

ODIN TEATRET

LE NUVOLE DI AMLETO

Dedicato a Hamnet e ai giovani senza futuro

Attori: Antonia Cioază, Else Marie Laukvik, Jakob Nielsen, Rina Skeel, Ulrik Skeel, Julia Varley - **Disegno luci, Disegno luci, video e manifesto:** Stefano Di Buduo - **Consulente film:** Claudio Coloberti **Marionetta:** Fabio Butera - **Costumi:** Odin Teatret - **Spazio scenico:** Odin Teatret - **Direttore tecnico:** Knud Erik Knudsen - **Assistenti alla regia:** Gregorio Amicuzi e Julia Varley - **Testo:** Eugenio Barba e citazioni dall'*Amleto* di William Shakespeare - **Drammaturgia e regia:** Eugenio Barba

ODIN TEATRET ringrazia: Anna Bandettini, Leif Bech, Carla Carolina Balvin Bellido, Brogården Kulturvæksthus, Santi Claramonte, Jan de Neergaard, Lisbet Gormsen, Dina Abu Hamdan, Peter Kjærgaard e Rejsechefen, Dorthe Kærgaard, Adam Ledger, Thomas Leeberg, Kristoffer Nielsen (Lystek), i partecipanti dell'Odin Home 2024, Franco Perrelli, Triantafyllos Sfyris, Teatret OM, Residui Teatro, Ringkøbing-Skjern Kommune, Ana Woolf.

Una produzione Odin Teatret (Danimarca), Théâtre du Soleil (Francia), Emilia Romagna Teatro and Tieffe Teatro Milano (Italia).

Primo spettacolo: Università Iberoamericana, Città del Messico,
10 Ottobre 2024



Ombra di Ulrik Skeel, Rina Skeel. Photo: Annalisa Gonnella

Sullo spettacolo

LE NUVOLE DI AMLETO

Nel 1596, Hamnet, l'unico figlio maschio di William Shakespeare, muore all'età di undici anni. Cinque anni dopo Shakespeare perde il padre e durante il periodo di lutto scrive *La tragica storia di Amleto, principe di Danimarca*. Nell'ortografia irregolare dell'epoca, Hamnet e Hamlet sono praticamente intercambiabili. Molti studiosi hanno scritto lunghi libri sulla relazione tra Hamnet e Hamlet.

Il dramma racconta del re danese Amleto, che porta lo stesso nome di suo figlio, avvelenato dal fratello Claudio e dalla moglie Gertrude che sono amanti. La loro passione si intreccia con il tragico amore tra il principe Amleto e la giovane Ofelia.

Il fantasma del padre di Amleto appare al figlio, lasciandogli in eredità il compito di ucciderlo e vendicarlo. Cosa ci racconta oggi questa storia? Quale eredità abbiamo ricevuto dai nostri padri che trasmetteremo ai nostri figli?

LE NUVOLE DI AMLETO

SCENARIO E MONTAGGIO TESTI

SCENA 1

Cielo coperto e notte di lutto

I bambini giocano con le nuvole. Entra Shakespeare ed il Fantasma del padre di Amleto. I cortigiani bisbigliano, Shakespeare piange la morte di suo padre e di suo figlio Hamnet.

SHAKESPEARE: Giaci nudo nella tua gelida culla. I tuoi capelli castani sono sparsi nella terra. Sono sdraiato accanto a te e ascolto il grido aspro degli uccelli notturni.

SCENA 2

Shakespeare immagina due personaggi

Entrano i musicisti suonando. Presentazione del re Claudio e della regina Gertrude, madre di Amleto.

SHAKESPEARE: Ecco Claudio, il fratello del padre di Amleto. Gertrude, la madre di Amleto.

SCENA 3

Amleto arriva a galoppo

AMLETO: Mio padre, il re, è morto. *(Canta)* Una nuvola vagava all'alba nel chiarore del cielo.

SHAKESPEARE: Spogliati, buon Amleto, di questo colore notturno e guarda con occhio amico il nuovo re di Danimarca. Guarda il sole, il cielo e le sue nuvole. Non cercare nella polvere, il tuo nobile padre. È una legge comune: chi vive deve morire.

AMLETO: C'è puzza di marcio qui.

SHAKESPEARE: Hai ragione, Amleto. Tuo padre ti ha dato un compito: vendicarlo. Punire il suo orribile e snaturato assassinio.

SCENA 4

La fierezza dello scrittore

Shakespeare elogia lo spirito creativo degli umani.

SHAKESPEARE: Che opera d'arte luminosa è l'essere umano! Come è nobile in virtù della ragione! È la bellezza del mondo e il paragone degli animali. Quali infinite facoltà possiede! Com'è pronto e ammirevole nella forma e nel movimento! Come somiglia a

un angelo per le azioni, e a un dio per la facoltà di discernere. Che luminosa opera d'arte è l'essere umano. Eppure, per me non è che quintessenza di polvere.

SCENA 5

Le pene del Fantasma

Apparizione del Fantasma del padre di Amleto, condannato a vagare di notte e a digiunare in mezzo al fuoco di giorno.

TUTTI: (*Cantano*) Vi è un castello in occidente // protetto da scudi d'oro. // Lì il sole tramonta ogni sera // dietro bastioni di nuvole rosa.

SCENA 6

Shakespeare introduce Ofelia

SHAKESPEARE: Foglie verdi di un fiore bianco. Nuvole rosse nel cielo. Non so se è pioggia o neve o le lacrime di una giovane fanciulla. Canta, Ofelia, canta.

SCENA 7

La stanza degli specchi

L'intimità di Claudio e Gertrude

SHAKESPEARE: Ah, se questa carne troppo dura si sciogliesse dal suo gelo in rugiada! Oh! Che ribrezzo! Il padre di Amleto, un re eccellente, così tenero con la sua consorte che in volto non voleva la pungessero i venti... morto da due mesi. Oh no, non tanti. E l'altro, suo fratello, a suo confronto, un satiro. Un mese appena e la madre di Amleto, già sposata a lui. Un mese, prima ancora che il sale delle sconce sue lacrime lasciasse i suoi occhi gonfi, sposata, e accorsa svelta e leggera al suo letto incestuoso! Oh no, fragilità il tuo nome è femmina.

SCENA 8

La morte è un veleno

Claudio e Gertrude avvelenano il padre di Amleto.

SHAKESPEARE: Mezzanotte è battuta proprio adesso. Fa un freddo cane da far male al cuore. Silenzio! C'è qualcuno? È lui, proprio lui, il re defunto! Mi sento raggelare di stupore e paura. Chi sei tu che usurpi quest'ora notturna e l'imponente figura del re di Danimarca?

SCENA 9

Riflessione filosofica

Shakespeare esorta ad interpretare il linguaggio delle nuvole.

SHAKESPEARE: Vedete laggiù quella nuvola? Sembra un cammello. Sacripante! È un cammello davvero! O forse somiglia a una donnola. Infatti, ha la forma di una donnola. Non pare una balena? Tale e quale, una balena! È l'ora notturna dei malefici quando i cimiteri sbadigliano e l'inferno soffia il suo contagio sul mondo.

SCENA 10

Il tormento di Amleto

Amleto sogna di trucidare sua madre Gertrude e lo zio Claudio.

CLAUDIO: La vita non è che un'ombra ambulante, un povero attore, che si affigge e si pavoneggia la sua ora sulla scena, e dopo non si presenta più. Infine, sii fedele a te stesso. Dal che deve seguire, come la notte al giorno, che non potrai essere falso con nessuno.

GERTRUDE: (*Canta*) *Amor et vita, ante mortem salus eterna. Ante mortem salus eterna, eterna salus, sol et luna dominans, sol et luna dominans.*

SHAKESPEARE: Dormire, sognare forse.

AMLETO: È il mio sogno, ed è il mio incubo.

SCENA 11

Pazzia con metodo

Il falso delirio di Amleto.

CLAUDIO: Amleto! Come sta Amleto?

SHAKESPEARE: Amleto, come sta? Pazzo. Pazzo come il mare e il vento quando l'uno vuole vincere l'altro. Colto da uno sfrenato accesso qualcosa si muoveva dietro l'arazzo. Amleto sguainò la spada gridando: un topo, un topo! E nel cieco trasporto uccise il buon vecchio Polonio nascosto. La sua libertà è una minaccia per tutti. Amleto è pazzo!

TUTTI: *To be or not to be.*

SHAKESPEARE: Amleto è pazzo! Il mondo è pazzo!

GERTRUDE: Il mondo è pazzo.

SCENA 12

Amoreggiando in barca

Claudio e Gertrude in barca in un lago. Il Fantasma si dispera.

SHAKESPEARE: Benché il ricordo della morte del padre di Amleto verdeggi ancora, con incerta gioia, lieto di un occhio e piangente dall'altro, Claudio ha preso in moglie colei che fu già sua cognata. Oggi ogni brindisi del re di Danimarca sarà ripetuto alle nuvole dal cannone ed i cieli, rimandandosi quel tuono terrestre, faranno eco al banchetto regale.

SHAKESPEARE, OFELIA, AMLETO: Chi va là? Lunga vita al re! È lui! Chi sei tu? Fermati! Parla! È proprio lui, il re defunto!

SHAKESPEARE: In questo paese c'è qualcosa di marcio.

OFELIA: (*Canta*) *Nuvole rosse nel cielo. // Non so se è pioggia o neve // o le lacrime di una giovane fanciulla.*

SHAKESPEARE: *Canta, Ofelia, canta.*

SCENA 13

Madre e figlio

Amleto tenta di vendicare suo padre.

SHAKESPEARE: Può questa arena per il combattimento dei galli contenere i vasti campi di Francia, le sabbie della Terra Santa e le armate sulle rive del Mar Nero?

Mi raccomando, caro Amleto, recita il testo come l'ho detto io, scandito ed in punta di lingua. A urlarlo come usano tanti attori sarebbe come affidare i miei versi a un banditore di piazza. Non trinciare l'aria con la mano, così, ma sii delicato perché anche nel turbine, nella tempesta o, per così dire, nel vortice della passione devi mostrare una certa dolcezza e misura.

SCENA 14

La fuga

Amleto e Ofelia galoppano via.

SHAKESPEARE: Ofelia, tu sei la nuvola e tu, Amleto, sei la luna. Copritevi con entrambe le mani e che il cielo sia il vostro tetto.

OFELIA: Mio buon signore, come è stato vostro onore in questi lunghi giorni?

AMLETO: Vi ringrazio umilmente. Bene, bene, bene.

OFELIA: Mio signore, ho dei ricordi vostri che a lungo ho desiderato restituirvi. Vi prego di accettarli.

AMLETO: No, non io. Non vi ho mai dato niente.

OFELIA: Lo sapete bene, mio onorato signore. E insieme con essi un soffio di dolci parole che li rendevano più preziosi.

AMLETO: Ah! Voi siete onesta? Siete bella?

OFELIA: Che cosa vuol dire vostro onore?

AMLETO: Se voi siete onesta e bella, la vostra onestà non dovrebbe permettere discorsi con la vostra bellezza.

OFELIA: Ci potrebbe essere miglior rapporto di quello tra la bellezza e l'onestà?

AMLETO: Chiuditi in un convento: vorresti diventare un'allevatrice di peccatori?

SCENA 15

Padre e figlio

Amleto ed il Fantasma complottano la vendetta.

SCENA 16

Ofelia tra nuvole di lettere

I vuoti messaggi di Amleto.

SHAKESPEARE: O bella Ofelia, pallida come la neve, morirai trascinata dalla corrente di un fiume. Hai sentito i venti che soffiavano dalla Norvegia e ti parlavano sottovoce dell'aspra libertà.

OFELIA: *To be or not to be?*

SCENA 17

Il costruttore di dimore eterne

La saggezza del becchino.

SHAKESPEARE: Troppa acqua su di te, povera Ofelia, per questo trattengo le lacrime. Ma la natura reclama i suoi diritti, anche se la vergogna si oppone. Nuvole di parole mi assalgono nel momento del pianto.

Chi edifica più forte d'un muratore, d'un carpentiere o d'un falegname? Il becchino. Le sue case durano fino al giorno del giudizio.

Amleto, non inseguire le nuvole. Nascondono le stelle e poi svaniscono. Impara dalle nuvole a non soffocare il tuo pianto, e a vendicare tuo padre.

SCENA 18

Giustizia è fatta

Morte di Gertrude, Claudio e Amleto.

AMLETO: Mio padre aveva ragione. Debbo essere crudele solo per essere buono.

SCENA 19

Nuvole di lacrime

Il Fantasma piange sul cadavere di suo figlio Amleto. Shakespeare piange sul cadavere di suo figlio Hamnet.

SHAKESPEARE: Giaci nudo nella tua gelida culla. I tuoi capelli castani sono sparsi nella terra. Sono sdraiato accanto a te e ascolto il grido aspro degli uccelli notturni. Le mie mani ti vestono di una futura nudità e inventano un altro corpo per il tuo corpo. Scoprirò i mille corpi del tuo corpo, un'altra vita con il tuo stesso nome, annegato nel sangue. Mi hai abbandonato ai miei balbettii e te ne sei andato. Non ho più lacrime. Mi preparo a piangere altrove e in un altro modo. Conosco solo parole, parole, parole. Hamnet, figlio amato, non dire: mio padre mi ha dimenticato. No! Abiti in me, canti nella mia mente che sogna. Ti onorerò tra le stelle scintillanti che ripeteranno in eterno il tuo nome. Tu sai che so che sai.

SCENA 20

Il tempo onora i vendicatori

Fortinbras esalta il coraggio di Amleto.

SHAKESPEARE: Fortinbras, ora re di Danimarca, dice: quattro capitani mettano Amleto sul palco come un soldato. Amleto si sarebbe mostrato veramente regale se il suo momento fosse giunto. Salutino le nuvole il suo passaggio terreno e parlino alto per lui musiche e riti di guerra. Portate via i morti.

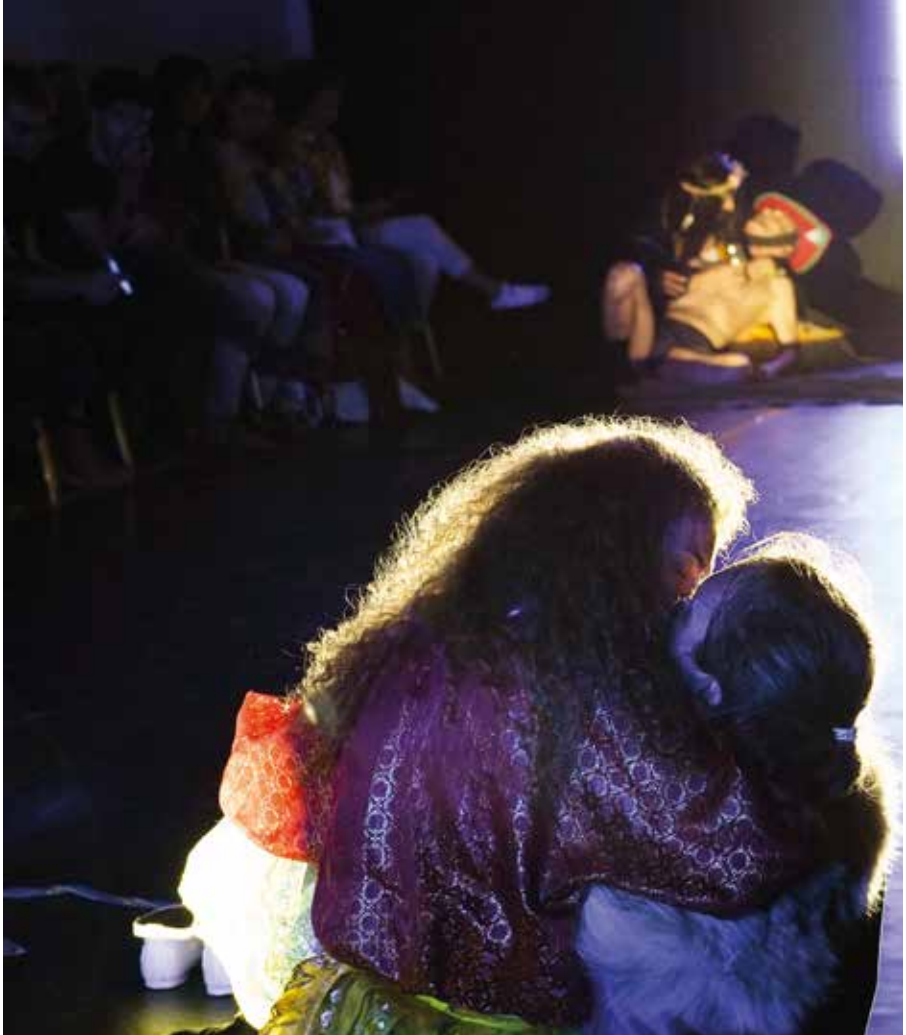
SCENA 21

William Shakespeare ringrazia gli spettatori

SHAKESPEARE: Io, William Shakespeare, terminai la tragica storia di Amleto, principe di Danimarca, il 14 agosto del 1601. Narra la vicenda di un padre che impone al figlio di uccidere per vendicarlo. Lo spettacolo piacque a sua maestà la regina Elisabetta ed

al nobile pubblico del Globe Theatre. Oggi (*data del giorno*) ci auguriamo che anche gli spettatori qui presenti accolgano la recita dell'Odin Teatret con benevolenza e favore.

Tutti danzano un jig intorno al Fantasma che urla.



Antonia Cioază, Jakob Nielsen, Rina Skeel, Ulrik Skeel. Foto: Annalisa Gonnella

IL PAESE DELLA NOSTALGIA

Un sentimento elusivo accompagna il nostro mestiere e la sua essenza ha nome nostalgia. Si manifesta in due varianti complementari: rivolgendosi al passato, rivivendolo, analizzandolo, combattendolo, rimpiangendolo o esecrandolo. E protendendosi verso il futuro come desiderio di cambiamento, ricerca, evasione, ambizione, brama di presenza, bisogno di scoprire ed essere scoperti. Molte lingue distinguono chiaramente questa doppia natura: in inglese abbiamo *nostalgia* e *longing*, in tedesco *nostalgie* e *sehnsucht*, nelle lingue scandinave *nostalgi* e *længsel*. In una sua poesia, Edith Södergran, una poetessa finlandese di lingua svedese, scrive *Jag längtar till landet som icke är, landet, där alla våra kedjor falla* (Mi struggo per un paese che non esiste, un paese dove cadano tutte le nostre catene).

Questa doppia natura della nostalgia caratterizza lo spettatore e l'attore. Non è solo desiderio di rivivere qualcosa che si conosce o anelito verso una situazione imprevista di svago o riflessione. Rivela piuttosto il bisogno di un'altra vita. Il potere della finzione ci fa scivolare in un tempo atemporale e in uno spazio incommensurabile. Siamo testimoni di vicende altrui e, al contempo, dialoghiamo con una parte segreta di noi stessi. Siamo coinvolti in quello che avviene sulla scena, ma una parte intima di noi è "altrove", in una realtà che solo la magia del teatro e la tecnica dell'attore sono in grado di evocare. È la misteriosa *deliberata sospensione della nostra incredulità*, secondo le parole di Coleridge. Differenti nostalgie e ossessioni si abbracciano e si fondono in un unico corpo nel più intimo di noi stessi.

A volte questo corpo è plurale, composto da più individui che per decenni hanno intrecciato i loro giorni mediante un artigianato che li avvicina esaltando la loro diversità. Per un gruppo di teatro, il proprio passato può diventare una forza inerte o una tensione che rivitalizza. La saggezza di molte culture pone il passato davanti a noi, come una bussola per orientare il cammino. Il futuro è invece alle spalle, imprevedibile e sorprendente. Un passato in comune è una matassa di fili che a volte diventano incandescenti e rimangono tali per anni. Allora avviene il miracolo di un gruppo che rimane luminoso nonostante l'età

imbianchi i capelli dei suoi componenti. Un turbine di nostalgia ci avvolge e abbiamo voglia di rincontrare questo gruppo, che si chiami Théâtre du Soleil, Atalaya, La Candelaria, Yuyachkani o Teatro Tascabile.

Non tutte le nostalgie possono diventare realtà. Nell'epilogo della nostra vita ce ne rendiamo conto e pensiamo: poteva o può essere differente? Di questa domanda si nutre la nostalgia che serpeggia ancora nel mio lavoro quotidiano e nelle relazioni che esso obbliga a costruire. La nostalgia come fuga in avanti (l'utopia) o come riflessione all'indietro (il cinismo), il libro "aldilà del libro", il teatro "aldilà del teatro" sono reazioni e pensieri insopprimibili, rinvigoriti dalla mia esperienza di emigrato che ha perso la lingua materna. Per me il teatro è stato la conquista di una presenza, il diritto di *poter* dire e di *poter* tacere, rifugio e avventura, fantasia e buon senso, ponte e varco: attraversare il mare, raggiungere epoche e paesi distanti, persi nella storia o vicini nel presente, affrontare lo scivoloso guado da una cultura all'altra, abbracciare l'incomprensibile. Soprattutto incontrare individui e voci differenti. So che il fragile equilibrio tra riconoscibilità e incomprendibilità può improvvisamente venire a mancare e che i miei passi rischiano di appoggiarsi sul vuoto. Posso crollare in qualsiasi momento, banalizzarne quel poco che credevo di aver raggiunto e perdere "il sogno". Come



Julia Varley, Jakob Nielsen. Foto: Annalisa Gonnella

rimanere guardiani del proprio cuore e trasformare in schegge di memoria luminosa ciò che è passeggero o le storie di fango, nobiltà e vigliaccheria che ci assediano e che esorcizziamo nei nostri spettacoli?

Quanti mutamenti durante questi sessant'anni dell'Odin Teatret! Prima della rivoluzione tutto era ispirazione. Dopo, tutto si è tramutato in pretesa.

Quando le nuvole fanno cambiare casa alle parole

All'inizio furono le nuvole. Apparvero nel marzo del 2023 in una stanza da pranzo trasformata in sala prove da me e dagli attori dell'Odin Teatret. Eravamo appena stati licenziati dal direttore del Nordisk Teaterlaboratorium, l'ambiente e l'istituzione che avevamo creato e sviluppato per più di cinquant'anni: un gruppo di attori senza più la casa che avevano costruito.

Seduti un po' dappertutto, mi ritrovavo con Else Marie Laukvik, fondatrice con me e Judy - mia moglie - dell'Odin Teatret in Norvegia nel 1964, i veterani Ulrik Skeel (dal 1969), Tage Larsen (dal 1971), Jan Ferslev (dal 1975), Julia Varley (dal 1976), Rina Skeel (dal 1985), e due giovani appena arrivati Antonia Cioaza e Jakob Nielsen (dal 2022).



Antonia Cioază. Foto: Stefano Di Buduo

Il nostro teatro viaggia, visita luoghi e contesti diversi. È importante non divenire schiavi di questo continuo spostarsi, di questo “mestiere del camminare” come lo chiamavano gli attori dei secoli scorsi. È importante contraddire il viaggio e trasformarlo nel paradosso di un movimento che mette radici. La fattoria al di fuori di Holstebro che avevamo trasformato nel 1966 in “laboratorio teatrale” era una delle mie radici.

Gli storici raccontano che a Londra, tre giorni dopo il Natale del 1598, dopo una forte nevicata, i fratelli Burbage e i membri della loro compagnia diedero il primo esempio che il teatro non è un edificio, ma gli uomini e le donne che lo realizzano. Il proprietario del terreno dove i Burbage avevano costruito vent’anni prima The Theatre, il primo edificio adibito esclusivamente a spettacoli teatrali - aveva aumentato l’affitto in modo sproporzionato. Non riuscendo a trovare un accordo, i fratelli Burbage con i membri della loro compagnia The Lord Chamberlain’s Men - di cui Shakespeare era attore, autore e proprietario al 10% - smantellarono completamente l’edificio in una notte, caricarono i vari pezzi su zattere e lo trasportarono all’altra sponda del Tamigi nel nord di Londra, a Southwark, una zona paludosa e malsana. Lì acquistarono un terreno e costruirono The Globe, la cui storia divenne una delle origini di tutti noi che viviamo di questo mestiere.

È sempre stata una necessità imperiosa per me avere un luogo tutto mio per proteggere la mia libertà. È un riflesso condizionato della mia gioventù di emigrante. È sempre stato fondamentale per me possedere una modesta tenda da beduini dove ospitare il “sogno” che tiene unito un gruppo. Il “sogno” non è un obiettivo da raggiungere, un programma da realizzare, una dichiarazione di intenti. È piuttosto un’indescrivibile *con-fusa* nebulosa emotiva di *qualcosa* d’essenziale. Questo essenziale è diverso per ognuno dei suoi componenti, *qualcosa di incomunicabile* che sprona a non desistere. Non si agisce sugli esseri umani attraverso la logica e la conoscenza, ma attraverso l’esempio, la fiducia e l’empatia. Il “sogno” tesse legami nel gruppo radicati nel rigore quotidiano di un mestiere e il consenso individuale di un’auto-disciplina collettiva che rende uguali. Tutti danno il massimo secondo le loro possibilità e tutti ricevono lo stesso compenso. Il teatro è un microcosmo composto da pochi uomini e donne, ma può diventare una fortezza dove si possono salvaguardare i sogni e realizzarli. Quando in un gruppo muore il “sogno” riappare l’ineguaglianza. Il gruppo non è una famiglia o una comune, ma una comunità di lavoro basata sull’uguaglianza. Ognuno ne è co-proprietario e co-autore. La terra appartiene a chi la lavora.

Nel marzo 2023, pur privo di dimora e abitando il nomadismo insieme ai compagni dell’Odin Teatret, ero consapevole della vitalità che sgorga dalla tensione per un nuovo spettacolo. Le prove materializzano in modo tangibile il

“sogno” di un gruppo. Il processo per condurlo alla vita è una sfida a se stessi e alle circostanze della propria biografia, al passato che ci offre le sue storie e alle condizioni del presente in cui viviamo.

Dopo più di sessant’anni di mestiere non potevo che ripetere le mie certezze attraverso le parole dello scrittore brasiliano Fernando Sabino:

Di tutto restano tre cose: la certezza che stiamo sempre iniziando, la certezza che abbiamo bisogno di continuare, la certezza che saremo interrotti prima di finire. Pertanto, dobbiamo fare: dell’interruzione un nuovo cammino, della caduta un passo di danza, della paura una scala, del sogno un ponte, della ricerca un incontro.

Racconta il tuo villaggio e racconterai il mondo, diceva Tolstoj. Iniziavi la prima prova partendo dalla situazione precaria in cui io e i miei compagni ci trovavamo. La pazienza *attiva* è la qualità che permette di andare aldilà dell’intelligenza e trovare quello che non sai di cercare. Lasciavi che l’istinto e l’esperienza individuassero il tema del nuovo spettacolo. Anche in questo consiste la creatività: decifrare e sfruttare le circostanze che il caso offre.

Le nuvole sbucarono nella sala da pranzo di Ulrik e Rina quando chiesi a Jan di cantare una canzone come primo passo verso lo spettacolo di cui ignoravamo ancora tema e titolo. Con la sua voce delicata, accompagnato dalla chitarra, Jan intonò una melodia popolare danese dove una nuvola, nel cielo sereno, disegna ombre sul brulichio del mondo. Proposi di fare uno spettacolo sulle nuvole.

Ognuno di noi si mise alla ricerca di poesie, musiche, quadri e testi che avessero a che fare con cirri e cumuli. Io seguivo l’associazione di un fiume, figlio delle nuvole, che nasce, cresce e sparisce nel mare. I fiumi abitano il mondo in forme differenti e ci suggeriscono che il futuro è ancestrale. Fantasticavo sulla loro potenza mitica, il Nilo e la sua civiltà o il Rio delle Amazzoni che sprizza da un ruscello delle Ande e genera un mondo acquatico con centinaia di affluenti. I fiumi alimentano le nuvole la cui pioggia restituisce loro dal cielo le acque che ritrovano la loro origine ed evaporano di nuovo. Cercavo di visualizzare queste metamorfosi in forma di nebbia, grandine, vapori, acquitrini e cascate: come articularle in un racconto semplice ed esaltante che avesse un senso per me e per i miei spettatori?

Cogliere l’universale nel mutamento, diceva Goethe. Per farlo bisogna *saper fare*, dominare una tecnica, far crescere il processo su due livelli complementari: uno diretto alla ragione che può perdere il filo della comprensione per poi trovarsi gratificata individuandone un altro. L’altro livello coinvolge il mondo sensoriale,



Julia Varley, Else Marie Laukvik. Foto: Annalisa Gonnella

il sistema nervoso, l'immaginazione e la dimensione ineffabile della nostra biografia individuale e di quella dello spettatore.

Tage, esperto di Shakespeare su cui aveva preparato una masterclass-spettacolo, deragliò il flusso sconnesso dei miei pensieri in tutt'altra direzione. Citò il dialogo tra Amleto e Polonio, subito dopo il famoso monologo "essere o non essere" (atto terzo, scena 2):

Amleto: Vedete laggiù quella nuvola, sembra un cammello.

Polonio: Sacripante! È un cammello davvero!

Amleto: O forse somiglia a una donnola.

Polonio: Infatti, ha la forma di donnola.

Amleto: Non pare una balena?

Polonio: Tale e quale, una balena.

Cercai nell'*Amleto* le linee in cui Shakespeare parla di nuvole. Le misi insieme e le usai come nucleo da cui sviluppare le prime scene di uno spettacolo la cui storia e il cui senso erano da scoprire durante le prove. È importante "umanizzare" il processo. Lo spettacolo *crece* come una creatura vivente, con una coerenza e un ritmo tutto suo. È un feto che deve essere difeso, che ha già un'identità, e quindi deve ricevere subito un nome. Battezzai lo spettacolo in gestazione *Le*



Rina Skeel, Else Marie Laukvik, Ulrik Skeel. Foto: Annalisa Gonnella

nuvole di Amleto. Così Shakespeare entrò nello spazio delle nostre prove e delle nostre menti.

È il processo intorno a un testo o a una storia reale o inventata a decidere. Sono le sue vicende a provocare le nostre reazioni e dobbiamo agire con cautela senza imporre la nostra volontà intrisa di pregiudizi. Non siamo noi a cercare le storie. Sono loro a bussare alla nostra porta, a convincerci ad accoglierle, a prenderci per mano e condurci nel loro mondo. Un certo tipo di processo creativo presume la rinuncia alle nostre propensioni e l'obbligo a seguire imprevisi, proposte astruse, malintesi e sbagli. Non è passività, cecità, o fede indolente nelle coincidenze. Seguo una storia ancora poco discernibile con tutti i miei sensi all'erta, come una madre segue i passi del bambino che apprende a camminare e ad aprirsi una strada in un mondo sconosciuto.

1587 e 1968: Chistopher Marlowe, ovvero Judith Malina e Julian Beck, Grotowski e il Bread and Puppet Theater, i Young Angry Men, Ionesco e Beckett

La biografia di Shakespeare è enigmatica. Abbiamo documenti che indicano la sua nascita, il suo matrimonio, le multe per la sua inadempienza a pagare le tasse, e gli acquisti di proprietà con i cospicui ricavi come attore e poeta. Ma non possediamo

un'unica lettera scritta alla moglie (che d'altronde era analfabeta), ad amici o colleghi. Ignoriamo quasi tutto delle sue amicizie e dei suoi legami con la famiglia.

Niente è più vicino all'esperienza teatrale della mia generazione che l'arrivo di Shakespeare a Londra nel 1587. Il giovane provinciale di Stratford dalla scarsa esperienza d'attore si ritrova in un ambiente in fervente ebollizione. La città, la terza più popolosa d'Europa dopo Parigi e Napoli, contava 200.000 abitanti e i primi edifici teatrali costruiti da pochi anni accoglievano fino a duemila spettatori. Non bastava allestire uno o due spettacoli di successo per stagione tenendoli su per un numero ragionevole di repliche. Per attrarre il pubblico le compagnie dovevano cambiare costantemente repertorio e quindi programma ogni sera. Le compagnie avevano un appetito insaziabile di nuovi drammi.

Shakespeare non aveva mai visto un teatro. Scoprì una piattaforma rettangolare rialzata, protesa verso il centro di un grande cortile della grandezza di un odierno campo da tennis. Gli spettatori poveri seguivano lo spettacolo in piedi a cielo aperto, circondati da file di gallerie coperte destinate ai nobili e ai benestanti. Appena dieci anni prima, nel 1576, il mercante John Brayne e il carpentiere James Burbage avevano costruito un edificio poligonale di legno, battezzandolo con il nome inusitato di The Theatre che evocava paradossalmente gli anfiteatri dell'antichità. Qui mettevano in atto l'inconsueta prassi che veniva dal continente: gli spettatori dovevano comprare un biglietto all'ingresso. Fino ad allora, gli attori itineranti facevano passare il cappello tra il pubblico alla fine dello spettacolo.

Shakespeare si aggregò all'orda di persone che si precipitava a vedere al Rose (un altro teatro) il *Tamerlano* di Christopher Marlowe, lo scalpore del momento. Fu un'esperienza viscerale che gli cambiò la vita. Il dramma di Marlowe era l'esaltazione del sogno di dominio e successo. Il protagonista, Tamerlano, un povero pastore, conquista il mondo intero grazie alla sua determinazione, al suo carisma e alla sua ferocia. La rappresentazione traboccava di sfarzo esotico - un Oriente all'Oriente dell'Oriente - fiumi di sangue, bandiere che volteggiavano, rombi di cannone: la celebrazione della volontà di potenza. Nulla tratteneva il protagonista: né paura, né ossequio, né rispetto per l'ordine stabilito della società. In questo dramma tutte le leggi civili e le norme di condotta insegnate nelle scuole, nelle Università e dalla Chiesa erano sospese. Non c'erano più obblighi da osservare né censure morali. Gli spettatori acclamavano applaudendo il vilipendio di tutto ciò che avevano appreso a suon di ammonimenti e precetti. Il teatro come oasi di libertà e intraprendenza.

La parte di Tamerlano era recitata da Edward Alleyn, un giovane attore di 21 anni, due meno di Shakespeare. Shakespeare si lasciò affascinare dalla presenza

maestosa e dalla nitida voce del suo coetaneo capace di catturare l'udito di migliaia di spettatori. Si rese conto, però, che la sottile magia che incantava gli spettatori non dipendeva solo dalla vibrante interpretazione di Alleyn o dalla temeraria brama di potere e conquista del protagonista. Shakespeare e gli spettatori ammutolivano di fronte a un aspetto tecnico mai udito prima: il *blank verse*, il verso sciolto, l'irresistibile dinamico flusso di linee non rimate di dieci sillabe e cinque accenti che Christopher Marlowe aveva modellato per il suo dramma. Il fascino di questa forma metrica era racchiuso nella sua meravigliosa architettura di ritmo raffinato e implacabile.

Senza illuminazioni e scenografie, alla luce del giorno, all'aperto, gli spettatori elisabettiani si lasciavano prendere dall'effetto illusionistico degli attori e dei loro ricchi costumi aristocratici, appannaggio dei nobili, ma proibiti al popolo e anche agli attori fuori dalla scena. Non avevano bisogno del buio per immaginare la notte, né di alberi di cartapesta per vedere una foresta. L'immaginazione era al potere.

Leggo tutto questo e ricordo il *Principe Costante* di Calderón de la Barca, lo spettacolo che nel 1966 rese famoso Grotowski e gli attori del polacco Teatr Laboratorium. Rivivo nei miei sensi l'alternanza di *incantations* nel melodioso torrente vocale dei monologhi di Ryszard Cieslak, l'attore protagonista. La frammentazione del testo trattato da pretesto per una rappresentazione che aveva abbattuto la separazione spaziale tra palcoscenico e platea, creava un cordone ombelicale tra gli attori e me spettatore. Mi viene alla mente quello di cui io stesso sono stato testimone: l'energia furiosa dell'epoca, iconoclasta, grondante di indignazione, rivolta e vitalità negli spettacoli di Judith Malina e Julian Beck, Luca Ronconi, il Théâtre du Soleil, il Bread and Puppet Theater, La Mama, o dei giovani arrabbiati inglesi, John Osborne, Edward Bond, John Arden, Harold Pinter, a Parigi e in Polonia Ionesco, Arrabal, Beckett, Mrozek e Różewicz.

Poi, dopo il 1968, la forza erompente di una nuova cultura teatrale con un originale sistema di produzione e una visione trasformativa del mestiere dell'attore. Giovani Marlowe e Shakespeare della nostra epoca si unirono in gruppi sulla base di affinità ideologiche, emotive, estetiche, terapeutiche, rivoluzionarie, religiose, etiche, politiche. Il ripensamento dello spazio teatrale e delle relazioni tra attori e spettatori e la ricerca di nuove applicazioni del mestiere dell'attore in specifici contesti sociali fratturarono l'omogeneità della tradizione teatrale di tutto il pianeta. Fu il big bang di una professione secolare che non corrispondeva più a quella del teatro d'arte e di intrattenimento o all'audacia di un teatro di avanguardia e sperimentazione. Una terza cultura con



Jakob Nielsen, Ulrik Skeel, Rina Skeel. Foto: Stefano Di Buduo

nuovi modi di produrre si radica nella storia del nostro mestiere. Un Terzo Teatro costituito da giovani spinti verso il teatro da altre necessità.

Ogni pianeta teatrale ha le sue zone periferiche, le sue regioni emarginate, divergenti o depresse. Esse sono lontane dal centro, ma la distanza non vuol dire che queste periferie non abbiano conquistato una loro autonomia. Sono soprattutto la prova che in teatro, quello che finisce col vincere è sempre l'umano: l'attore e lo spettatore.

Dettagli storici che non mi aiutano a rispondere alla domanda: perché oggi Amleto?

Shakesspere, Shakysper, Shaxpeer, Shakespeire, Schakspere, Shexpere, Shaxkspere, Shappere, Shaxberd. L'ortografia era trattata con disinvoltura al tempo del Bardo. Esistono più di 80 modi di scrivere il suo nome e lui stesso non esitò a firmarsi Willm Shakp o Willm Shakspere.

Hamnet e Hamlet (Amleto) erano nomi intercambiabili in Inghilterra nei registri di fine sedicesimo e inizi del diciassettesimo secolo. Shakespeare aveva

battezzato suo figlio Hamnet/Hamlet con il nome di un amico, suo vicino di casa a Stratford. Nel 1596 Hamnet/Hamlet muore all'età di undici anni nella casa di Henley Street. Intorno al suo capezzale la madre, le sue due sorelle e i nonni paterni pensano al padre distante, a Londra, dove vive stabilmente guadagnandosi il pane come attore e scrittore di drammi. Come gli spiegheranno l'improvvisa malattia e il decesso del figlio?

Cinque anni più tardi, nel 1601, Shakespeare perde suo padre. Ora è l'unico a portare il nome che scomparirà con lui. Durante il periodo di lutto scrive *La tragica storia di Amleto, principe di Danimarca*. Rielabora un testo esistente (oggi perduto) in cui aveva recitato nella sua gioventù il ruolo del fantasma. La storia di Amleto era stata narrata dal francese François de Belleforest che, a sua volta l'aveva presa da una cronica medioevale in latino del danese Saxo Gramaticus. Un racconto di assassinio e vendetta all'epoca pre-cristiana dei vichinghi in cui era dovere del figlio uccidere l'assassino del padre. Nell'*Amleto* di Saxo Gramaticus così come nel racconto di Belleforest non ci sono spettri. Non ce n'era bisogno perché l'assassinio era dominio pubblico, proprio come l'obbligo di vendicarsi. Shakespeare trasforma l'omicidio in un segreto. Da qui l'arrivo del fantasma, *deus ex machina*, che racconta come sia stato ucciso.

La prima versione del testo di *Amleto* fu pubblicata in *quarto* nel 1603 e l'ultima in *folio* nel 1623 dopo la sua morte. La versione finale del *folio* è più lunga e più completa di quella del *quarto*. Include più scene e circa 600 nuove parole inglesi con sette lunghi monologhi che non sono azione ma riflessioni interiori. Oggi lo sappiamo bene: il monologo è una tecnica dei personaggi per trasmettere allo spettatore quello che sta succedendo dentro di loro.

Il *quarto* del 1603 è la metà del testo del *folio* del 1623, circa 2.000 versi - ovvero due ore di recitazione, la durata abituale di uno spettacolo. È sicuramente la versione utilizzata dagli attori per la rappresentazione al Globe. La versione del *folio* comporta più di 4.000 versi, ben quattro ore di rappresentazione, impossibile per quel tempo. I soliloqui aggiunti all'ultima versione in *folio* sono "letteratura" pensata e aggiunta da Shakespeare per i lettori che comprenderanno le sue opere come libri. Tutte queste informazioni, però, non mi aiutano a rispondere alla domanda: perché oggi *Amleto*?

Cosa dice oggi a noi la vicenda di un padre il cui fantasma appare al figlio e gli lascia il compito di uccidere e vendicarlo? Qual è l'eredità che abbiamo ricevuto dai nostri padri e che trasmetteremo ai nostri figli? Cosa succederebbe se Amleto, come Antigone, affermasse: non sono nato per condividere l'odio, ma l'amore?

Il dubbio rende l'uomo debole dice il principe di Danimarca. Forse in queste domande risiede il mio errore: giudicare il valore e il senso della mia esistenza e

del mio agire secondo norme che appartengono alla società, a una causa, a una quantificabile utilità o a uno scopo del teatro.

Siamo tutti influenzati da quelli che ci hanno preceduti e da quello che avviene nel presente. Il teatro, con la sua storia e le sue tecniche è un fiume. Anche senza volerlo, se tu ci entri dentro, ne esci bagnato.

Se per me il teatro è il paese della nostalgia, è perché nutre il sogno del possibile nell'impossibile, della fantasia nella realtà, dello stupore nella banalità, della danza nella stasi. La possibilità di condividere l'azione insieme ad altre persone. Da qui la profonda gratitudine per i miei attori e per tanti vivi e morti che mi insegnarono un mestiere la cui energia può intensificare e illuminare il senso incomunicabile della mia vita.

Avanzo tentando di capire se il mio corpo-mente ha trovato ancora una volta la strada. Mi identifico impulsivamente con le azioni degli attori: un abbraccio tra intelletto e istinto, tra disciplina e rischio. Sconosciuto mi è lo spettacolo e sconosciuto il suo senso. Non è un enigma, ma un mistero. Come la vita.

Diceva T.S. Eliot: ogni generazione sbaglia a proposito di Shakespeare in modo nuovo.



Antonia Cioază, Jakob Nielsen. Foto: Stefano Di Buduo





pagina a sinistra:

Julia Varley. Foto: Tommy Bay
Else Marie Laukvik, Rina Skeel, Ulrik Skeel.
Foto: Annalisa Gonnella

Antonia Cioază. Foto: Annalisa Gonnella
Jakob Nielsen, Antonia Cioază, Julia Varley.
Foto: Annalisa Gonnella

Rina Skeel, Ulrik Skeel. Foto: Annalisa Gonnella
Rina Skeel. Foto: Stefano di Buduo

pagina a destra:

Jakob Nielsen, Julia Varley, Antonia Cioază.
Foto: Annalisa Gonnella

Jakob Nielsen, Ulrik Skeel. Foto: Annalisa
Gonnella

Rina Skeel. Foto: Tommy Bay

Antonia Cioază, Julia Varley. Foto: Stefano Di
Buduo

CON LA TESTA TRA LE NUVOLE

Fu con spirito di avventura che l'Odin Teatret cominciò a fare teatro nelle strade e nelle piazze negli anni '70, senza mai immaginare che avremmo dovuto un giorno lavorare a uno spettacolo di sala senza essere nel teatro che abbiamo costruito per più di cinquant'anni, privi della protezione dei muri e del tetto della nostra casa. Nella vecchia fattoria di Særkjær a Holstebro, in Danimarca, eravamo abituati a provare un nuovo spettacolo durante mesi spargendoci nelle quattro sale di lavoro. Durante le prime ore del giorno noi attori lavoravamo individualmente nello stesso spazio o da soli con costumi, canti, oggetti e testi. I musicisti ritmavano le nostre improvvisazioni e partiture da presentare al regista con vecchie e nuove melodie. Non era propriamente training, ma un tempo dedicato ad allontanarci dai comportamenti dello spettacolo precedente e a trovare nuove direzioni. Abbiamo chiamato questo tempo con nomi diversi: vivaio, serra, vasca di pesci... Dopo questo tempo individuale, sin dal primo giorno di prove, facevamo sempre una filata dei materiali fissati.

Per lo spettacolo *Le nuvole di Amleto* ci siamo trovati in una situazione totalmente diversa e questo ha influito sul processo di creazione. Abbiamo dovuto cambiare per adattarci a nuovi spazi e ritmi e al tempo stesso abbiamo mantenuto alcune nostre abitudini e convinzioni. L'insegnamento di tanti processi passati ci inducevano ad ascoltare i segnali che sorgono man mano che si avanza in mezzo ad una apparente ignoranza.

Nel 1983, l'Odin Teatret aveva creato il Nordisk Teaterlaboratorium (NTL) come cornice per le sue diverse attività e includendo iniziative di altri gruppi e artisti indipendenti. Dal 2015 ne hanno fatto parte fra altri Altamira Teatro Studio, DOO e Kunstparti, Ikarus Stage Arts, The Jasonites, KompaniTo, Mathias Dyhr, Cross Pollination, Marylin Nunes, Anna Stigsgaard, Mia Theil Have, Ana Woolf, Landsbylaboratoriet, Vali Teatro... In quanto coordinatrice del NTL ho organizzato nel 2019 e 2020 un Festival per condividere la varietà del nostro ambiente. Nel 2021 il Festival è stato cancellato per le restrizioni dovute al corona virus.

Nel 2021 Eugenio Barba aveva deciso di dedicarsi solo all'Odin Teatret e alle attività degli archivi e dell'antropologia teatrale, e il primo gennaio 2022, una

persona scelta all'interno del nostro ambiente assunse la direzione del Nordisk Teaterlaboratorium. Con la giustificazione di un cambiamento generazionale, con nostra sorpresa, cominciò fin da subito la sua opera di smantellamento della cultura di teatro di gruppo e dell'autonomia produttiva che avevamo praticato fin dal 1964. A marzo 2021 rinunciai al mio ruolo di coordinatrice e ad agosto 2021 Eugenio Barba propose al nuovo direttore e al Consiglio di amministrazione di continuare la sua attività con l'Odin Teatret all'interno del Nordisk Teaterlaboratorium ricevendo solo il 10% delle sovvenzioni e assumendosi la responsabilità economica delle persone del suo gruppo. Il Consiglio di amministrazione rifiutò la collaborazione augurando buon lavoro altrove e non rinnovò il suo contratto. Alla fine del 2022, a conclusione della tournée dell'ultimo spettacolo di gruppo dell'Odin Teatret, *Tebe al tempo della febbre gialla*, furono licenziati molti membri dell'Odin Teatret, fra cui anche Else Marie Laukvik, una delle fondatrici del gruppo ancora attiva. Di conseguenza, l'Odin Teatret fu rifondato nella casa di Eugenio Barba il 4 novembre 2022, nella stessa stanza dove abbiamo iniziato le prove di *Le nuvole di Amleto*.

Io ero in tournée in Italia quando Eugenio Barba e gli attori del 'giovane' Odin Teatret hanno cominciato a lavorare a Holstebro a un nuovo spettacolo di gruppo. Con Eugenio c'erano Else Marie Laukvik, Tage Larsen, Jan Ferslev, Ulrik Skeel e Rina Skeel. Avevano scelto come tema le nuvole. Mi piaceva. Mi dava un senso di libertà e la possibilità di inseguire associazioni diverse. Le nuvole possono portare pioggia o neve, dare ombra e sollievo, correre con il vento oppure coprire tutto l'orizzonte di un manto grigio, scaricare grandine come palle di cannone, piangere sangue colorato dal tramonto del sole o minacciare con fulmini una tempesta. Nella mia immaginazione apparivano le nuvole di René Magritte, sbuffi bianchi di diverse forme sul fondo di un cielo azzurro. Erano nuvole ottimiste e solari, malgrado tutto.

Al telefono, Eugenio mi informò anche che i due giovani che si erano avvicinati a noi già da qualche anno, Antonia Cioaza e Jakob Nielsen, volevano seguire le prove. Gli suggerii di inserirli nello spettacolo, ma mi rispose con un no risoluto ricordandomi che non avevamo la possibilità economica di accoglierli. Da quando l'Odin Teatret non era più parte del Nordisk Teaterlaboratorium oltre ai muri e il tetto abbiamo perso anche tutte le sovvenzioni. Il giorno dopo venni a sapere che i giovani erano stati inclusi, coperti da cappucci per non rivelare i loro visi, messi al lato dello spazio a suonare i loro violini. Al mio ritorno ho sofferto per un po' di tempo l'accompagnamento insicuro di una loro sonata di Bach, poi per fortuna sono migliorati grazie a buoni maestri di musica.

Le prove sono cominciate con una corda da imballaggio di plastica azzurra e delle sedie che ogni attore portava con sé come gobba o bagaglio. Ognuno di noi

ha fatto lunghe improvvisazioni con questi oggetti che ripetevamo durante le filate nei salotti delle nostre case private. Ma lo spazio non era sufficiente e l'acustica non era adatta alla musica e alle nostre voci teatrali. Abbiamo affittato una sala di ginnastica terapeutica nel vecchio ospedale in disuso di Holstebro, attrezzandolo con l'aiuto incommensurabile di Teatret OM, un gruppo amico residente nella cittadina vicina di Ringkøbing.

Per molte settimane le prove iniziavano con la scena in cui Ulrik Skeel entrava in mutande con una sedia sulla testa, si sdraiava per terra, mangiava delle caramelle e si vestiva. Il tutto molto lentamente. Come Buster Keaton, sembrava che le sue azioni più semplici fossero difficilissime. La scena sparì e solo dopo molti mesi, nelle ultime prove Ulrik è riapparso seminudo come Claudio che lotta con Amleto. Rina Skeel proponeva canzoni e improvvisazioni come attrice. Else Marie Laukvik contribuiva con monologhi da *Ornitofilene*, il primo spettacolo dell'Odin Teatret prodotto nel 1964 e in seguito si è concentrata a lungo per cucire e inventare il suo costume di "fantasma", navigando in internet per reperire nastri e stoffe introvabili a Holstebro. Con una sedia invece che una marionetta, ho riutilizzato una scena da *Il sogno di Andersen*, del 2004. La musicalità di quel testo è rimasta nel risultato finale di *Le nuvole di Amleto*. Un grande libro di 60 x 40 cm comprato a Copenaghen ha attraversato infinite peripezie fino a diventare letteralmente il riflesso del mondo: uno specchio. Le sedie sono sparite mentre ci arrovellavamo come costruirle in versioni trasportabili per le tournée.

Un giorno dovevamo fare delle fotografie per annunciare le nostre prove sui social e assicurare che l'Odin Teatret continuava ad esistere nonostante voci contrarie. Dalle nostre case abbiamo recuperato vestiti e costumi accumulati durante i viaggi. Le gonne di colori brillanti con pizzi e paillettes venivano dal Brasile, un mantello dalla Giordania, un vestito dall'India, un cappello dalla Bolivia, una giacca dalla Mongolia, una cappa dalla cerimonia Honoris Causa di Eugenio Barba a Cluj in Romania... Abbiamo scelto parrucche e scarpe, e dopo la sessione di fotografie ci siamo presi cura dei dettagli e scoprire una coerenza. Chi eravamo?

Le nuvole ci hanno indirizzato verso William Shakespeare, la sua vita di attore-scrittore, la frenetica vita teatrale del suo tempo, la morte del figlio Hamnet e del padre che nascondeva la sua fede cattolica in un paese diventato protestante, e la storia di Amleto, principe di Danimarca. Amleto e Ofelia, Claudio e Gertrude erano figure conosciute all'Odin Teatret. Nel mio spettacolo *Il castello di Holstebro* del 1990, ancora in repertorio, ci sono molti riferimenti agli abitanti del castello di Elsinore. Lo spettacolo dell'ensemble Theatrum Mundi *Ur Hamlet* del 2006 raccontava la versione originale della storia scritta

in latino dal primo storico danese Saxo Grammaticus. In questo spettacolo la grande sfida per Eugenio era come far sentire agli spettatori contemporanei il terrore che sentivano a teatro coloro che nel 1600 credevano agli spettri. Per il personaggio del fantasma aveva immaginato un funambolo che, sopra la testa degli spettatori, attraversava il cortile del castello di Elsinore dove si svolgeva lo spettacolo. Ma le autorità non permisero di montare il cavo nei muri di un edificio storico e il fantasma si trasformò nella Regina dei ratti che porta la peste agli abitanti del castello impersonata da un attore noh giapponese. Una mia regia per *Il figlio di Gertrude* con Lorenzo Gleijeses come protagonista si ispirava al romanzo di John Updike su Gertrude, una giovane donna innamorata con difficoltà a rapportarsi con il figlio.

Durante le pause delle prove in gruppo, Eugenio ed io, mentre viaggiavamo per altri impegni, abbiamo sviluppato una scena attorno alla morte di Hamnet, il figlio di Shakespeare. Eugenio era consapevole che a Holstebro avrebbe dovuto concentrarsi su alcuni degli altri attori con meno esperienza. Durante una masterclass a Santa Fe, in Argentina, nel 2023, feci un'improvvisazione con temi lontani dal nostro spettacolo per la quale Eugenio scrisse un testo. Per mesi la scena è stata ripetuta grande, piccola, con una corda e senza, con suoni e senza, con il testo e senza. Volevamo dare corpo a Hamnet e abbiamo pensato a una maschera africana coperta da una benda, a un vestito folclorico ungherese e infine alla marionetta di Fabio Butera, usata già in altri spettacoli precedenti, *Il matrimonio di Medea*, *Il futuro in vendita* e *L'albero*. Avevo una piccola culla per bambole che volevo usare per una dimostrazione spettacolo sui personaggi, e in quella ho sdraiato Hamnet. Quando tiravo la culla con la corda si produceva un suono che sembrava un lamento. Lo fissammo. A poco a poco le azioni della scena sono sparite. È rimasto il testo, la culla e la marionetta dal viso dolce.

Ho trovato come stimolo concreto per creare materiali d'attore leggendo sull'importanza del jig, la danza e la musica alla fine degli spettacoli del Globe Theatre. Ho registrato molte musiche trovate in internet e ho trovato immagini video delle danze. Durante il tempo di lavoro individuale, danzavo e improvvisavo seguendo gli impulsi di queste melodie che mi hanno dato anche le intonazioni per alcuni testi. I passi a piedi uniti in cui solleviamo i talloni ripetuti ancora oggi nello spettacolo sono arrivati da quelle ricerche e riproducono una danza di corte. Nelle mie improvvisazioni inseguivo la nebbia di Londra, la scrittura a luce di candela, e le tracce delle nuvole in cielo. Oggi, a spettacolo quasi finito, mi ritrovo spesso a guardare in alto. Scruto le nuvole tentando di capire dove mi conducono. Dialogo con loro con suoni di vento, pioggia, tempesta e del mare che si calma con il ritorno del sole.

Per me la ricchezza del teatro è il poter presentare simultaneamente realtà opposte, che le diverse parti del corpo, le variate inflessioni della voce, il flusso delle parole integrano e scindono, sottolineano ed evocano ambiguità, dando allo spettatore la libertà di intendere secondo i propri interessi e la propria esperienza. Le scene e gli avvenimenti del nostro spettacolo sono un caleidoscopio le cui immagini sono provocate da chi guarda e lo muove. Un giorno la corona del fantasma del re defunto è stata appoggiata su Amleto disteso a terra. Mi è apparsa la necessità del potere di mantenersi e di passare di generazione in generazione, ho visto i potenti di oggi e la loro mancanza di scrupoli nel provocare guerre, fame e terrore. Un giorno vedo la spada all'interno della corona che viene innalzata, il giorno dopo la scelta fra la spada e il fiore. Mi chiedo se la relazione dei padri e delle madri con i figli sia diversa. Vogliono veramente lasciare qualcosa ai figli? O esigono solamente? Un giorno la poesia e l'illusione dell'amore giovane si confronta con la passione e l'erotismo dell'amore maturo. Il giorno dopo penso a Shakespeare. Non lo immagino particolarmente legato al figlio che non ha visto crescere, ma doveva sentire la necessità di dare seguito al proprio nome, di



Jakob Nielsen, Julia Varley. Foto: Annalisa Gonnella

lasciare un'eredità. Penso al testamento nascosto da suo padre in cui prega che si celebrino messe per la sua anima, a come la vita privata sia segreta e si differenzi da quella pubblica. Le generazioni si susseguono con un bisogno alternante di rivolta e accettazione. Un giorno il teatro racconta e commenta la sua epoca prendendo posizione, un altro sembra lottare solo contro l'indifferenza e la noia. Il giorno dopo tutto è danza.

Dipende dal punto di vista. Ognuno capisce quello che ha bisogno di capire, non quello che è stato detto o che vede. Tante storie sono sommerse, non si vedono più, ma continuano a nutrire il presente. Ho letto di recente una frase dell'attore italiano Massimo Troisi: "Sono responsabile di quello che dico, non di quello che capisci." Potrei riassumere in queste parole il dolore per aver perso la casa in cui sono cresciuta professionalmente e in cui potevo accogliere persone e spettacoli, e la conferma che il lavoro per un nuovo spettacolo obbliga a guardare al futuro con ottimismo attivo. Ho vissuto, letteralmente, con la testa tra le nuvole. Ovvero, protendendomi verso l'impossibile e immersa in un ambiente di solidarietà, tenacia e sorrisi. Amici del "popolo segreto" ci venivano a trovare: Gregorio Amicuzi ci ha accompagnato per buona parte del processo, Knud Erik Knudsen ha costruito la struttura e ci ha anche regalato una cassetta di arnesi di lavoro, Claudio Coloberti ha sacrificato il suo lavoro di film maker per aiutarci come "tecnico", il sempre sereno Stefano Di Buduo ci ha regalato i suoi video di tenerezza paterna e trasmissione guerriera. Poi ci hanno accompagnato le visite e i consigli di Jan de Neergaard, Exe Christoffersen, Annelis Kuhlmann, Adam Ledger, Kathrine Winkelhorn, Dorthe Kærgaard, Anna Bandettini. Per il lettore di questo testo, questi nomi dicono poco, per noi dell'Odin Teatret sono stati solidi muri che ci hanno protetto dal gelo dell'epoca.

LO SPAZIO DELLE NUVOLE

Entrando in sala il primo giorno di prove, mi ritrovo davanti a due file di sedie, una per ogni lato della sala. Servono a delimitare lo spazio scenico e per ricevere gli spettatori. Si tratta dello “spazio fiume”, come lo chiama Eugenio Barba. Conosco il formato e anche una parte della sua storia.

Ho visto il “fiume” la prima volta durante lo spettacolo *Mythos* dell’Odin Teatret nel 2000. Scioccante. Seduto, oltre a guardare lo spettacolo, l’ho anche vissuto. L’ho visto e l’ho vissuto insieme ad altri spettatori seduti di fronte a me. Percepivo i loro volti, le loro reazioni, le teste che si muovevano alcune da una parte ed altre dall’altra, e poi bocche aperte, le diverse posizioni delle gambe, delle braccia e delle mani. Ho potuto constatare fisicamente come la comunità degli spettatori viveva l’esperienza insieme alla comunità degli attori.

Il “fiume” è lo spazio scenico oblungo che scorre in mezzo ai corpi degli spettatori e che non può essere completamente dominato dallo sguardo dei presenti. Crea due possibili scene frontali, una a sinistra ed una a destra, ed inoltre un ampio corridoio centrale in cui gli attori si muovono, danzano, cantano e dicono i loro testi.

Già prima che lo spettacolo abbia inizio il “fiume” genera immediatamente una sensazione di convivenza, curiosità e contatto. Nell’attesa degli attori, gli spettatori osservano le persone sedute di fronte a loro mentre cercano di orientarsi in questa nuova circostanza che, in assenza di un palcoscenico su cui focalizzare la propria attenzione, li obbliga a scegliere dove guardare.

Quando finalmente lo spettacolo inizia, a pochi centimetri dagli spettatori, l’attore con la sua presenza genera la “scintilla” che, come ha teorizzato e praticato Jerzy Grotowski, mette in relazione i due ensembles: l’ensemble degli spettatori e quello degli attori. Tutti partecipiamo e viviamo un’esperienza collettiva, come in un rito o un’intima cerimonia civile. La sensazione è molto diversa da quella che proviamo assistendo ad uno spettacolo frontale.

Lo spazio scenico - che definisce il rapporto tra attori e spettatori - è fondamentale nella storia del teatro, poiché determina la tecnica degli attori e il comportamento che utilizzano per costruire la finzione scenica per intensificare

l'esperienza di quello che “vede” lo spettatore.

Nell'Inghilterra di Shakespeare, il Globe Theatre fu costruito nel 1599 e distrutto da un incendio nel 1613. Nuovamente ricostruito nel 1614, funzionò fino al 1642 quando fu chiuso con un'ordinanza. Un nuovo Globe Theatre è stato costruito a Londra nel 1997, rispettando le caratteristiche dell'originale e continuando ad ospitare spettacoli fino ad oggi.

Il palco era al centro di un'arena all'aperto. Nell'arena, che era il luogo più economico, gli spettatori, chiamati in modo dispregiativo *groundlings*, assistevano in piedi allo spettacolo. Attorno al cortile si trovavano i balconi ubicati a tre diverse altezze. La balconata centrale aveva un costo molto elevato e le balconate laterali, pur avendo una visibilità peggiore, erano ancora più costose ed erano destinate al ceto alto. Uno dei motivi di questo tipo di costruzione era il fatto che il pubblico, oltre a vedere lo spettacolo, osservava anche gli altri spettatori. Il teatro era un'occasione di incontro in cui la società rappresentava se stessa.

Nel teatro all'italiana è avvenuta la stessa cosa. La sua architettura permetteva agli spettatori una percezione totale del luogo dell'azione, il palcoscenico, dove recitavano gli attori. Con la sua divisione in “palchetti”, era evidente la struttura sociale dell'Italia di quel tempo. La platea, pur avendo una visibilità migliore, era destinata al “popolo”. Nei palchetti, invece, la visibilità era ridotta, ma si godeva il piacere di osservare gli spettatori ed essere osservato da loro. I “palchetti” erano destinati agli aristocratici che li usavano come salotti

per ricevere ospiti, mangiare e svolgere una propria vita sociale.

Fu Grotowski, con il suo piccolo Teatro delle 13 File ad Opole, che in Polonia negli anni 1959-1964 per primo disintegrò la separazione tra attori e spettatori fondando uno spazio unico in cui gli attori si muovevano tra il pubblico. Nel *Faust*, gli spettatori partecipavano ad un banchetto e in *Kordian* erano seduti sui letti di un ospedale psichiatrico. Le conseguenze furono estreme.

Un'esplosione di possibilità ha portato il teatro fuori dal teatro: nelle piazze, nelle



Spazio fiume di *Nello scheletro della balena* dell'Odin Teatret. Foto: Francesco Galli
Teatro San Carlo, Napoli, fondato nel 1737.

case, nelle carceri, negli ospedali ed in ogni luogo dove si potesse generare l'incontro tra i due ensembles. Lo spazio scenico inizia così a trasformarsi rispondendo al desiderio degli artisti di trovare, parlare ed esprimere al pubblico le proprie necessità. Il “come” si genera questo incontro diventa, quindi, spazio di pratica, sperimentazione e riflessione con l'obiettivo di coinvolgere in maniera attiva lo spettatore.

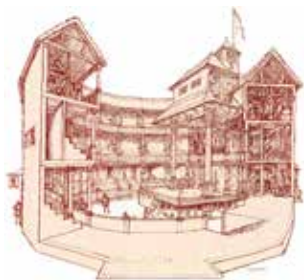
Come nel Globe Theatre di Shakespeare in cui i diversi strati sociali degli spettatori si mescolavano per assistere a uno spettacolo il cui linguaggio parlava a tutti, oggi *Le nuvole di Amleto* dell'Odin Teatret vogliono raccogliere questa sfida. Ogni sera gli attori si confrontano con un gruppo ristretto di novanta persone che li hanno scelti.

Il “fiume” ospita questo dialogo tra testi, immagini, suoni, oggetti, strumenti, musica dal vivo, danze sfrenate e stasi vibranti. È una instancabile corrente animata dalla composizione di ogni singolo dettaglio della “partitura” degli attori. Ogni particolare racconta, evoca e suggerisce. Ogni attore esprime la sua presenza, consapevole di essere circondato dagli spettatori, e il suo comportamento, attraverso segni fisici, si ripercuote anche su coloro che sono dietro di lui. Tutto si articola in relazione a uno spazio scenico che immerge e in cui l'attore non ha più solo un rapporto frontale, ma circolare.

Nel “fiume” lo spettatore non riesce a vedere l'intero spazio scenico, come



in un teatro italiano o nel Globe Theatre: ora deve scegliere. La sua attenzione è indirizzata alle due estremità del “fiume” attraverso i suoni, le voci e le azioni degli attori in un incessante mosaico di stimoli simultanei. È interessante vedere il tempo che Eugenio Barba, insieme ai suoi attori, impiega per decidere dove dirigere l'attenzione dello spettatore. Variazioni dell'intonazione o di tensioni del busto dell'attore determinano la percezione e guidano l'interpretazione personale di ciò che lo spettatore sta vivendo. Nella simultaneità delle azioni, è lo spettatore a scegliere o a lasciarsi catturare da un'azione



Spazio scenico di *Kordian* del Teatr Laboratorium, 1962.
The Globe Theatre, sezione del teatro originale fondato nel 1599.

piuttosto che da un'altra. Ciascun spettatore realizza così una sua "drammaturgia" in relazione al proprio immaginario ed alla propria biografia e, soprattutto, in relazione alla maniera di come le azioni influenzano la sua percezione. C'è un livello letterale, le parole, un altro visivo con le immagini, un altro uditivo con i suoni. Le reazioni degli altri spettatori seduti di fronte accentuano l'effetto cinestetico delle azioni degli attori.

Il senso cinestetico ci rende consapevoli del nostro corpo e delle sue tensioni ed anche delle persone che ci circondano. Fino ad una distanza di otto-nove metri, il senso cinestetico influisce concretamente sul sistema nervoso dello spettatore. Una distanza maggiore invece, crea un allontanamento, come quando si guardano le immagini in televisione. Questa è la fondamentale differenza dinamica e percettiva tra teatro e cinema o televisione, cioè tra organismi viventi tridimensionali e immagini bidimensionali.

Siamo quindi tutti manipolati a livello sensoriale cinestetico dalla prossimità delle azioni degli attori che costituiscono il flusso energetico del "fiume". Le sue acque pulite o torbide ci attraversano, ed anche se non afferriamo il significato di alcune parole - l'Odin Teatret ha sempre messo in scena spettacoli in lingue diverse - o la maniera di narrare del regista, il "fiume" ci racconta, perché anche noi facciamo parte delle sue tensioni e del suo dinamismo. Non siamo individui solitari: in questo rituale senza balconi né luoghi privilegiati, la prossimità degli spettatori di fronte, che possiamo vedere e ci vede, si fonde con quella degli attori.

Il "fiume" ci trasporta con Gertrude e Claudio, mentre si abbracciano, giocano e tramano durante il corso dello spettacolo, ci commuove con Shakespeare che immagina di scrivere nel libro del mondo l'amore di Ofelia e Amleto, ma anche il suo dolore per la morte del figlio dallo stesso nome del principe di Danimarca.

Il "fiume" racconta ai nostri occhi, alle nostre orecchie, ai nostri istinti, ai nostri sogni e fantasmi. Il fantasma del padre di Amleto vaga nel "fiume" e ci avvolge con i suoi lamenti, gemiti ed urla. Consapevoli o meno, la sua corrente ci trascina aldilà di una tragica storia di vendetta.

ODIN TEATRET

L'Odin Teatret (www.odinteatret.org) è stato fondato da Eugenio Barba nel 1964 a Oslo, in Norvegia con quattro giovani rifiutati alla scuola nazionale di teatro. Nel 1966 l'Odin Teatret si trasferì in Danimarca e trasformò in laboratorio teatrale una stalla di una fattoria fuori Holstebro. Nel 1983, il nome fu cambiato in Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret come cornice di un'istituzione dalle numerose attività artistiche e didattiche, con una casa editrice, produzione di film, festival e iniziative nella comunità. Nel 2022 l'Odin Teatret ed Eugenio Barba hanno lasciato il Nordisk Teaterlaboratorium e continuano la loro attività in Danimarca e nel resto del mondo.

Nel 2024, le attività dell'Odin Teatret includono spettacoli in Danimarca e all'estero, didattica e seminari, un intenso contatto con gruppi di teatro anche attraverso progetti europei, la residenza intensiva annuale Odin Home dalla durata di nove giorni a Ringkøbing-Skjern, l'annuale Transit Festival dedicato alle donne nel teatro a Stendis, e la Poesia del giovedì in collaborazione con altre istituzioni di Holstebro.

In collaborazione con la Fondazione Barba Varley (www.fondazionebarbavarley.org) l'Odin Teatret è attivo nella produzione di film e video didattici, nella pubblicazione di libri, nell'appoggio a individui e gruppi in situazioni svantaggiate, in sessioni dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), spettacoli con il multiculturale Theatrum Mundi Ensemble, la rivista "JTA - Journal of Theatre Anthropology" e una serie di film sull'antropologia teatrale scaricabili gratuitamente.

Al centro di questa collaborazione c'è il LAFLIS, Living Archive Floating Islands (www.LAFLIS.org), creato dopo la donazione di Barba della sua biblioteca e del suo patrimonio artistico alla Regione Puglia in Italia. È a Lecce, presso la Biblioteca Bernardini, che rivive la storia dell'Odin Teatret, così come l'ingente documentazione sul Transit Festival diretto da Julia Varley, sul Magdalena Project e sui gruppi del Terzo Teatro. È disponibile un archivio digitalizzato con documenti risalenti al 1960, quando Barba si recò in Polonia per studiare regia e incontrò il giovane Grotowski.

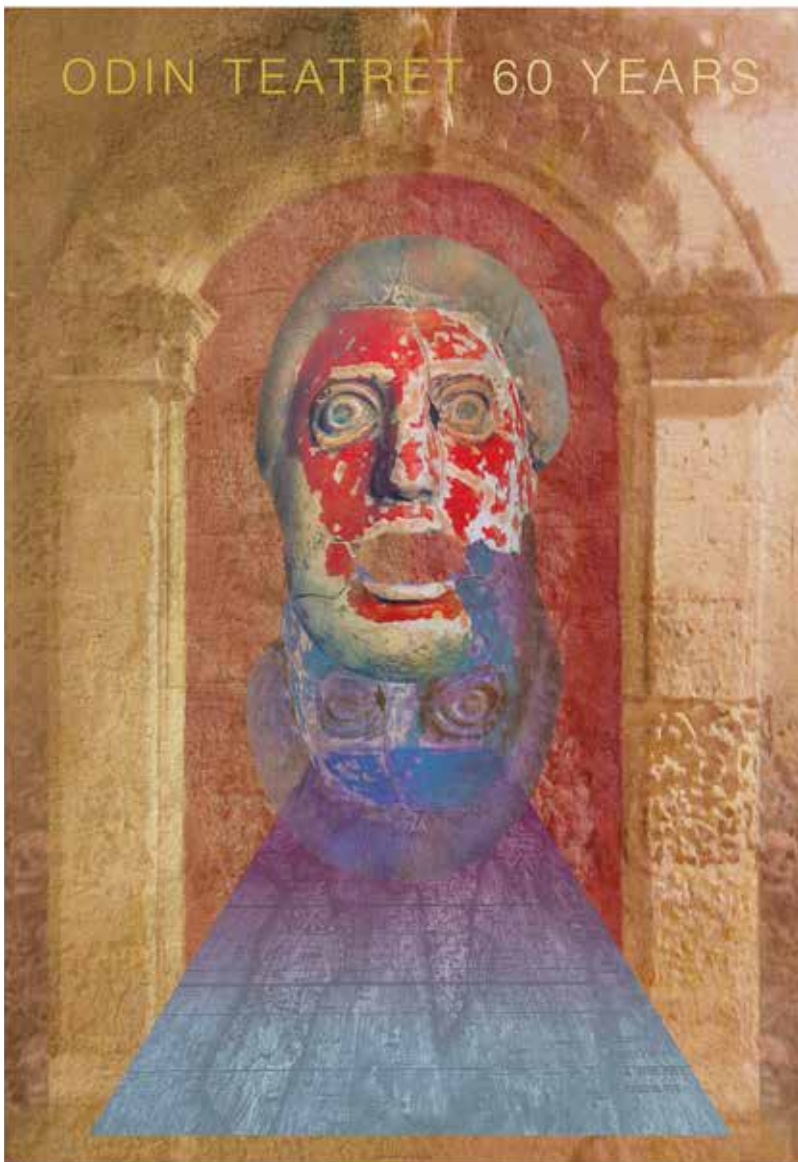
I legami intrecciati durante 60 anni hanno portato allo sviluppo di un ambiente professionale e accademico in cooperazione con università, gruppi e associazioni culturali. Le esperienze dell'Odin Teatret, con 86 spettacoli presentati in 67 paesi e in contesti sociali diversi, hanno generato una particolare cultura con radici nella diversità culturale e nel principio del "baratto": gli attori dell'Odin Teatret si presentano con il loro lavoro per un ambiente specifico, che a loro volta risponde con canti, musiche e danze della propria cultura.



Jan Ferslev, Rina Skeel, Eugenio Barba, Julia Varley, Antônia Cioază, Jakob Nielsen. Sotto: Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Ulrik Skeel al Mini Transit Festival. Stendis 2024. Foto: Annalisa Gonnella

Odin Teatret: Eugenio Barba, Antonia Cioază, Claudio Coloberti, Jan Ferslev, Knud Erik Knudsen, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Jakob Nielsen, Francesca Romana Rietti, Anne Savage, Rina Skeel, Ulrik Skeel, Julia Varley

ODIN TEATRET 60 YEARS



Disegno Peter Bysted



ODIN TEATRET

Tingagervej 1, 7500 Holstebro, Danimarca
CVR-number: 43629190 - odin@odinteatret.org
www.odinteatret.org - +45 22624135