

Eugenio Barba

«IL PRINCIPE».
CREAZIONE PER IL CASTELLO DI AMLETO A ELSINORE

Titolo: *Il Principe*.

Testo: Eugenio Barba e Nando Taviani basato su
a) differenti versioni della storia di Amleto (da Saxo Gramaticus, Belleforest e Shakespeare fino a Jules Laforgue, Heiner Müller e John Updike);
b) *Il Principe* di Niccolò Machiavelli.

Ambientazione: primi spettacoli al castello di Kronborg, Elsinore, nell'agosto del 2006. Successive rappresentazioni all'aria aperta, in una piazza, un cortile o altro luogo tradizionalmente non adibito a spettacoli teatrali. È possibile anche una versione al chiuso.

Durata: 90 minuti (più o meno 10 minuti), dopo il tramonto.

Illuminazione: a fuoco vivo (fiammelle di gas). Elettricità per proiezioni aeree e inquadrature di spazi circostanti.

Musica: musica classica balinese suonata da un'orchestra balinese. Composizioni originali di Kai Bredholdt, Jan Ferslev e Frans Winther interpretate da musicisti occidentali, balinesi, indiani e afro-brasiliani.

Cast: attori e musicisti dell'Odin Teatret; attori-danzatori e musicisti del Gambuh balinese; attori del teatro classico giapponese Nô; attori-danzatori e musicisti della tradizione del Candomblé del Brasile; una coppia di pescatori; un predicatore/commentatore; un bambino; un cavallo bianco; cani che abbaiano.

In tutto: 60 musicisti e attori.

Spazio scenico, scenografia e concetto illuminazione: Luca Ruzza.

Disegno luci: Gianni Agnoni.

Direzione musicale: Frans Winther.

Fonica: Dominique Clement.

Direttore di scena: Fernando Jacón.

Drammaturgia e regia: Eugenio Barba.

La vita dello spazio

Il castello di Kronborg non può essere trattato come un mero contenitore.

Immagino uno spettacolo che si svolge nel cortile del castello imperniato sulla doppia tensione che struttura e governa *l'interno e l'esterno e l'alto e il basso*.

Quando entriamo nel cortile del castello, il primo impulso è di alzare lo sguardo. Questa reazione è determinata dal ritmo architettonico del luogo, dominato da linee ascendenti modulate da finestre, balconi, cornicioni e tetti che si sciolgono nell'aria con la guglia del Trumpeter's Tower. Lo spettacolo terrà conto di questa percezione sensoriale ed estetica, sfruttando la dimensione verticale dello spazio.

Lo spettacolo non altererà l'identità architettonica del luogo, non vi saranno strutture scenografiche che ne modifichino le caratteristiche spaziali. Gli spettatori (circa 400) saranno disposti, su due file, a ridosso dei muri.

Il solo elemento aggiunto sarà un cumulo di terra in un angolo, il cimitero sempre presente, il luogo in cui lavoreranno senza sosta i becchini.

Lo spazio spoglio e non manomesso comincerà ad illuminarsi per un tappeto di fuochi fatui. L'illuminazione a fuoco vivo caratterizzerà lo spettacolo che si svolge al livello degli spettatori. L'uso dell'illuminazione a gas raso terra permetterà di modulare l'intensità, la disposizione e la funzionalità dei fuochi, garantendone, al contempo, la sicurezza. Gli attori si muoveranno fra di loro, dando l'impressione di camminare e danzare su un tappeto ardente.

L'illuminazione elettrica (con proiezioni, apparizioni di immagini aeree, mutamenti di prospettive) verrà usata per ottenere effetti nelle parti alte dell'edificio e nel vuoto. I virtuosismi dell'elettricità permetteranno di smaterializzare le pareti dell'edificio trasformandole, ad esempio, in un mare, in albe e tramonti, nell'acqua in cui canta e muore Ophelia. Dalle finestre si affacceranno figure e apparizioni. Per alcuni momenti si illumineranno le grandi sale vuote della reggia. Le proiezioni saranno utilizzate come lo stadio tecnologicamente più avanzato della tradizione scenografica barocca, quella legata all'epoca in cui Amleto sguscìo dagli angoli oscuri delle antiche cronache per entrare nel pantheon dei miti moderni, assieme a Dom Juan, Faust, Don Quixote e Arlecchino.

Lo spettacolo è una celebrazione della teatralità, un omaggio al potere di fascinazione e alla capacità di stupire degli attori e dei musicisti. Lo spazio che sovrasta gli spettatori verrà abitato anch'esso dagli attori. Lassù annegherà e galleggerà Ophelia. Lassù vedremo camminare sopra le nostre teste il Fantasma del Padre. In alto, lungo uno dei muri, troveremo il trono del Re e della Regina: una macchina scenica d'antica tradizione, eppure sempre sorprendente, capace di portare gli emblemi dell'autorità ora al di sopra dalle persone comuni e ora al loro livello.

In questo microcosmo si riassumono le principali forme performative: tradizioni asiatiche, africane ed europee, danza, teatro cantato e parlato, spettacolo scenografico e acrobatico, tecnica del contastorie e del clown, predica e discorso retorico.

Lungo tutto lo spettacolo si svolge una raffinata festa di corte animata da trentadue danzatori di Gambuh balinese, nei loro raffinati costumi di seta e oro, che si muovono al ritmo della musica soave dei loro flauti. Interpretano una serie di episodi del nobile e audace principe Pandji, tratti dall'epopea del *Malat*. In un angolo – fondamentale centro dinamico – i becchini scavano indefessamente.

È in questo ambiente festivo che si incontrano-scontrano i leggendari personaggi di Saxo e Shakespeare (vedere più giù *La vita della storia*). Amleto-fantasma sarà un attore del teatro giapponese Nô; Amleto-principe un attore/danzatore afro-brasiliano; Amleto-bambino un adolescente attore balinese. Claudio, Gertrude, Polonio, le due Ofelie e i due becchini saranno interpretati dagli attori dell'Odin Teatret.

Il Nô e il Gambuh sono le più antiche tradizioni teatrali esistenti, sorte nelle corti del Giappone e di Bali e trasmesse l'una dal XIV e l'altra dal XV secolo fino ai giorni nostri, senza soluzione di continuità.

Lo spettatore viene immesso in una festa di corte dell'età rinascimentale, così come la nostra immaginazione può ri-inventarla oggi attraverso un *equivalente* della sua sostanza sensuale e spettacolare. La festa è assediata dalla continua minaccia della guerra e dal preannuncio d'un crollo. Un pescatore e sua moglie non si stancano di discutere e accapigliarsi sulla saga di Amleto. Un predicatore commenta beffardo. Questo ruolo non sarà tenuto da un attore, ma da un professore di università: Thomas Bredsdorff.

In questo spazio ardente, tra magnificenza ed eleganza cerimoniale, si dipanano i conflitti e sboccia il fiore malato della tragedia.

La vita della storia

Amleto è – alla lettera – un segreto sepolto nelle fondamenta del castello. Quando è riportato alla luce, riesumato ancora una volta, rivive le gesta e la finta pazzia che lo resero famoso. Amleto-bambino si confronta con Amleto-principe i cui occhi sono stati aperti da Amleto-fantasma.

Amleto non è sepolto nel castello, ma l'intera sua storia lo è. Una storia tante volte ripetuta e così conosciuta da assumere la natura del mito. Il mito si mangia il suo tempo, come l'Uroboros si mangia la coda. Il che vuol dire che le diverse fasi della vita di Amleto e le sue potenzialità (che gli eruditi chiamano interpretazioni o versioni) possono vivere l'una accanto all'altra, così come nelle raffigurazioni dei miti i diversi aspetti dello stesso eroe si percepiscono simultaneamente (per esempio: Ercole infante, Ercole adulto, Ercole morente).

Nel nostro spettacolo la dimensione spazio-temporale segue la logica del cubismo. Le varie fasi e potenzialità della storia e dei suoi personaggi si intrecciano, entrano fra loro in relazione, confabulano e si scontrano. Così vediamo dialogare, come tre distinte voci che incarnano una sola persona, Amleto-bambino, Amleto-adulto e un paterno Amleto-vegliardo, ovvero Amleto-fantasma.

Amleto-fantasma, avvelenato e velenoso, rivela ad Amleto-bambino e ad Amleto-principe le lacrime e il sangue che si nascondono dietro la gloria e la dignità della Corte. Ispira in loro diffidenza verso le persone più vicine e care, famiglia e amici; li istruisce nelle logiche del dominio; gli instilla la doppia natura, di volpe e leone, che deve caratterizzare l'uomo di potere. Amleto-fantasma parla con le parole di Niccolò

Machiavelli (ben noto nel mondo di Shakespeare e che era apparso nel prologo del *The Jew of Malta* di Christopher Marlowe). Svela ad Amleto-bambino e ad Amleto-principe le azioni criminali della madre e dello zio.

I tre Amleti hanno in comune uno humour tracotante e scherzoso, simile a quello che lega fra loro i commilitoni o i fratelli cresciuti fra difficoltà e avventure condivise. Le parole di Machiavelli ritrovano così la loro originaria carica provocatoria e la loro intelligente baldanza, il gusto inebriante delle «idee nuove», che passano dall'uno all'altro compagno come i bicchieri quando si brinda con un buon vecchio vino.

Come contrappunto agli insegnamenti del Padre risuonano le parole dei becchini creduloni e irriverenti. Per loro, il tempo è sempre uguale, le ingiustizie sempre le stesse, identica la violenza del potere, invariate le gioie e gli affanni degli animali umani. La loro saggezza ignora i mutamenti storici. Si esprimono col linguaggio senza tempo dei proverbi, mischiano Ponzio Pilato, la strage degli innocenti e la fuga di Maria e Giuseppe ai resoconti e ai protagonisti degli odierni giornali.

Dai dialoghi fra i tre Amleti zampilla un'allegria carnevalesca, che si colora di ludica passione negli eccessi di Amleto-bambino e di clandestina violenza in quelli di Amleto-principe. Anche la sua follia è intrisa di sottile arte politica. È l'interpretazione che troviamo in Saxo, Belleforest e Shakespeare che ripercorrono i *topoi* del Primo Bruto, il tirannicida, secondo il racconto dello storico Tito Livio. La sua politica tramite la follia, fino al sacrificio, ha spinto alcuni ad assomigliare Amleto a Cristo. Gordon Craig lo immaginava steso su un divano di corte nella posa d'un Crocefisso nella sua storica messa in scena al Teatro d'Arte di Stanislavskij a Mosca.

Il fuoco della follia arde come un fuoco fatuo – e come un incendio – lungo tutto lo spettacolo. La follia di Ophelia ne è l'acme e il crudele svelamento. Squarcia il velo della recita e, per un momento, l'intero spettacolo impazzisce.

Anche Ophelia viene rappresentata contemporaneamente in due prospettive: la vergine adolescente innamorata di un sogno e la donna gravida abbandonata dal suo uomo. Da una parte la follia di una vittima, dall'altra la follia di un'eroina tragica: un suicidio patetico e il suicidio d'una belva ferita.

Questo gioco di specchi e di raddoppiamenti, di maschere e illusioni, è dissimulato da una festa che sembra non finire mai, ed è assediato dalla realtà della guerra. Dal mare e dai suoi lontani confini frotte di persone arrivano accelerando la fine del mondo del castello.

Un solo cavallo, secondo l'artificio retorico e teatrale della «parte per il tutto», materializzerà la presenza remota e incombente degli eserciti.

Il canto del gallo è tradizionalmente associato al risveglio, al tradimento e ai fantasmi. Nel nostro spettacolo verrà sostituito dall'abbaiare minaccioso dei cani ogni volta che fiutano Amleto-fantasma.

La verità ti fa marcio è il sottotitolo segreto dello spettacolo.

Cinque commenti

Le contrastanti scene, temi e prospettive dello spettacolo intrecciano cinque fili davanti agli occhi degli spettatori. Si tratta di *cinque commenti*:

- *il commento delle arance e delle ossa*: i becchini, esperti della terra, di putrefazione e fertilità, dei suoi corsi e ricorsi senza storia;
- *il commento del veleno*: gli insegnamenti machiavellici di Amleto-fantasma: come controllare le persone e dominare il corso degli eventi;
- *il commento della musica e della duplicità*: la vita di corte, la sua seducente etichetta e gli intrighi e trappole della sua dinamica sottostante;
- *il commento dalla lontananza del mare*: il pescatore e sua moglie che discutono in dialetto locale la saga di Amleto e il crollo di un regno come se fosse l'infelice storia della loro famiglia ferita;
- *il commento del testimone scettico*: un cittadino d'oggi, che parla direttamente agli spettatori commentando spregiudicatamente l'antica e mille volte ripetuta storia di Amleto.

Le cinque strade lastricate di commenti si aprono varchi divergenti nella selva di suoni e di immagini che popolano la storia de *Il principe*. A volte le interpretano, altre volte ne vengono sommerse e lasciano disorientati. Le strade offerte al pensiero degli spettatori non spiegano ciò che si vede. Dall'incontro fra ciò che lo spettacolo dice e ciò che mostra dovrebbero scaturire memorie e sensazioni intrise di diffidenza e dubbio, esperienza contemporanea e ricordi ancestrali.

Eugenio Barba

Holstebro, febbraio 2004