i loro dialoghi spesso senza comprenderne appieno il significato, avendoli appresi a memoria dalla tradizione tramandata oralmente per generazioni. I drammi del Gambuh sono tratti dal ciclo di racconti detto *Malat*, sviluppato attorno alla figura del mitico Principe Panji e della sua amata Rangkesari.

L'orchestra di Gambuh "Gamelan" è composta da tamburi, gong, campane e flauti, come vuole la tradizione affermatasi prima della comparsa dei metallofoni in bronzo, caratteristici oggi di molte altre orchestre Gamelan di Bali. I modelli percussivi, i motivi e la struttura musicale del Gambuh sono alla base di quasi tutta la musica balinese successiva.

The Gambuh Pura Desa Ensemble, progetto di Cristina Wistari Formaggia, è nato nel villaggio di Batuan nel 1993 grazie al sostegno finanziario della Fondazione Ford e con lo scopo di proteggere e tramandare questa forma di teatro-danza. Oltre all'insegnamento della tradizione alle giovani generazioni, il Gambuh Pura Desa Ensemble si esibisce di frequente sia a Batuan che nei templi di Bali e all'estero.

Noh

Il Noh è una forma di spettacolo classico giapponese che combina elementi di danza, teatro, musica e poesia in una dimensione scenica altamente estetizzata.

Il Noh si è evoluto nella sua forma attuale già nel XIV e XV secolo, specialmente grazie al famoso attore e drammaturgo Kannami e a suo figlio Zeami (1363-1443). Quest'ultimo in particolare fu il prolifico autore della maggior parte dei drammi ancor oggi inclusi nel repertorio classico, che comprende circa duecentocinquanta opere. Zeami scrisse anche alcuni testi segreti in cui si svelano i principi estetici e tecnici che governano il teatro Noh, e si spiega nel dettaglio come debba essere scritto, recitato, diretto, insegnato e prodotto. Si tratta di testi rinvenuti soltanto all'inizio del XX secolo.

Il Noh non è un genere realistico. Al contrario, tutti i movimenti sono decisamente stilizzati e regolati da precise convenzioni. Se alcuni gesti hanno un significato specifico, altri sono l'espressione astratta delle emozioni del personaggio. Il dramma Noh è recitato da due o tre attori, accompagnati da un coro di otto persone e da un'orchestra di tre o quattro musicisti. Il teatro Noh non fa uso di trucco: in genere il

personaggio principale e il suo assistente indossano maschere delicatamente scolpite che, oltre a fungere da potenti mezzi espressivi, sono oggetti di estrema bellezza.

Attualmente, come per molte altre forme artistiche tradizionali, non si può affermare che il Noh sia popolare tra i Giapponesi moderni. Può comunque contare su estimatori entusiasti e professionisti severamente addestrati, impegnatissimi a recitare e insegnare in tutto il paese. Esistono oggi circa millecinquecento attori professionisti che vivono esclusivamente recitando e insegnando il teatro Noh.

Cinque scuole diverse di Noh – Kanze, Hosho, Kita, Komparu e Kongo – proseguono l'antica tradizione, distinte tra loro per atmosfera, stile recitativo, drammi rappresentati, maschere e costumi.

Il teatro Noh arrivò in Occidente all'inizio del XX secolo, anche grazie alle traduzioni del poeta americano Ezra Pound, e divenne una sorta di fonte d'ispirazione per il teatro europeo, che ne ha guardato sia la tecnica attoriale che la struttura drammaturgico-letteraria. Tra gli ammiratori del Noh figurano William Butler Yeats, Paul Claudel, Jacques Copeau e Bertolt Brecht.

Il Candomblé e la danza degli Orixá

La diaspora africana ha contribuito in modo decisivo a dar forma al profilo culturale del Brasile. Le credenze religiose importate dall’Africa hanno infatti aiutato la popolazione di colore a tener vive le loro radici, attraverso cui interpretare e dare significato al mondo circostante.

Le divinità animiste africane, dette Orixá, rappresentanti le diverse forze della natura, si manifestano nella cerimonia del Candomblé. Particolari ritmi percussivi e danze invitano gli Orixá a scendere e ‘cavalcare’ il devoto, impossessandosi di lui. Ogni Orixá, maschio o femmina che sia, ha un suo proprio *toque* (ritmo di tamburo) e una propria danza, la cui energia e il cui modello gestuale variano a seconda della diversa ‘nazione’ di provenienza (Ketu, Ango-

la, Jêjê). Una volta entrato in trance e fattosi ‘cavallo’ dell’Orixá, il devoto indossa le vesti e gli attributi del dio, continuando a danzare in uno stato di coscienza alterato. Il ritmo delle percussioni del Candomblé, uscito dal *terreiro* (lo spazio cerimoniale), ha acquisito un nuovo carattere, che è divenuto estremamente popolare sino a rappresentare, agli occhi degli stranieri, la quintessenza del Brasile stesso: il samba.

A partire dagli anni Cinquanta la danza degli Orixá comincia a venir riprodotta anche al di fuori del contesto del Candomblé, dapprima da gruppi folklorici, e in seguito come base di quello stile afro-brasiliano elaborato da numerosi coreografi e danzatori.

Odin Teatret

Fondato a Oslo, in Norvegia nel 1964, l'Odin Teatret si è trasferito a Holstebro, in Danimarca, nel 1966, diventando Teatro Laboratorio Scandinavo. Oggi i suoi 25 membri provengono da una decina di paesi e di continenti.

Le attività del Laboratorio comprendono: spettacoli presentati nella propria sede e in tournée; 'baratti' con diversi ambienti a Holstebro e altrove; organizzazione di incontri di gruppi di teatro; ospitalità di compagnie e gruppi teatrali; corsi in Danimarca e nei paesi in cui l'Odin Teatret porta i propri spettacoli; l'annuale Odin Week; pubblicazione di riviste e libri; produzione di film e video didattici; ricerca nel campo dell'Antropologia Teatrale durante le sessioni dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology); l'Università del Teatro Eurasiano; produzione di spettacoli con l'ensemble multiculturale Theatrum Mundi; collaborazione con il CTLS, Centre for Theatre Laboratory Studies dell'università di Aarhus; il *Festuge* (Settimana di Festa) di Holstebro; il festival triennale *Transit* dedicato alle donne nel teatro; spettacoli per bambini, mostre, concerti, tavole rotonde, iniziative culturali e progetti speciali per la comunità di Holstebro e dell'area circostante.

Fin dalla sua origine, l'Odin Teatret si è concentrato sul training degli attori, sulla loro capacità di stabilire nuove relazioni con gli spettatori, e sulle diverse drammaturgie che compongono uno spettacolo. La formazione autodidatta degli attori dell'Odin Teatret – con la conseguente elaborazione di un training

individuale e di una pratica di insegnamento ai membri più giovani del gruppo – ha determinato il costante interesse per l'apprendistato e per la trasmissione delle conoscenze tecniche. Quarantadue anni di esistenza dell'Odin Teatret come laboratorio hanno favorito la crescita di un ambiente professionale e di studi, caratterizzato da attività interdisciplinari e collaborazioni internazionali. L'ISTA – per esempio – fin dal 1979 è divenuto un *villaggio teatrale* in cui attori e danzatori di culture differenti incontrano studiosi per indagare, confrontare e mettere a punto i fondamenti tecnici della loro presenza scenica. Un altro campo d'azione è costituito dall'ensemble del Theatrum Mundi che, fin dal 1981, ha presentato spettacoli con un nucleo permanente di artisti di tradizioni e stili diversi.

L'Odin Teatret ha creato 65 spettacoli che hanno girato in 53 paesi in vari contesti sociali. Nel corso di queste esperienze si è sviluppata una specifica cultura dell'Odin, basata sulla diversità e sulla pratica del 'baratto'. Gli attori dell'Odin si presentano con il loro lavoro artistico alla comunità che li ospita e, in cambio, questa risponde con canti, musiche e danze appartenenti alla propria tradizione. Il baratto è uno scambio di manifestazioni culturali e offre, non solo una comprensione delle forme espressive dell'altro, ma mette anche in moto un'interazione sociale che sfida pregiudizi, difficoltà linguistiche e divergenze di pensiero, giudizio e comportamento.

Attori e danzatori

Ni Nyoman Candri (Bali) apprende le danze classiche dal padre, I Made Kredek. Ha raggiunto la fama come cantante di Ardja (l'opera classica balinese) ed è una delle rare *dalang* (marionettista) donna del Wayang Kulit (teatro delle ombre), genere tradizionalmente riservato agli uomini. Dal 1998 fa parte della Compagnia Topeng Shakti. Si esibisce frequentemente sia in patria che all'estero, e insegna a studenti provenienti da tutto il mondo. Dal 1990 collabora con l'ISTA e con l'Ensemble Theatrum Mundi.

Roberta Carreri (Italia), attrice, maestra e organizzatrice, si è unita all'Odin Teatret nel 1974. Le sue esperienze professionali e artistiche sono documentate nel libro *The Actor's Way*, curato da Erik Exe Christoffersen. Tiene laboratori per attori in tutto il mondo presentando il proprio metodo di lavoro in forma di testimonianza autobiografica e professionale nell'assolo *Orme sulla neve*. Organizza e conduce ogni anno la "Odin Week", a Holstebro o all'estero.

I Wayan Bawa (Bali) è figlio di I Nyoman Sadeg, famoso interprete di Topeng, l'antica forma di teatro-danza balinese in maschera. Inizia fin da giovane a studiare Gambuh, Topeng e Calonarang (teatro magico) sotto la guida di I Made Djimat, uno dei maggiori maestri di danza tradizionale balinese. Studia anche presso l'Accademia di Danza di Denpasar, l'STSI (Collegio Statale Indonesiano per le Arti). Attualmente insegna al settore maschile

di danzatori del Gambuh Pura Desa Ensemble. Collabora con l'ISTA dal 1995 ed è membro permanente dell'Ensemble Theatrum Mundi.

Akira Matsui (Giappone) inizia a studiare il canto Noh a sette anni. A dodici è accolto come 'allievo' ai corsi di Kita Minoru, maestro di quindicesima generazione della scuola Kita (una delle cinque principali scuole di teatro classico Noh). Pur proseguendo in patria sia con l'attività artistica che con l'insegnamento, da più di vent'anni Matsui lavora attivamente per la diffusione del teatro Noh all'estero e partecipa a progetti sperimentali interculturali continuando a mantenere un legame forte con la tradizione. Dal 2000 collabora con l'ISTA ed è membro permanente dell'Ensemble Theatrum Mundi.

Cristina Wistari Formaggia (Italia) vive a Bali dal 1983. Sotto la guida del famoso maestro I Made Djimat studia per sedici anni le forme classiche del teatro-danza balinese: Gambuh, Calonarang e Topeng. Da circa dieci anni, oltre all'attività di danzatrice e insegnante sia a Bali che all'estero, si dedica alla conservazione e documentazione del Gambuh. Ha curato l'unica pubblicazione esistente su questa forma di arte classica (*Gambuh*, Lontar 2000). Collabora con l'ISTA dal 1995 ed è membro permanente dell'Ensemble Theatrum Mundi.

Augusto Omolú (Brasile) nato a Salvador de Bahia, cresciuto nell'universo religioso del

Candomblé, ne è diventato *ogan* (assistente ai cerimoniali). La sua carriera di danzatore inizia nel 1976 con il gruppo Viva Bahia diretto da Emilia Biancardi. Dopo studi di danza classica e moderna, entra a far parte del Balletto Castro Alves. Negli anni 1983-1985 crea e dirige la compagnia Chama, in cui è sia danzatore che coreografo. Collabora con l'ISTA dal 1994, è membro permanente dell'Ensemble Theatrum Mundi e dal 2003 è uno degli attori dell'Odin Teatret.

Mia Theil Have (Danimarca), attrice, si unisce all'Odin Teatret nel 2004. Studia con Tage Larsen ed Else Marie Laukvik dando vita, in seguito, a un proprio gruppo internazionale che si esibisce in Danimarca e America Latina.

Julia Varley (Inghilterra) entra a far parte dell'Odin Teatret nel 1976. Oltre a essere attrice, è regista, maestra, organizzatrice e scrittrice. Dal 1990 partecipa all'ideazione e all'organiz-

zazione dell'ISTA. Sin dalla sua nascita, nel 1986, fa parte del Magdalena Project, una rete di donne del teatro contemporaneo. È anche direttrice artistica del Transit Festival di Holstebro, dirige "The Open Page", rivista dedicata al lavoro delle donne in teatro, ed è autrice del romanzo *Vento ad ovest*. Ha pubblicato articoli sulle riviste *Mime Journal*, *New Theatre Quarterly*, *Teatro e Storia*, *Conjunto*, *Lapis* e *Mascara*.

Torgeir Wethal (Norvegia), attore, maestro e regista cinematografico, è uno dei fondatori dell'Odin Teatret e partecipa agli spettacoli prodotti fin dagli inizi, nel 1964. Le sue esperienze professionali sono raccontate nel libro *The Actor's Way*, curato da Erik Exe Christoffersen. È responsabile di produzione della Odin Teatret Film e ha diretto parecchi film sugli spettacoli dell'Odin Teatret, sul training dell'attore di Etienne Decroux, Jerzy Grotowski e dell'Odin stesso.

Musicisti e cantanti

Brigitte Cirila (Francia) intraprende la carriera di cantante, attrice, regista e insegnante dopo aver studiato pianoforte classico. Nel 1991 fonda il gruppo Voix Polyphoniques. Sceglie il centro culturale di La Friche Belle de Mai di Marsiglia come sede per le sue attività artistiche, ma lavora anche in spazi diversi, come prigioni e ospedali. Nel 1998 fonda il gruppo vocale “Les Dissonantes”, i cui concerti e spettacoli si rifanno al repertorio di Bartók, Kodaly, Ligeti e alla musica del Caucaso.

Kai Erik Bredholt (Danimarca) inizia la sua carriera suonando musica popolare per strada e in cabaret e prosegue la sua formazione studiando a fondo i diversi generi della musica tradizionale e folk europea, con particolare attenzione per quelle di Danimarca e Groenlandia. Entra a far parte dell’Odin Teatret nel 1988, dapprima come musicista-compositore, e quindi come attore e organizzatore-regista di ‘baratti’ culturali e ‘trasformance’ (teatralizzazione di specifici contesti sociali).

Magnus Errboe (Danimarca), musicista e attore, fondatore del Mango Teatret e organizzatore del Festival teatrale internazionale di Silkeborg (dal 2003). Studia presso Dell’Arte (California), alla Scuola Internazionale dell’Attore Comico di Antonio Fava (Italia) e alla Arts Educational School di Londra. Recita nei panni del protagonista in *Cuando vuelan las vacas*, film-documentario più volte premiato. Dal 2001 collabora a diversi progetti dell’Odin Teatret, ed è membro permanente dell’Ensemble Theatrum Mundi.

Jan Ferslev (Danimarca), musicista, compositore, attore e maestro. La sua formazione spazia dal rock al jazz, dal latino-americano alla musica classica. Come chitarrista ha partecipato negli anni Sessanta a numerose incisioni, e composto musica per diverse forme di teatro. Ha lavorato anche come attore in compagnie teatrali, tradizionali e non, prima di unirsi all’Odin Teatret nel 1987.

Annada Prasanna Pattanaik

Nato e cresciuto nello stato dell’Orissa (India), vive a Bangalore. Compositore, cantante e apprezzato virtuoso di *banduri*, il flauto della tradizione classica dell’India del Nord, si è esibito spesso sia in patria che all’estero. Ha inciso come solista l’album *Deep Sky* e suonato nelle colonne sonore di più di ottocento film indiani, cinque dei quali hanno ottenuto premi e riconoscimenti nazionali. Dal 1990 collabora con l’ISTA (Scuola Internazionale di Antropologia Teatrale) ed è membro permanente dell’Ensemble Theatrum Mundi.

Cleber da Paixão (Brasile) nasce a Salvador de Bahia, dove lavora come percussionista professionista in varie orchestre afro-brasiliane e un’orchestra sinfonica. Si forma nell’universo religioso del Candomblé, di cui è *ogan* (assistente ai cerimoniali). Collabora con l’ISTA dal 2000 ed è membro permanente dell’Ensemble Theatrum Mundi. Accompagna Augusto Omolú in *Orô de Otelo - Cerimonia per Otello* come percussionista e cantante.

Musiche e scene

Frans Winther (Danimarca), compositore e musicista. Studia presso il Conservatorio di Ålborg e compone musica per diversi gruppi teatrali. Nel 1987 entra a far parte dell'Odin Teatret, in cui lavora come musicista e come compositore/arrangiatore per gli spettacoli e per altre attività tra cui la Festuge di Holstebro, l'ISTA, Theatrum Mundi, e situazioni di 'baratto' culturale. Ha prodotto due opere: *Shakuntala* (su proprio libretto, tratto dal testo originale di Kalidasa) ed *Ezra* (di cui ha curato la regia, su libretto di Peter Laugesen basato sulla vicenda biografica e artistica di Ezra Pound). Ha musicato le poesie di Thomas Boberg, pubblicate nel CD *The Tide, the Day, and the Light of Parting*.

Luca Ruzza (Italia), architetto e scenografo, insegna presso l'Università di Roma. Progetta e costruisce parecchi edifici teatrali. Nel 1980

dà vita a OPEN LAB, applicando i più innovativi sistemi tecnologici all'architettura e allo spettacolo. Collabora con teatri e festival sia italiani che internazionali per la produzione di progetti multimediali, concentrandosi sul rapporto tra immagini e spazi di vario tipo. Ha visto suoi progetti realizzati in 17 paesi, tra cui Qatar, Stati Uniti, Brasile e Germania.

Jan de Neergaard (Danimarca), scenografo, lavora in tutta la Danimarca, collaborando a numerose produzioni di teatro e danza, spettacoli ed eventi. È inoltre scenografo televisivo. Da parecchi anni firma progetti per musei e mostre d'arte, tra cui la prima Biennale d'architettura di Venezia, per la quale cura il padiglione danese. Insegna presso istituti di arte e design. Collabora con l'Odin Teatret dal 1996, lavorando a progetti come *The Island of Labyrinths*, *Mythos*, *Ego Faust*, *Ezra*, *Don Giovanni all'Inferno*.

Il regista

Eugenio Barba (Danimarca), nato in Italia, regista, è fondatore dell'Odin Teatret/Nordisk Teaterlaboratorium (1964) e dell'I-STA (Scuola Internazionale di Antropologia Teatrale, 1979). Ha diretto sessantacinque lavori dell'Odin Teatret e dell'ensemble Theatrum Mundi. È insignito di otto lauree *honoris causa* per meriti artistici e scientifici. Fa parte del comitato editoriale o consultivo di riviste internazionali quali "TDR: The Drama Review", "New Theatre Quarterly", "Performance Research", "Teatro e Storia" e "Teatro XXI". Tra le sue pubblicazioni: *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, il Mulino, 2004; *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Milano, Ubulibri, 2004; e, in collaborazione con Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005.



Manifesto di Peter Bysted per i 35 anni dell'Odin Teatret.

Il Palazzo di San Giacomo

Il Palazzo di San Giacomo sorge nel territorio di Russi in prossimità dell'argine destro del fiume Lamone a circa due chilometri dal centro abitato ed è attualmente di proprietà comunale. Le prime notizie sull'area sono piuttosto frammentarie: da una pergamena del Monastero di Porto del 1121 si desume che in quell'anno esistesse già nella località una chiesa dedicata a S.Giacomo, mentre, in un documento del 1155, appaiono le prime notizie della presenza di un castello che successivamente verrà adibito a monastero dei Monaci regolari di S. Maria in Porto.

Da allora fino al 1664, anno in cui la proprietà passa all'importante famiglia dei conti Rasponi di Ravenna, si susseguono diverse dispute tra faentini e ravennati per il castello, che viene abbattuto e ricostruito più volte. In mano ai Rasponi la proprietà, detta Raffanaria, vede sorgere, prima un molino abusivo, poi il Palazzo come luogo adibito a villeggiatura estiva. Il Palazzo rappresenta all'epoca la più grandiosa dimora di villeggiatura di tutta la Romagna, ospita negli anni personaggi ecclesiastici di rilievo, e diventa il fulcro di una grande comunità rurale, proprio come un'antica corte di castello feudale. La sua struttura omprende: chiesa, granaio, officina, cantine, forni, stalle, scuderie, pescherie, giardini e teatro all'aperto.

Attigua al palazzo, ma di successiva costruzione, è la nuova chiesa dedicata a S. Giacomo Apostolo, edificata nel 1774.

Negli anni dei moti risorgimentali, tra il 1830 ed il 1843, il Palazzo ospita le adunanze dei rivoluzionari romagnoli, con la vivace partecipazione alle vicende politiche degli ultimi Rasponi, e vede cominciare la sua decadenza dal 1852. Nel 1975 il Palazzo viene acquistato dal Comune di Russi e inserito nei finanziamenti dei programmi annuali del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.



Il degrado e l'abbandono dell'edificio hanno comportato la perdita di gran parte della struttura di copertura, forti cedimenti delle fondazioni, crolli delle volte interne – con conseguente perdita di parte dell'importante decorazione pittorica – già danneggiate dai bombardamenti dell'ultima guerra.

Il primo ciclo di finanziamenti ministeriali ha permesso di realizzare, dal 1978 al 1983, la sostituzione delle struttura di copertura e la parziale ricostruzione degli intonaci esterni. Nel 1987 un nuovo importante finanziamento ha consentito alla Soprintendenza di riprendere i lavori per il miglioramento statico e il consolidamento antisismico del palazzo, partendo dalle fondazioni e, progressivamente, sono state consolidate tutte le strutture orizzontali e il coperto della torre sud. Risale al 2000 l'ultimo intervento, dovuto ai finanziamenti regionali, con l'esecuzione di un'importante manutenzione al coperto e agli infissi del piano nobile, come pure il ripristino del giardino all'italiana nelle forme tramandateci dalle antiche planimetrie.

La costruzione consta di un vasto edificio che nella facciata, comprese le due torri, misura in lunghezza ottantaquattro metri e mezzo; la torre sinistra quadrata è di undici metri e mezzo per lato, quella destra è di undici e mezzo per sette e ottanta. Entrambe avanzano dal corpo principale di sessanta centimetri. Nel corpo centrale i piani sono tre; cinque nelle due torri laterali.

Il portone centrale è contornato da bozze di pietra d'Istria, sovrastato da quattro mensole che sostengono il balcone con ringhiera panciuta di

ferro. La porta del balcone è adorna di due colonne iconiche di marmo e di due lesene. Sopra l'arco si trova lo stemma dei Rasponi con due zampe di leone incrociate e sormontate dalla testa del moretto bendato e dalla corona. La mensola con putto che sostiene il balcone è di epoca rinascimentale e di manifattura dalmata; come scultura di spoglio, forse proveniente dall'antico palazzo del governo di Ravenna, si lega ad analoghe mensole oggi conservate presso il Museo Nazionale. Le finestre dei due piani superiori poggiano su di una fascia marcapiano che unisce i davanzali, quelle del piano terra sono in parte munite di banchine di sasso d'Istria e inferriate settecentesche provenienti però da altra parte del palazzo, demolita nel corso dell'Ottocento.

Al centro della facciata dominava un grande timpano barocco con orologio, anch'esso perduto intorno al 1910; il cornicione è a mensola e sul tetto si alzano sei grandi camini. La parte posteriore dell'edificio presenta evidenti segni di demolizioni fra cui quella di un corpo di circa ventidue metri di lunghezza che si staccava dai due portichetti, tuttora esistenti. Si trattava della parte più antica dell'edificio, anteriore all'acquisizione del Palazzo da parte dei Rasponi. Nel secondo piano sono murate otto colonnette di marmo con capitelli cinquecenteschi.

Nel 1700, in seguito ad alcuni lavori di ristrutturazione e completamento, il palazzo ebbe la facciata rivolta dalla parte opposta rispetto all'orientamento originario del vecchio edificio verso il fiume, e il fabbricato si aprì così verso il 'carrone'; anche le due torri laterali (in particolare quella sud-est) sembra siano state

rifatte in quell'occasione.

All'interno i soffitti sono tutti a volta a botte o a crociera; al pianterreno le stanze sono piuttosto semplici e lineari e le decorazioni risalgono alla fine dell'Ottocento.

Non è noto il nome dell'architetto che eseguì il progetto; si potrebbe forse pensare a Luca Danesi che operò in quel tempo, ma resta probabile anche l'ipotesi che i Rasponi si muovessero in autonomia.

Per quanto concerne l'attigua chiesa di S. Giacomo invece la paternità dell'opera va dell'architetto Cosimo Morelli, che rielaborò un precedente progetto di Antonio Torreggiani.

L'edificio all'interno adotta l'ordine gigante corinzio in uno spazio dominato dalla cupola con lanternino; all'esterno con il modellato fluido dei prospetti scansiti da piatte lesene binate si compie l'unità volumetrica e funzionale con Palazzo S. Giacomo attraverso un sistema di collegamento a passaggio coperto. La chiesa è stata adornata fino a fine Ottocento con tele attribuite a Cristoforo Untemperger raffiguranti "S. Giacomo, la Madonna e il Bambino", "S. Francesco da Paola" e "S. Antonio da Padova con S. Luigi Gonzaga". All'interno dell'edificio sono sepolti il Cavalier Federico Rasponi e la moglie Marchesa Bradamante Guerrieri Gonzaga.



Indice

Ur-Hamlet: Theatrum Mundi	pag. 9
A proposito di Saxo, Amleto e dello spettacolo..... di <i>Eugenio Barba</i>	pag. 17
Gesta dei re e degli eroi danesi	pag. 25
di <i>Saxo Grammaticus</i>	
Lo spettacolo ancora non c'è.....	pag. 45
di <i>Ferdinando Taviani</i>	
Il paradosso del mare.....	pag. 55
di <i>Eugenio Barba</i>	
Gli artisti	pag. 65
Il Palazzo di San Giacomo	pag. 77

Ufficio Edizioni Ravenna Festival

programma di sala a cura di
Cristina Ventrucci

coordinamento editoriale
Giovanni Trabalza

grafica e layout
Antonella La Rosa

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano