



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale

in

Economia e Gestione
delle Arti e delle attività
culturali

Tesi di Laurea

**Amleto
di William Shakespeare
per la regia
di Valerio Binasco**

Relatore

Prof. Federico Pupo

Correlatrice

Prof.ssa Maria Ida Biggi

Correlatore

Valerio Binasco

Laureanda

Elena Deambrogio

Matricola 871955

Anno Accademico

2019/2020

INDICE

<i>INTRODUZIONE</i>	<i>P. 3</i>
<i>CAPITOLO PRIMO</i>	<i>P. 5</i>
• <i><u>Shakespeare e il teatro nell'età elisabettiana</u></i>	
Nascita del teatro moderno	P. 6
Struttura architettonica e pubblico	P. 8
Le compagnie e gli attori	P. 12
Drammi e drammaturghi	P. 20
Biografia e opere di William Shakespeare	P. 22
• <i><u>Amleto</u></i>	
Manoscritti, fonti e strumenti espressivi	P. 29
Cos'è Amleto	P. 34
<i>CAPITOLO SECONDO</i>	<i>P. 39</i>
• <i><u>L'Amleto di Carlo Cecchi</u></i>	
Carlo Cecchi	P. 41
Cesare Garboli	P. 45
Amleto a Spoleto e al Niccolini	P. 50
• <i><u>Valerio Binasco</u></i>	<i>P. 53</i>
Amleto a Palermo	P. 60
Rapporto tra Valerio Binasco e Carlo Cecchi	P. 65
<i>CAPITOLO TERZO</i>	<i>P. 68</i>
• <i><u>L'Amleto di Valerio Binasco</u></i>	
Note di regia e nascita dello spettacolo	
Lo Spettacolo	P. 72
<i><u>Lemon Ensemble</u></i>	<i>P. 113</i>
Team artistico	P. 124
Team tecnico	P. 142
<i><u>Allestimento, prove, debutto</u></i>	<i>P. 146</i>
<i><u>Incassi, ingressi e repliche</u></i>	<i>P. 155</i>
Recensioni	P. 158

<i>CAPITOLO QUARTO</i>	<i>P. 165</i>
• <i>Fondazione Teatro Stabile Torino, Teatro Nazionale</i>	
Storia	
Statuto e Mission	P. 173
Finanziamenti	P. 176
<i>Struttura organizzativa e mansioni</i>	P. 181
Direttore e consulente artistico	P. 183
Area artistica, programmazione e sviluppo	P. 184
Area produzione	P. 185
Organizzazione dei provini e coordinamento delle prove	
Pianificazione	
Piano economico e finanziario	
Schema di produzione e formazione del budget	
Contratti	
Tournée	
Sistemi di controllo	
Area stampa e comunicazione	P. 199
Attività di comunicazione e promozione per l'Amleto	
Attività editoriali e web	
Area marketing e gestione sala	P. 207
Piano marketing per l'Amleto	
Siae	
Ufficio attività promozionali	
Ufficio relazioni esterne	
Sponsor	
Area amministrazione e controllo e Area allestimenti scenici	P. 219
Area tecnica	P. 220
Fonderie Limone	P. 222
<i>GALLERIA FOTOGRAFICA</i>	<i>P. 225</i>
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	<i>P. 243</i>

INTRODUZIONE

Con questa tesi di laurea magistrale intendo analizzare il processo organizzativo di un teatro per la produzione di uno spettacolo. Ho avuto la fortuna di collaborare per tre mesi con il Teatro Stabile di Torino durante i quali ho potuto osservare da vicino il complesso lavoro della macchina teatrale. Lo spettacolo qui raccontato è l'Amleto di William Shakespeare, diretto da Valerio Binasco e prodotto dal TST per la stagione 2018/2019.

Il presente testo esordisce con una primordiale analisi del teatro elisabettiano e della figura di William Shakespeare, a cui segue, una presentazione del dramma Amleto. Il secondo capitolo introduce il lavoro di Valerio Binasco attraverso un salto nel passato del regista e della sua formazione con Carlo Cecchi. Quest'ultimo ha avuto il merito, tra gli altri, di collaborare con Cesare Garboli nella realizzazione dello spettacolo Amleto in cui, in giovane età, recitò lo stesso Binasco nei panni del protagonista. Il terzo capitolo racconta invece dell'Amleto di Binasco, non più come protagonista attore ma come regista della compagnia Lemon Ensemble, formatasi proprio in occasione dello spettacolo. Le note di regia formulate dal consulente artistico del Teatro Stabile di Torino aprono un approfondimento sul lavoro a cui ho assistito e sulle figure che hanno collaborato direttamente alla realizzazione di questo. Da ultimo ho scelto di trattare le questioni legate alla produzione, comunicazione, promozione e marketing dell'evento all'interno di uno specifico capitolo sulla Fondazione del Teatro Stabile di Torino. È dunque presente un sintesi sulla storia e sui finanziamenti del Teatro a cui segue un esame delle varie aree di lavoro con di cui si

compone la struttura organizzativa della Fondazione. All'interno di queste viene sviluppato, per ognuna, il lavoro specifico per l'Amleto. Viene riportato dunque il mio personale percorso dalle prove lettura alle prove in palcoscenico, fino alle repliche e il lavoro all'interno degli uffici.

Fin dal primissimo giorno di prove, l'11 marzo, ho visto la nascita e successivamente la crescita del dramma per i 51 giorni seguenti. Gli spazi delle Fonderie Limone di Moncalieri, che hanno ospitato il periodo di prova e le successive repliche, sono diventate un Campus di Ricerca Teatrale all'interno del quale ho imparato a conoscere le professioni del teatro, le soddisfazioni e le difficoltà che intercorrono durante la preparazione di uno spettacolo. Una breve bibliografia racconta di come io abbia potuto apprendere la maggior parte delle informazioni chiedendo, ascoltando e vivendo all'interno di questo ambiente; un modo di imparare nuovo se confrontato all'esperienza universitaria che si sta per concludere.

Una volta svelati i suoi retroscena il fascino indiscusso del teatro non ha perso la sua forza bensì, "dietro le quinte", dove ogni cosa è più chiara, ho potuto comprendere cosa sia necessario per creare la magia del teatro, qualcosa con cui vorrei tornare a confrontarmi in futuro.

Ogni volta che andiamo a teatro osserviamo la punta di un iceberg, al di sotto del quale si trova un complesso meccanismo che ora, dopo questa esperienza, posso vedere più chiaramente.

CAPITOLO PRIMO

SHAKESPEARE E IL TEATRO NELL'ETA' ELISABETTIANA

Per cercare di comprendere al meglio l'eredità lasciata da William Shakespeare è importante crearsi una panoramica del contesto storico-sociale e politico del periodo che vide nascere e fiorire in Inghilterra il suo grande genio.

Alla morte di Mary Tudor (1558), sovrana cattolica del Regno di Inghilterra, succedette la giovane venticinquenne Elisabetta¹, regina che presterà il proprio nome all'epoca comunemente identificata come Elisabettiana. Grazie alla dinastia Tudor, Londra divenne fulcro ricettivo della trainante cultura europea del tempo. Furono molti gli avventurieri ambiziosi, i poeti e gli attori che si sentirono chiamati verso la capitale per godere della forte spinta culturale in atto, tra questi William Shakespeare.

Verso la fine del dominio di Elisabetta I (fine XVI inizio XVII sec.), l'intero regno fu vittima di una forte crisi sociale, politica ed economica. In totale contrapposizione a questa decadenza fiorì a Londra, per la primissima volta nella storia, un mercato teatrale o più genericamente letterario, senza pari.

1 Una monarca donna intenzionata a riportare il proprio paese verso la direzione religiosa del padre, il protestantesimo; scelta che la portò nel 1570, alla scomunica papale da parte di Pio V.

Nascita del teatro moderno

Tra la fine XVI inizio XVII sec, venne a crearsi un ambiente in grado di aprire alla buona formazione umanistica e alle capacità di scrittura la prospettiva di un nuovo professionismo. Il sistema teatrale aprì le proprie porte all'ingresso dei giovani laureati delle due università del regno, Oxford e Cambridge, tra i quali: Christopher Marlowe, Thomas Kyd e Jhon Lyly.²

Sono questi gli anni che vedono la nascita del mestiere dell'imprenditore teatrale, ulteriore sbocco occupazionale che questo circolo virtuoso è stato in grado di creare. È grazie alla presenza di due importanti personalità, James Burbage, carpentiere e successivamente attore, e Richard Farrant, che vennero fondati due importanti spazi di spettacolo con caratteristiche che potremmo definire già moderne.

Londra, unica città in Europa³, presentava un esorbitante numero di teatri stabili, per la maggior parte all'aperto, rigorosamente edificati fuori dai confini della giurisdizione puritana. Contemporanei al periodo shakespeariano esistono quattro anfiteatri: due esterni a nord della città, The Theatre⁴ (costruito nel 1576 proprio da Burbage) e a fianco The

2 Si è soliti riferirsi a queste primissime "firme" della stagione elisabettiana con l'appellativo di University Wits (begli ingegni universitari).

3 Nel resto del mondo le compagnie continuavano a recitare nei saloni dei palazzi e dei castelli, nelle università, nelle scuole di diritto, negli alberghi e sui palchi nelle piazze.

4 Il termine teatro in quegli anni era relativamente poco comune. Il nome (The Theatre) si addice al periodo rinascimentale, da interpretare letteralmente come "rinascita dell'antichità classica", in riferimento agli antichi anfiteatri.

Curtan (1577); due sulla riva meridionale del Tamigi, più lussuosi, The Rose (1587) situato in quello che fu un giardino di rose e The Swan (1595) utilizzato per la compagnia del *Lord Admiral*, in grado di contenere più di tremila spettatori, descritto come il più grande e magnifico dei teatri. Un quinto di differente struttura era pensato per i combattimenti degli animali, genere di divertimento che conviveva con le rappresentazioni teatrali. Tra gli ultimi a essere progettati, The Globe (1599) ex The Theatre, sede di una delle compagnie meglio organizzate e di maggior successo della storia del teatro inglese, i Chamberlain's Men, futuri *King's men* con l'avvento di Giacomo I. Immediatamente successivo The Fortune (1600) a nord ovest della Città; con quest'ultimo gli *Admiral's Men* cercarono di contrastare l'enorme fortuna del Globe, costruendo un teatro superiore per dimensione e sontuosità. Come ultimo The Red Bull (1606), progettato per la compagnia della regina, che fu ampliato e coperto, come The Fortune, seguendo la nuova moda dagli anni '20 del 1600.

Struttura architettonica e pubblico

Di questi teatri nulla è rimasto, ciò che attualmente possiamo descrivere lo facciamo grazie a fonti letterarie e figurative. Si trattava di teatri all'aperto, di solito in legno con il tetto di stoppie (il Globe subì un grave incendio⁵ che distrusse tutto tranne le fondazioni); pare fossero per lo più di forma circolare (alcune piante del tempo li riportano esagonali o ottagonali, interpretazione forse data dai muri ad angolo esterni) offrendo così buona visibilità e acustica all'intero pubblico. Gli spettatori erano distribuiti tra la platea, un cortile scoperto come quelli delle locande in cui precedentemente si recitava e tre piani di gallerie. La scena era costituita da una piattaforma quadrata alta circa un metro e venti, coperta da una tettoia dipinta (*heavens*) sorretta da due colonne. Viene ipotizzata inoltre l'esistenza di un *inner stage* coperto, nascosto da tende. Ogni teatro possedeva una torretta in cui verosimilmente era contenuta l'attrezzatura per far calare i materiali teatrali. Altro elemento sostanziale di questo teatro era una botola sulla scena (*the hell*), utilizzata ad esempio per l'apparizione dello spettro del padre di Amleto o per la sepoltura di Ofelia. La galleria serviva da balcone o da spalti delle mura, non sempre utilizzata poteva anche accogliere semplicemente il pubblico.

Per supplire all'assenza di scenografie venivano utilizzati pochi accessori significativi (un trono per indicare un palazzo, qualche pianta per una foresta) o simbolici (delle torce per suggerire la notte in pieno pomeriggio) ed anche il testo veniva articolato in modo da fornire

5 L'incendio avvenne nel 1613, durante una rappresentazione dell'Enrico VIII, anno in cui Shakespeare abbandonò la sua carriera di autore, attore e azionista, per ritirarsi a Stratford. Tra questa data e il 1642 vennero chiusi tutti i teatri per la rivoluzione puritana, che proibiva ogni tipo di rappresentazione.

indicazione di dove e quando si svolgesse la scena. Maggiore attenzione durante l'allestimento era data all'effetto scenografico degli abiti, più idealizzati che pensati con rigore storico, si prefiggevano di trasmettere grande magnificenza e sfarzo. Tutto si prestava ottimamente alla successione ininterrotta delle scene a favore della rapidità d'azione.

Contrariamente rispetto al teatro privato per i nobili, che si svolgeva solitamente in piccole stanze chiuse al coperto, ricavate occasionalmente da conventi secolarizzati, il teatro pubblico era socialmente eterogeneo. Il pubblico veniva attirato dallo stendardo annunciante la rappresentazione, issato sulla *hut* (capanna). Bottegai, studenti, artigiani, apprendisti e lavorati a giornata, potevano accedere per un *penny* (prezzo di due cetrioli o un litro di birra) alla platea, aspettando i tre squilli di tromba che annunciavano il prologo. Era offerta inoltre la possibilità di acquistare noci, frutta, tabacco, birra e vino, portati dai garzoni degli alberghi più prossimi. L'apertura d'ingresso ai ceti inferiori, grazie alla scelta di mettere un prezzo d'accesso così basso, fu una valutazione positiva che aprì la strada al successo e alla grandezza di questo teatro, determinandone lo spirito. Nonostante si trattasse di un prezzo a buon mercato, l'andare a teatro era comunque un passatempo premeditato all'interno delle economie settimanali dei singoli spettatori; il pomeriggio in cui si decideva di partecipare alle rappresentazioni prevedeva spese non solo per l'ingresso ma anche per l'acquisto di cibi e bevande, dunque complessivamente significative e dettate da un sincero apprezzamento del momento di svago offerto. La cifra era infatti calcolata dagli impresari in base alle possibilità di un artigiano e rendeva così il teatro meno caro della maggior parte delle possibili attività ricreative. Salendo di prezzo e di possibilità di goduta dello spettacolo, con due *pence* era possibile

accedere ai posti della galleria inferiore, con tre a quella di mezzo, occupata generalmente dai maestri di bottega, dai commercianti, dal personale di corte e dalla piccola nobiltà. Gli spettatori privilegiati prendevano posto nei palchi (*lord's rooms*) o nei sedili disposti sulla scena stessa⁶, per dodici *pence*. Tutti questi prezzi potevano essere raddoppiati in occasione della prima di un nuovo dramma.

Risulta che l'85% dei londinesi adulti ignorasse il teatro, le ragioni possono essere ricercate nel puritanesimo, nella mancata sensibilità alle attività artistiche, causa dell'orario delle rappresentazioni coincidente con quello lavorativo o per la lontananza dei teatri dal centro della città, di media 2,5 km. Si calcola inoltre che alla fine del cinquecento a Londra frequentassero i teatri circa 15000 persone a settimana, e 21000 all'inizio del seicento, una porzione pari al 13% della popolazione.

Trattandosi di ambienti molto piccoli, in cui erano riunite moltissime persone contemporaneamente, il pubblico riusciva ad armonizzarsi grazie a quella passione, fortemente condivisa con gli attori sul palco. Veniva allora a crearsi un abbraccio all'interno del quale i cittadini diventavano parte della rappresentazione e lo scambio con gli attori era costante; non era raro che intervenissero con esclamazioni di stupore, spavento o gioia, come attualmente capita di osservare portando una giovane scolaresca a teatro. La disapprovazione poteva essere rumorosa e malevola, era compito degli attori mantenere costantemente la disciplina del pubblico. Un'intensa intimità, una velocità d'azione e

6 Si tratta di una pratica diffusa dopo 1596; era previsto che l'élite sedesse su sgabelli disposti sul palcoscenico.

convenzioni poco esigenti sono la principale differenza del teatro elisabettiano rispetto alle successive evoluzioni. Questa eterogeneità era dunque la forza del teatro, uno spaccato in verticale dell'intera nazione. Nonostante le differenze di ceto erano accomunati tutti dall'unità culturale, dalla lingua, dall'obbedienze alla regina, dalla concordanza nella necessità di avere una religione di stato, dall'istruzione popolare tramite leggende e tradizioni.

Il nostro modo di leggere Shakespeare rimarrà dunque sempre velato da un'ignoranza dettata dall'incapacità di entrare appieno nella comprensione di quest'ambiente che veniva a prodursi, così distante dalla nostra attuale modalità di fruizione del teatro (soprattutto dopo la sua "evoluzione" borghese).

Gli attori e le compagnie

*Gli attori: “Razza di Creature infernali”*⁷

*Il mestiere: “Un grattare gli umori pruriginosi di menti rognose”*⁸

La posizione sociale dell'attore nel sedicesimo secolo non era elevata, la vita, a causa delle leggi emesse dopo l'epidemia di peste nera, era sempre più stentata. Ogni uomo d'Inghilterra in buone condizioni fisiche era obbligato dal governo a lavorare, viceversa si era automaticamente etichettato come vagabondi e avviati ai lavori socialmente utili. Tutti gli “*entertainers*” erano per le autorità sospetti, non appartenendo a nessuna corporazione venivano classificati come “uomini senza padrone”, gli era dunque privato il diritto di esercitare l'attività se non sotto la protezione di un nobiluomo⁹. Spesso alla mercé dei pregiudizi e della politica delle città di provincia, molte corporazioni erano dichiaratamente ostili al teatro, condannato dalla chiesa come idolatrico. All'interno di contesti di questo genere risultava impossibile esibirsi se non con una licenza, spesso difficile da ottenere. Vi era una costante sensibilizzazione dell'opinione pubblica contro il teatro da parte dei puritani, additato come ambiente della perdizione e causa delle epidemie di peste. Conflitti di questo genere furono presenti durante tutto il periodo elisabettino; la presunta immoralità degli attori e la loro pretesa di rivaleggiare con l'opera di Dio ne erano la causa, non a caso all'interno della “*Seconda maledizione di condanna delle commedie e dei teatri*” (1580), il teatro era definito “Cappella di Satana”.

7 “*Seconda maledizione di condanna delle commedie e dei teatri*” (1580)

8 Ibidem

9 Si tratta di una norma del 1572 che faceva parte della *Poor Laws* dei Tudor.

Le fonti raccontano di come le compagnie elisabettiane derivino dalle gilde di attori dilettanti che nel XV sec recitavano drammi religiosi. Il loro carattere itinerante li aveva fatti confondere a lungo con veri e propri vagabondi e come tale sottomettendoli alla legge del 1531 sugli indigenti vaganti, reiterata nel 1572, già precedentemente citata. Per non essere passibili della fustigazione o dei lavori forzati, le compagnie professionali apparse verso la metà del XVI sec si fecero accogliere tra la servitù di gran signori in grado di assicurare loro la propria protezione in cambio di rappresentazioni private serali. Questa condizione migliorò quando il *Private Council* classificò il lavoro delle compagnie come commercio (1581), professione (1582) mestiere (1583); questo purché fossero in possesso della licenza per recitare nei teatri e rispettassero certe restrizioni di orario e di calendario. Le compagnie, interamente formate da uomini esperti nella danza e nella scherma, comprendevano una dozzina di attori azionisti, alcuni di questi possedevano, inoltre, una quota di partecipazione dei teatri in cui recitavano, altri venivano stipendiati a settimana (indicativamente quanto un muratore, sei o sette sterline). Per le parti femminili venivano ingaggiati adolescenti, spesso in grado di guadagnare il doppio di un attore non protagonista. Di volta in volta, a seconda del numero di comparse presenti, venivano reclutati ulteriori attori, se necessari. Godevano di uno stipendio anche i musicisti, il *prompter*¹⁰, il costumista e i macchinisti. Queste compagnie formate da uomini adulti soppiantarono le precedenti, composte da adolescenti

10 Direttore di scena e suggeritore

coristi delle cappelle reali, delle cattedrali e dei collegi (*Children of the Chapel, Children of Saint Paul*) che recitavano i drammi di Jhon Lyly.

Esiste un documento, datato 1603, che sancisce il nuovo statuto della compagnia del *Lord Chamberlain*, i *Chamberlain's Men*¹¹, che sarebbe diventata poi la più ricercata, solida e duratura dell'intero periodo, sotto il prestigioso nome di *King's Men*. Il loro attore principale era Richard Burbage, figlio del fondatore del *Theatre*; provvedeva alla scrittura dei testi il giovane attore Shakespeare. Allora si diceva che Burbage inaugurasse un nuovo stile di recitazione, più naturale rispetto a quello delle altre compagnie, come per esempio gli *Admiral's Men*. Seguendo le teorie di molti critici del teatro possiamo supporre che a questa nuova naturalezza si riferissero i consigli, qui riportati,¹² che Amleto fornisce agli attori appena arrivati a Elsinore:

Ti prego, recita il pezzo come ho fatto io, facendo correre la lingua; se ti metti a declamarlo, come fanno tanti attori, tanto varrebbe chiamare un oratore. E non segare troppo l'aria con le mani, calma; perché nell'onda, nella tempesta, non so come dirti, nel vortice della tua passione devi trovare un equilibrio che renda quella tempesta fluida come una musica. Sapessi che strazio sentire quei marcantoni dall'aria ispirata che fanno a brandelli le passioni e le buttano come stracci nelle orecchie del pubblico, che, per la maggior parte, non vuole che incomprensibili pantomime e frastuono.[...]Non essere neppure troppo controllato, ma abbandonati, fatti guidare dall'intuito. Devi legare le tue azioni alle parole, e le parole a quello che fai, ricordandoti questo, soprattutto: mai un passo in più, perché la natura è modesta. Tutto quello che passa il segno è lontano dallo scopo del teatro, la cui finalità, alle sue origini come ora, era ed è di reggere lo specchio alla natura; di

11 I teatri furono chiusi fra il 1592 e 1594 a causa della peste, una volta riaperti Shakespeare era già uno dei membri principali della compagnia, rimane un mistero come sia giunto a questa posizione, lo rimane anche la scena teatrale di Londra in quei due anni.

12 *Shakespeare Amleto*, nella traduzione di Cesare Garboli, Einaudi

restituire alla virtù la sua immagine, al vizio il suo volto, e alla vita di un'epoca la sua impronta, la sua forma. Ora se questo lo si esagera o lo si deprime, si fanno ridere gli ignoranti, ma si affliggono i competenti, il giudizio di uno solo dei quali deve contare per voi più di quello di un'intera platea.[...] ¹³

Il successo dei *Chamberlain's Men* fu tale da permetter loro di costruirsi un teatro, *The Globe*, unica compagnia al tempo a raggiungere tale traguardo. Nel 1608 arrivarono pure a possederne un secondo, *The Blackfriars*, con il quale si sarebbero sempre più identificati. Ci troviamo nel momento in cui viene segnato in modo definitivo il distacco del teatro moderno dallo spettacolo collettivo del medioevo. Nel 1603 morì Elisabetta, e le successe Giacomo I d'Inghilterra. Le compagnie riconosciute erano controllate da un apposito ufficio della corte: *King's Men* (già *Chamberlain's Men*), *Prince Henry's Men* (già *Admiral's Men*) e i *Queen Anne's Men*. Gli Stuart, nonostante le spinte puritane verso Giacomo I, furono sempre generosi difensori del teatro. Il 19 maggio 1603 a solo dieci giorni dal suo arrivo a Londra, Giacomo I rilasciò la licenza in cui i *Chamberlain's Men* figuravano come servitori della famiglia reale. Vennero totalmente sostenuti dal sovrano durante il periodo di peste in cui non poterono portare in scena spettacoli pubblici.

13 Nel terzo atto, seconda scena, Shakespeare pare abbandonare la trama del suo dramma per parlare di politica teatrale. Alcuni critici sostengono che il brano in questione paia introdotto a forza dentro il testo, difficilmente giustificabile a livello di drammaturgia. Si tratta di una valida testimonianza delle tecniche di recitazione del tempo. Sembra di sentire i consigli del drammaturgo e non di Amleto; viene attaccata la vecchia scuola di recitazione, prima parodiandola, poi rinnegandola. Ciò che viene richiesto è che l'arte della retorica non venga portata ad eccessi innaturali. Probabilmente si trattava di un mezzo di riconoscimento di merito ai suoi attori, da parte di Shakespeare, più che un metodo di insegnamento.

Per quanto riguarda l'acquisto delle quote della compagnia gli attori pagavano una cifra che andava a sommarsi al fondo comune, diventando così co-proprietari dei beni dell'intera compagnia (costumi, attrezzi di scena e copioni). Questa tipologia di contratto prevedeva di conseguenza una partecipazione ai guadagni e alle perdite, proporzionalmente alla cifra versata. Il valore delle quote¹⁴ salì costantemente negli anni, si arrivò circa a 70 o 80 sterline verso i primi anni del 1600 aumento considerevole rispetto alle 30 degli albori. I proprietari della compagnia erano responsabili dell'affitto dei terreni e della manutenzione del teatro, per la quale ricevevano metà degli incassi della galleria, tutte le altre spese spettavano ai soci.

È possibile considerare i drammi di periodo elisabettiano come una vera e propria impresa collettiva, che prevedeva il contributo degli attori alla stesura del testo, non esisteva l'attuale meccanismo dello “*star system*”. Possiamo allora ipotizzare che lo stesso Amleto sarebbe stata una tragedia diversa, complessivamente, se Burbage non avesse impersonificato il protagonista¹⁵. Diventa un confronto interessante quello che sarà poi sviluppato nei prossimi capitoli, proprio in relazione al ruolo importante che tutta la compagnia nel suo insieme ha svolto nella realizzazione dello spettacolo Amleto con regia di Valerio Binasco, o facendo un passo indietro l'importanza della traduzione di Cesare Garboli specifica per il tipo di teatro proposto da Carlo Cecchi.

14 Non è registrata la cifra per i *Chamberlain's Men* quindi non sappiamo quanto pagò la sua quota Shakespeare nel 1594 e quanto realizzò quando la rivendette.

15 *Shakespeare, il suo mondo e la sua opera*, Max Meredith Reese, Bologna, Il Mulino, 1986

Contestualmente a quanto detto l'autore del dramma poteva considerarsi fortunato se menzionato nel cartellone; si trattava di un teatro di attori, quello elisabettiano, in cui le parti erano scritte e ispirate dagli stessi interpreti in base all'altezza delle loro possibilità.

All'interno degli archivi storici londinesi rimangono poche informazioni sulla compagnia di Shakespeare, nonostante si trattasse di una società per azioni. Una parte di ciò che resta è grazie a Philip Henslowe, manager della compagnia rivale, gli *Admiral's Men*, il quale documenta in dettaglio tutte le fasi di lavoro al copione e le tecniche di apprendimento delle parti. Nel mettere in scena i drammi entrambe le compagnie avevano il compito di reclutare attori e autori (ruolo attualmente svolto da un ufficio produzione e ancora prima da un ufficio programmazione), occuparsi del mantenimento degli stabili (uffici di gestione sale), attirare il pubblico (area marketing e comunicazione), mettere insieme una riserva arredi e costumi (area allestimenti scenici), non da ultimo "placare" le autorità. Il suggeritore "*book-keeper*" o "*book-holder*" teneva al sicuro, il testo (*promptbook*), dal plagio delle altre compagnie o da un editore poco scrupoloso che potesse anche solo trascriverlo a memoria¹⁶. Si occupava inoltre di copiare ogni parte per ogni attore; esisteva un unico e solo momento in cui il manoscritto veniva letto per intero a voce alta, da un attore o dall'autore, successivamente ognuno lavorava solo sulla propria parte, in solitaria, e portava con sé una vaga idea di drammaturgia generale. Un buon attore aveva il compito di

16 Una volta pubblicati i *promptbooks* era impossibile impedire che fossero rubati dalle compagnie rivali, a ragion di ciò la stampa avveniva dopo l'evento teatrale. L'editore si incaricava di smerciare la pubblicazione, godendo del ricavato. Il diritto di pubblicazione era sancito dall'iscrizione del titolo nel Registro dei Librai.

imparare una parte ogni due o tre settimane ed essere pronto a recitarne altre trenta o quaranta, a seconda della richiesta.

Il plot era una sintesi del dramma che veniva redatta su due colonne e appesa nel camerino, elencando le scene nell'ordine di successione, indicando i personaggi, gli interpreti e le battute d'ingresso, fornendo inoltre allo *stage-keeper* i momenti in cui lui e i suoi aiutanti dovevano provvedere alle musiche o agli attrezzi di scena. Stando a queste premesse il mestiere dell'attore richiedeva dunque un'ottima memoria, velocità di apprendimento del testo, versatilità per i diversi personaggi da portare in scena e infine ottima costituzione unita a doti atletiche. Lavoravano, solo e unicamente, sul *partbook* che portava con sé le ultime battute del personaggio precedente, un aiuto per la memoria del testo arrivava dal suggeritore¹⁷ (*prompter*). I giovani a cui venivano affidate le parti femminili¹⁸ vivevano come apprendisti di vecchi attori, alloggiavano presso le dimore di questi per imparare, come artigiani, i segreti del mestiere. Solitamente i dialoghi avvenivano proprio con quel vecchio attore che vestiva i panni maschili, egli si preoccupava di dare delle “*cues*” (imbeccate) al giovanetto in modo che comprendesse che il suo momento stava per giungere.

17 Durante il mio periodo di tirocinio, svolto presso il Teatro Stabile di Torino, ho avuto la possibilità di cimentarmi in questo ruolo, aiutando gli attori nella memoria, sia singolarmente che durante le prove corali, suggerendo le battute dimenticate.

18 Il palcoscenico rimase vietato alle donne fino alla restaurazione della monarchia dopo la rivoluzione puritana del 1660. Shakespeare non patì mai, secondo i critici, il fatto di non avere donne che recitassero per i personaggi femminili, questi erano pensati in risposta a quelli maschili e quindi senza enorme pretenziosità di recitazione per questi giovani ragazzi portati davanti al pubblico, nonostante alle primissime armi.

Shakespeare, il suo mondo e la sua opera, Max Meredith Reese, Bologna, Il Mulino, 1986

Prima del debutto avveniva l'unica prova di insieme con tutta la compagnia al completo; unica in quanto gli attori portavano sei plays in scena a settimana e una diversa organizzazione sarebbe stata impossibile. Non avere una perfetta visione d'insieme del testo portava allo sviluppo di una grandissima attenzione durante lo spettacolo, per non rischiare di perdersi alcuna cue. Dopo il debutto di un nuovo play veniva indetta una riunione in cui si analizzavano le reazioni del pubblico e si apportavano le modifiche necessarie al testo. Di fronte a un chiaro insuccesso alcuni plays venivano abbandonato dopo la prima (o al massimo dopo tre repliche), se invece piacevano entravano a far parte del repertorio.

Drammi e Drammaturghi

In questi anni la drammaturgia non si era ancora affermata come forma letteraria degna di rispetto. I testi venivano richiesti dagli attori direttamente agli autori, quest'ultimi una volta venduti i loro lavori alle compagnie, non partecipavano mai alle scelte rappresentative. Non esisteva alcun diritto d'autore, queste condizioni influenzavano negativamente l'atteggiamento del drammaturgo nei confronti delle opere; stupisce, se sostenuto in discorso di questo genere, la grandiosità dell'opera di Shakespeare¹⁹. Il riadattamento di precedenti fonti drammaturgiche era pratica comune nel teatro elisabettiano, proprio l'Amleto, come verrà delineato successivamente, proviene da testi precedenti. Questo avveniva per motivi di praticità e per la necessità di mantenere tempistiche molto strette. Ogni volta che il drammaturgo consegnava una copia del suo elaborato questa doveva necessariamente passare sotto la mano dell'Ufficio degli Intrattenimenti, affinché ne fosse autorizzata la rappresentazione; una volta approvata non poteva più essere ampiamente modificata divenendo "*the book*".²⁰

La suddivisione del dramma in atti e scene si trova raramente prima della metà del sedicesimo secolo, i *plays* erano tutti concepiti come una sequenza continua di scene, i teatri venivano sgomberati alle cinque ed era prevista una vivace danza britannica o una farsa scatenata con il compito di risollevarlo, ove necessario, l'animo degli spettatori. Le

19 Shakespeare, il suo mondo e la sua opera, Max Meredith Reese, Bologna, Il Mulino, 1986

20 Alcuni dei testi pubblicati nel primo in-folio vennero raccolti dal *book* ed altri dalle brutte copie, ovvero le prime stesure ancora non corrette, sottoposte al giudizio della compagnia.

divisioni in atti furono inserite dagli editori del primo *in-folio*, i quali raramente divisero ulteriormente gli atti in scene. Le opere vennero tutte scritte in modo che potessero essere recitate senza interruzione. Ancora prima dello svuotarsi del palcoscenico avveniva, solitamente, l'immediato arrivo di nuovi personaggi dialoganti, si trattava del metodo scelto per indicare un cambiamento di scena. Se era necessario denotare il passaggio del tempo o un significativo cambiamento di luogo, lo si faceva tramite il dialogo fra gli interpreti. Ulteriore modalità per indicare il passaggio di tempo era l'inserimento di: un interludio comico, una breve scena rappresentante l'incontro di cittadini per strada, uomini che chiacchierano nel cortile di una locanda, o semplicemente una canzone. Con i suoi brani estremamente descrittivi Shakespeare comunica spesso atmosfere ed emozioni, oltre che semplici particolari fisici della scena.

“Dal momento che Shakespeare ha fatto tanto, è inutile che i registi ammassino sulla scena scenari elaborati o che si servano dell'illuminazione o di effetti sonori che distolgono l'attenzione dalla poesia”²¹

21 Max Meredith Reese, *Shakespeare: il suo mondo e la sua opera*. Bologna, Il Mulino, 1986, p. 176

Biografia e opere di William Shakespeare

La data di nascita solitamente attribuita a Gulielmus filius Jhoannes Shakespeare è quella del 23²² aprile 1564, periodo buio per l'Inghilterra, in continuo conflitto tra cattolicesimo e protestantesimo, inginocchiata dalla peste. Il padre, Jhon Shakespeare, era un guantaio e conciatore originario di Snitterfield, emigrato a *Stratford-upon-Avon*, dove nacquero tutti i suoi figli; la madre, Mary Arden, proveniva da un'antica famiglia cattolica del *Warwickshire*. La posizione sociale del padre²³

22 Si tratta in realtà di una convenzione. Il documento di battesimo risale al 26 di aprile, in modo arbitrario molti storici fanno dunque risalire la nascita a tre giorni antecedenti, come era consuetudine fare in quell'epoca. Si tratta inoltre della possibilità di far ricadere la data di nascita del "Bardo d'Inghilterra" (come spesso si usa definire il drammaturgo) con il giorno in cui viene ricordato e celebrato il santo patrono d'Inghilterra, San Giorgio.

23 Il padre, Jhon, era probabilmente cattolico. Esiste infatti un testamento, recante la sua firma, in cui si trova "i may be possibly cut off in the blossom of my sins", a conferma della speranza del purgatorio, riportata anche nell'Amleto in un lamento dello spettro "Cut off euen in the blossomes of my sinne" (693). Si tratta di un'anomalia rispetto al resto della popolazione inglese del tempo, principalmente protestante (la regina Elisabetta, "Supremo Governatore della Chiesa d'Inghilterra", venne scomunicata dalla chiesa di Roma nel 1570). Per quanto riguarda invece la professione del padre, questa si conferma nella conoscenza, da parte di Willliam, del pellame. È possibile ritrovarne un esempio proprio nell' "Amleto" in cui troviamo la frase "Is not Parchment made of sheepe-skinnes?", pronunciata da Amleto, a cui Orazio risponderà con un ulteriore riferimento "I, my Lord, and of Calues-Skinnes to" (3082-3). Questo mestiere gli permise di fare carriera nella municipalità, a Stradford, passando ad essere da assaggiatore di birra (carica inerente al controllo municipale delle derrate) a sindaco nel 1571, come confermato da documenti firmati, in vece di sindaco, con una croce. Si tratta però di una carica che dovette abbandonare in relazione alle accuse di papismo. Sottolineare il mestiere del padre è importante in relazione al fatto che alcune tesi di critici che si oppongono alla reale attribuzione a Shakespeare dei suoi drammi, si fondano proprio sull'improbabilità che un figlio di analfabeti potesse diventare il più grande scrittore di tutti i tempi.

permise a William, presumibilmente²⁴, di frequentare la *Grammar School* locale²⁵ scuola che prevedeva un'immersione totale nel latino. Questi studi gli fornirono solide basi e conoscenze indispensabili alla lettura di molte delle fonti mitologiche e letterarie latine che si trovano rielaborate all'interno dei suoi scritti. Secondo fatto "certo" dopo la data di battesimo è una licenza di matrimonio, datata 1582, che indica l'unione con Anne Hathaway²⁶, donna di otto anni più anziana. Non ci sono che ipotesi su "quando, come e perché" decise di lasciare la propria casa natale per entrare nel mondo del teatro. Rimane invece memoria del suo ritorno a Stratford verso gli ultimi anni di vita.

Sono pressoché infinite le speculazioni sulla vita di Shakespeare durante gli anni definiti "bui", diverse leggende iniziarono a circolare addirittura anni e anni dopo la morte del drammaturgo e dei suoi contemporanei. Per fornire un quadro ipotetico è possibile supporre che abbandoni la scuola intorno al 1580, all'età di sedici anni, al termine della quale alcuni studiosi sostengono abbia svolto il mestiere di maestro presso importanti famiglie dell'Inghilterra del nord, iniziando a creare così una rete di contatti che lo portarono a conoscere la sua futura compagnia di attori. Dopo il 1594 il corso della vita professionale di Shakespeare divenne meno oscuro. Non si sa quale sia stata la prima compagnia di cui fece parte, forse quella di *Lord Pembroke*.

24 I registri sono scomparsi e non esiste ancora prova certa del fatto che frequentò questa scuola.

25 *King's New School*, in cui non era previsto l'insegnamento della matematica, le scienze e le lingue straniere.

26 Nel 1583 ebbe una bambina, Susanna, e nel 1585 due gemelli, Hamnet e Judith, il primo morì a soli undici anni, lasciando Shakespeare senza eredi maschi.

Alla riapertura dei teatri, chiusi durante la peste del 1593, entrò insieme a Richard Burbage nella compagnia del *Lord Chamberlain*, occupante in un primo momento *The Theatre* e nel 1596 *The Swan*. Nel 1599 la sua compagnia fece costruire *The Globe*, Shakespeare ne era azionista, possedeva un decimo delle azioni, Burbage la metà. Nel 1603 Giacomo I prese sotto la propria protezione i *Chamberlain's Men*, divenuti *King's Men*, questi ottennero così la licenza per recitare in tutte le città o università senza previa autorizzazione, alternando la stagione estiva al *Globe* a quella invernale al *Blackfriars*, un teatro coperto. Interessante notare come l'uso di dividere in cinque atti gli spettacoli sia nato proprio all'interno di questo teatro che necessitava di costante illuminazione interna data da torce, il cambio di queste durante lo spettacolo era scandito dagli atti.

Nel 1616 Shakespeare fu seppellito nel presbiterio di *Stratford*, per un diritto che gli derivò dal pagamento delle decime, non è però possibile speculare sulla reale propensione religiosa del drammaturgo, ciò che è possibile leggere dai suoi scritti è che fu sempre rispettoso nei confronti delle forme esteriori della religione, da chiunque professate, riluttante nei suoi drammi ad accusare le persone religiose di ipocrisia, anche se vittime di illusione, questo lo differenzia da altri drammaturghi e satiri dell'epoca.

Nessuno, neppure i suoi colleghi, erano consapevoli di avere un "grande" in mezzo a loro. È indubbio il successo che ottenne anche in vita, ce lo confermano i molteplici acquisti di immobili, denotanti un'enorme fortuna economica. Ciò che stupisce è fu spesso messo sullo stesso piano di autori ormai sconosciuti ai contemporanei. Non sono inoltre da nascondere le illusioni di quella minoranza di studiosi sostenenti

l'impossibilità di un lavoro dotato di tal lume da parte di un "pagliaccio ignorante", un "sordido usuraio", uno "zotico ubbriacone" (sic). Fu proprio un suo contemporaneo, Jhonson, che contribuì a diffondere questa tesi.

Il lavoro di Shakespeare si fonda su un utilizzo di fonti diverse fra loro, espresse in versi senza tempo: la bibbia, la liturgia inglese, i classici come Ovidio, Plauto, Virgilio, Erasmo, Seneca, Terenzio, mitologia e storia antica aggiunte alla storia inglese, Chaucher, nonché cronisti francesi, di cui conosceva la lingua, gli italiani Boccaccio e Ariosto, fonti inesauribili di intrecci, e ovviamente i suoi contemporanei, Lyvy, Marlowe, Spenser e la libellistica. Non da ultimi i *morality plays*,²⁷ fondamentali per la sua arte scenica, lo aiutarono a comprendere come focalizzare l'attenzione drammatica sulla vita psicologica, morale e spirituale dei personaggi e sul loro comportamento pubblico. Sono inoltre evidenti studi sui mestieri, a volte così dettagliati da far pensare che avesse lavorato in giovinezza all'interno dei più diversi ambienti: marinari, militari, legali... tutta questa erudizione, selezionata da letture e storie orali, gli servì per illuminare la scena umana. Si tratta di una personalità artistica che pesa enormemente nel panorama letterario inglese, la sua è una vera rivoluzione nell'uso della parola drammatica. Il massimo merito che gli si può riconoscere a riguardo è la capacità di aver reso la lingua totalmente e definitivamente teatrale, in un rapporto fra parola e azione. La sua produzione copre

27 Si tratta di scritti didattici, spesso redatti in modo maldestro, rozzi ma carichi di quell'energia teatrale che entusiasmava i contemporanei e predecessori del drammaturgo. Altra lezione fondamentale portata da questi plays fu il saper riconoscere il confine permeabile tra commedia e tragedia. Non è da escludere che questo tipo di rappresentazioni potesse averle conosciute fin da bambino, tramite compagnie di attori in tournée nella propria città.

circa vent'anni e consiste in trentasette drammi, due poemi lunghi, sonetti e vari poemetti più brevi, oltre a lavori in collaborazione con altri scrittori. Da ciò è possibile dedurre che fu incalzato a mantenere un ritmo di produzione rapido e continuo, per soddisfare l'insaziabile domanda di drammi nuovi.

I suoi primi scritti (1588-1599) sono inondati di temi in voga nei teatri londinesi di quegli anni, si tratta di tragedie di vendetta, cronache drammatizzate, commedie, farse e avventure amorose. Terreno di sperimentazione sono proprio le commedie, fra le prime: *La bisbetica domata* (90-92), *I due gentiluomini di Verona* (90-94) i cui protagonisti hanno nomi prelevati dalla novella italiana, *La commedia degli equivoci* (91-94) ispirata alle commedie di Plauto, *Pene d'amor perdute* (92-94), *Sogno di una notte di mezz'estate* (94-96), in cui vengono riportati in scena protagonisti della mitologia insieme a fantasiose invenzioni shakespeariane. Parallelamente, anch'esso molto redditizio, è il genere storico. I drammi storici sono attribuibili al primo decennio della sua attività, ad eccezione del tardo *Enrico VIII* (1613). Sono presenti tre scritti su *Enrico VI* (88-92), il *Riccardo III* (92-94), poi in collaborazione: *Tommaso Moro* (92-93), *Re Giovanni* (92-96), *Edoardo III* (93-95). Infine: *Riccardo II* (94-95), due parti dedicate a *Enrico IV* (96-97 e 97-98) e *Enrico V* (99). Il genere rinnovato più radicalmente è quello delle tragedie, attraverso il modello, ormai affermato, del dramma di vendetta, scrivendo in collaborazione con altri o riscrivendo copioni di proprietà della sua compagnia. Un primo esperimento con *Tito Andronico* (88-91), primo capolavoro tragico con *Romeo e Giulietta* (92-95), segue *Giulio Cesare* (99). I sonetti, che non vennero pubblicati fino al 1609 quando Thomas Thorpe li portò alla luce, corrispondono circa alla fase del 1592-1597 periodo in cui erano particolarmente in voga fra i suoi

contemporanei. Ipotesi confermata dalle somiglianze stilistiche che si riscontrano nei poemi in versi scritti in questi anni. Il periodo della maturità (1599-1608) è il più impegnativo della sua vita. Conferma una disposizione all'ibridismo, rispetto agli inizi, in cui la commedia era ricca di spunti di derivazione erudita, passa fra cinquecento e seicento a una commedia più sofisticata e riflessiva, che lascia nello spettatore un senso di scontentezza. Troviamo: *Molto rumore per nulla* (98-99), *Come vi piace* (1599-1600), *La dodicesima notte, o quel che volete* (1600-1601), *Le allegre comari di Windsor* (1599-1601) testo privo di fonti specifiche e generato dalla richiesta del pubblico del *Globe* di far tornare in scena il Falstaff delle due parti di *Enrico IV*. Le tragicommedie, termine controverso, alleano la visione tragica a quella comica. Troviamo all'interno di questo gruppo: *Il mercante di Venezia* (96-97) uno dei testi più complessi e intensi dell'intera produzione, *Troilo e Cressida* (1600-1602) versione eccentrica ed elisabettiana di un episodio della guerra di Troia, *Misura per misura* (1603-1604), *Tutto è bene quel che finisce bene* (1600-1603) in cui viene rappresentata la nona novella del *Decameron* di Boccaccio. Le tragedie, che fanno da timone al nuovo secolo sono cinque: *Amleto* (1600-1601) che verrà ampiamente discusso all'interno di questo lavoro, *Otello* (1602-1604) in cui vediamo i danni della gelosia sugli esseri umani, *Re Lear* (1605-1606) in cui potere e affetti si dimostrano inconciliabili, *Macbeth* (1607) che porta in scena la difficoltà dell'uomo di conoscere se stesso e i propri limiti, *Antonio e Cleopatra* (1606-1607) con un ritorno alle fonti classiche, come Plutarco, già messo a frutto nel *Giulio Cesare*, *Coriolano* (1606-1608) ancora derivante da Plutarco ma presenta un punto di vista diverso dal precedente, *Timone d'Atene* (1606-1608) ultimo della serie plutarchiana e delle tragedie. I drammi romanzeschi vengono prodotti

durante l'ultima fase di carriera del drammaturgo (1608-1613): *Pericle, principe di Tiro* (1607-1608), *Cimbelino, re di Britannia* (1609-1610), *Racconto d'inverno* (1610-1611), *La tempesta* (1611) dotato di un meccanismo narrativo complesso, *I due nobili congiunti*, scritto in collaborazione con Jhon Fletcher (1613) e ultimo, escluso dal genere, *Enrico VIII* (1612-1613)

La grande forza di questo drammaturgo²⁸ senza tempo sta nella capacità di racconto di esperienze comuni della vita, cui richiamiamo giorno per giorno. Un'opera che vive nel tempo riflettendo su sentimenti e qualità umane come fedeltà, pazienza, amore, coraggio ma anche odio, gelosia, vendetta.

*Il suo messaggio riguarda la vita, e la capacità, che è in tutti noi, di rischiararne le correnti corrotte prima che prima che il giorno luminoso se ne vada e rimaniamo al buio.*²⁹

Una citazione più romantica che scientifica che si pone a chiusura di un capitolo, anch'esso più romantico che scientifico, che vuol essere solo preliminare ad altre riflessioni.

28 Sono molti i critici che sostengono che i drammi di Shakespeare riflettano le fasi della sua vita e della sua sofferenza, tesi messa in discussione da altrettanti critici "realisti" che non gli attribuiscono nessun sentimento e lo propongono come un "opportunist" che scriveva a scopo di lucro", legato alle esigenze della sua compagnia. È impossibile che un drammaturgo si nasconda totalmente dietro le sue creazioni: *"il grande artista è impersonale solamente in quanto collega i fatti della sua esperienza individuale all'universale di cui essi costituiscono una parte importante"*. *Shakespeare, il suo mondo e la sua opera*, Max Meredith Reese, Bologna, Il Mulino, 1986, pagina 505

29 Ibidem, pagina 505

AMLETO

Manoscritti, fonti e strumenti espressivi

Durante la vita del drammaturgo i suoi testi vennero spesso pubblicati in forma non autorizzata, da attori che avevano memorizzato una parte e ricordavano malamente le altre, da stenografi che li avevano precariamente trascritti nel corso delle rappresentazioni, da semplici editori venuti illegalmente in possesso di qualche parte di copione e pronti a trarne vantaggio, senza preoccuparsi della sua attendibilità e integrità. Nel 1619 che lo stampatore Thomas Pavier mise in cantiere quella che doveva essere una raccolta di *plays* shakespeariani, l'impresa venne interrotta tramite un'ordinanza giudiziaria mossa da Richard Burbage e altri due attori della sua vecchia compagnia, Jhon Heminges e Henry Condell, che infatti nel 1623 diedero loro stessi alle stampe la prima edizione in-folio di alcune opere. La dedica all'edizione:

“[...]senza ambizioni né di guadagni né di fama, solo per mantenere vivo il ricordo di colui che in vita fu un così degno Amico e Collega quale fu il nostro Shakespeare.[...]vi preghiamo di non volerne ai suoi amici per il loro impegno, la cura e l'attenzione che hanno messo nel pubblicarli, cosicché mentre prima vi truffavano con diversi testi rubati e clandestini, mutilati ed alterati[...]poiché fu uno dei migliori imitatori della Natura, ne dette una delle più nobili espressioni. La sua mente e la sua mano andavano di pari passo e ciò che pensava lo esprimeva con tanta facilità che coi suoi manoscritti non c'è giunta neppure una macchia. Ma lodarlo[...]È compito che spetta a voi che lo leggete, e speriamo che da queste pagine, secondo le vostre diverse capacità, troverete a sufficienza di che attrarre e tener desta l'attenzione: poiché il suo ingegno non può rimanere nascosto più di quanto potesse andar perduto. Leggetelo perciò e rileggetelo di nuovo, e se non vi piacerà, ciò significa sicuramente che correte il rischio di non *comprenderlo*”³⁰

³⁰ In Shakespeare, il suo mondo e la sua opera, Max Meredith Reese, Bologna, Il Mulino, 1986 pagina 324

Nel 1623 la metà dei drammi di Shakespeare era già stata pubblicata, per nobili o meno ragioni.

Il testo *Halmet*, di cui non esiste alcun manoscritto, è pervenuto attraverso tre fondamentali testimonianze, diverse fra loro.

Il primo o *In-quarto* del 1603 (*Q1*, *bad*³¹ quarto), edizione pirata di un testo di poco pregio, incompleto, probabilmente ricostruito da memoria da uno o più attori, rinvenuta nel 1823 in un vecchio ripostiglio di campagna, era intitolato: *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke. By William Shakespeare. As it hath beene diverse times acted by His Hignesse servants in the Cittie of London: a salso in the two Universities of Cambridge and Oxford, and else-where. At London printed of N.L and Ihon Trundell. 1603*³² Risulta una drammaturgia rapida, rozza, con diversi nomi dei personaggi, Polonio era Corambis, Laerte era Learte, Rosencrantz e Guildenstern divetavano Rossencraft e Gildestorne.

Secondo testo è l'*In-quarto* 1604 (*Q2*) con una lunghezza quasi il doppio del precedente, forse³³ basato sui foul papers del manoscritto di Shakespeare, spesso difficile da decifrare.

Terzo è l'*In-folio* 1623 (*F*) edizione postuma di *Comedies, Histories, and Tragedies*, di circa 3535 righe, in cui alcuni passi presenti in *Q2* sono

31 Dal settecento a oggi la critica si è sforzata di distinguere tra quanto buoni (*good*) ovvero autorizzati dalla compagnia e stampati sulla base di *promptbook*, e quartos cattivi (*bad*) vale a dire piratati e quindi soggetti a lacune, ricostruzioni avventurose con errate attribuzioni di battute o scene. Con la definizione quarto si intende un'edizione economica e in formato quasi tascabile, il nome è dato dalla piegatura del folio in quattro, da cui si ottengono otto pagine.

32 Per le informazioni contenute in questo paragrafo L. Fontana, *Shakespeare come vi piace*, manuale di traduzione, Milano, Il saggiatore S.p.A., 2009

33 Ipotesi formulate da J. Dover Wilson in *The manuscript of Shakespeare's Hamlet* (1934).

omessi, altri aggiunti. Presenta molte varianti rispetto al precedente, sicuramente gode dell'influenza del teatro.³⁴

In assenza di un unico testo base, la trasmissione di *Hamlet* è avvenuta attraverso edizioni successive che propongono ipotesi diverse sulla datazione e sulla struttura della tragedia. L'edizione di Dover Wilson del 1934 "*Hamlet*", quella di Harold Jenkins del 1982 "*The Arden Shakespeare*", sono entrambe scritte con testo base *Q2* corretto e completato da *F*. Quello di Jenkins è l'Amleto più ricco e lungo pubblicato, importante risulta anche l'edizione di Philip Edwards "*The new Cambridge Shakespeare*" 1988, quella di G.R. Hibbard "*The Oxford Shakespeare*" 1987 e quella di Gary Taylor "*The complete Oxford Shakespeare*" 1986-1987, che basano le loro edizioni su una diversa ipotesi, ovvero che *Q2* rifletta la brutta copia dei *foul papers* ma che sia presente una revisione di questi da parte dello stesso Shakespeare, avvenuta presumibilmente durante il processo di preparazione della *fair copy*, ad uso della compagnia, e che questa rifletta *F*. Jenkins esclude questa ipotesi in quanto considera *F* riduzione attribuibile alla prassi teatrale, i nuovi editori ritengono *F* testo base per le loro edizioni. Fra *Q2* e *F* ci sono varianti riguardo alle parole o a interi versi, diverse didascalie, più numerose e precise nel secondo, seppur

34 È utile sottolineare come, in quegli stessi anni, l'amministrazione della città di Londra fosse all'avanguardia nel generale processo di proibizione e repressione dei drammi ritenuti inaccettabili e offensivi della morale comune; un primo passo venne compiuto nel 1589 quando fu controllato e, se necessario, represso, l'intero repertorio in gestazione, in quegli anni. Più tardi nel 1606 un altro editto del sovrano provvide a colpire specificatamente la menzione, in qualsiasi divertimento o spettacolo, di nome o attributo della divinità, questo portò alla revisione di molti testi fra cui l'Amleto, che comparve nell'edizione in-folio ripulito di tutte le invocazioni ed espressioni anche solo sospettabili di una remota origine irriverente, che abbondavano nell'edizione in-quarto.

incomplete. La differenza sostanziale ricade sui tagli, portando addirittura una struttura diversa alla tragedia.

Quasi certa è la derivazione del dramma dalla vicenda di Amleto dall'*Historia Danica*³⁵ scritta in latino dal cronista danese *Saxo Grammaticus* (circa 1150-1220). Si tratta di un'opera storica danese, annoverata fra le più importanti opere letterarie medievali danesi. Lo stesso testo viene rielaborato e leggermente modificato nelle *Histoires tragiques*³⁶ di Francois de Belleforest (1530-1583), mantenendo intatta la trama centrale di vendetta familiare. È possibile che Shakespeare abbia avuto accesso a questo secondo testo, che offriva una versione più estesa rispetto alla precedente. Questa novella venne tradotta in inglese nel 1608. La trama è inoltre simile a quella messa a punto in *The Spanish Tragedy* (1594), di Tomas Kyd. Tragedia di vendetta tra le più popolari del teatro elisabettiano, con alcuni motivi ormai seriali, fra i quali: il fantasma che sollecita di essere vendicato (lì un figlio che tormenta il padre), il vendicatore che si finge pazzo per meglio attuare la vendetta, le meditazioni di questo sul suicidio, la recita che svela una verità scandalosa prima ignota. È possibile inoltre citare, come primissima esplorazione

35 All'interno di questo racconto si narrano le gesta del principe di Danimarca Amleth. Inizialmente sono presenti due fratelli Orvendil e Fengi, a cui è affidata la guida dello Jutland dal re danese Rørik Slyngebond. Successivamente il primo (Overndil) sposa la figlia di Rorik, Geruth, unione da cui nasce Amleth. Fengi, ricercando l'assoluto comando dello Jutland uccide Overndil e dopo breve lutto sposa Geruth. A conclusione Amleth vendica l'omicidio del padre diventando regnante dello Jutland.

36 Sono interessanti due discrepanze, il danese Amleth, per nascondere le proprie intenzioni, non si finge pazzo, bensì scemo. In *Belleforest* la madre è amante del fratello del re già prima dell'omicidio, quindi sospettata di complicità.

dell'idea di vendetta, l'*Orestea*, leggenda teatrale di Oreste, Agamennone e Clitemnestra. Nella versione di Saxo, la storia di Amleth è assente da risvolti emozionali, la vendetta è trattata come un imperativo categorico. Nel teatro elisabettiano, invece, si pensi al personaggio di Shylock, la vendetta diventa questione di passione e odio³⁷.

Lo strumento espressivo principale di cui Shakespeare dispone è il verso sciolto o *blank verse*.³⁸ È presente nei suoi testi una alternanza di prosa e rima, utilizzate in maniera funzionale³⁹. Ai primordi del teatro elisabettiano verso e prosa distinguevano il rango del personaggio, questa separazione continua in Shakespeare: Amleto parla in versi a sé stesso o nei dialoghi in cui è mosso da violenta passione. Parla invece in prosa a tutti gli altri personaggi in scena, salvo che con Orazio.⁴⁰ Non si esprime mai in prosa il re, ma bensì usa una “sintassi tortuosa e serpentina⁴¹”. Altro sviluppo è la sperimentazione della cesura, la pausa a metà del verso, così da non renderlo né troppo prosaico né troppo appassionato. Spesso, inoltre, coppie di aggettivi coniugano astratto e concreto, si tratta di un'evoluzione della scrittura shakespeariana in questo dramma.

37 Wylan Hugh Auden, *Lezioni su Shakespeare*, 2006 Adelphi Edizioni s.p.a. Milano

38 Pentametro giambico, se descritto in metrica quantitativa, o decasillabo con cinque accenti forti, in metrica accentuativa

39 In percentuale 70% versi e 30% prosa, in particolare per l'Amleto si parla di 75% e 25%.

40 Nell'elogio all'amicizia e nel congedo prima della morte

41 L. Fontana, *Shakespeare come vi piace*, manuale di traduzione, Milano, Il saggiatore S.p.A., 2009

Cos'è Amleto

La cultura occidentale durante il corso della storia si è impadronita della figura dell'Amleto, facendolo diventare tutto il contrario di tutto: *Amleto plutarco, Amleto romantico, Amleto deciso a tutto, Amleto cacadubbi, Amleto anticipatore della libertà di coscienza, Amleto nazista, Amleto edipico, Amleto criptocattolico, Amleto gay, Amleto donna (...)*⁴²

Potrebbe essere visto storicamente come un dramma politico su un tema che attraversa tutta l'opera di Shakespeare: l'usurpazione. Altra lettura possibile⁴³ è quella di una tragedia familiare (come verrà poi largamente sviluppato nel lavoro di Valerio Binasco di cui si andrà a trattare successivamente) che vede diverse simmetrie di coppie genitori-figli (Fortebraccio di Norvegia padre e figlio, Amleto padre e figlio, Polonio e Laerte, Amleto e Gertrude, Polonio e Ofelia). È già Cesare Garboli nel suo *Amleto in famiglia*⁴⁴, del 1997, a riflettere sulla barbaricità del tema arcaico e demodé della vendetta sanguinosa, in connessione però con la modernità di una misteriosa trasparenza di famiglia borghese. Egli sostiene che tra le tragedie shakespeariane questa è “*la più barbarica e la più borghese. I forti valori familiari vi coesistono indifferentemente insieme al fratricidio e all'incesto*”. Conclude in effetti le sue riflessioni chiedendosi/ci: *quei rapporti così soavi, così idilliaci, non sono forse lo specchio ottocentesco in cui si riflettono, e si nascondono, come in ogni brava famiglia che sia degna di chiamarsi borghese, l'adulterio, il fratricidio, l'incesto?* Risulta interessante rilevare come

42 L. Fontana, *Shakespeare come vi piace*, manuale di traduzione, Milano, Il saggiatore S.p.A., 2009

43 Ulteriore proposta di un Amleto dissipato da ogni idea di vendetta è quello di Andrian Lester, diretto da Peter Brook, divenuta tragedia del lutto e del ricordo.

44 Cesare Garboli, *Amleto in famiglia*, in Cesare Garboli, *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002 riportato in Carlo Cecchi, Laura Desideri (a cura di), *Amleto: nella traduzione di Cesare Garboli*, cit., pp. 215-223

la visione del dramma familiare intrapresa da Binasco fosse già immaginata dal traduttore dell'opera.

Il tema dell'uomo occupa il primo posto nel dramma, ci troviamo di fronte alla prima tragedia moderna della cultura europea. Amleto è un giovane alla ricerca di se stesso, inetto ad agire, si accusa, mentre agisce costantemente all'interno del componimento teatrale. Vittima egli stesso del suo odio, al cui primo posto mette quello verso se stesso. Non si giustifica mai Amleto, si rimprovera spesso. Vorrebbe "essere", ed è, ma senza rendersene conto.

Metafora latente e nodo centrale è anche il teatro, nella sua paradossale ambiguità di finzione menzognera e finzione veritiera. La recita a corte (Atto III scena seconda) è in sé stessa una finzione, eppure riproduce la realtà, scopre una verità supposta e porta a una confessione, punto focale di tutta la narrazione. L'amore è un tema presente, ingombrante, ma mai espresso nella sua pienezza. L'amore genuino di Ofelia per Amleto viene macchiato dai pensieri del padre Polonio, l'amore di Amleto per Ofelia viene ostacolato da forze maggiori, l'onestà e la vendetta. L'amore di Gertrude per il primo marito, raccontato solo dalle parole di Amleto non trova certezza nei comportamenti della regina. Quello del principe per il padre defunto è quasi definibile più come rispetto che come sentimento amoroso, e ancora in conclusione l'amor di madre, che mai può essere reciso, viene nascosto da sotterfugi di cui Gertrude rimane vittima e attiva carnefice, inconsapevolmente.

Durante le sue *lezioni su Shakespeare*, Wystan Hugh Auden sostiene che Shakespeare sviluppi il suo Amleto a partire da un nucleo di personaggi considerabili proto-Amleti: Riccardo II, Falstaff, Bruto. Azzarda addirittura l'ipotesi che la stesura di Amleto abbia provocato in Shakespeare una certa insoddisfazione, tesi precedentemente sostenuta

da Thomas Stearns Eliot che parla di “insuccesso artistico”. Un disagio esistenziale, al culmine della propria carriera drammaturgica, che traspare, a sua detta, nel vaneggiare sull’essere e nella sofferenza esistenziale del protagonista. Auden inoltre sostiene⁴⁵ la presenza di evidenti “falle” all’interno del dramma, si pensi alla trama secondaria di Fortebraccio, mal sviluppata, estrinseca e forse per questo del tutto esclusa dalle scelte registiche di Binasco di cui quindi non tratterò. Altro esempio, non citato da Auden ma su cui è ricaduta una riflessione in sede di lavoro, al Teatro Stabile, è la lettera inviata da Amleto a Re Claudio, grazie alla quale il dramma diventa improvvisamente la saga dei “Pirati dei Caraibi”. Abbiamo ancora lo strano comportamento di Laerte (prima concitato nel ritorno in Danimarca dalla Francia e poi subito placato da poche parole di Re Claudio), l’età di Amleto, ventenne nel primo atto e probabilmente sulla trentina nel quinto, come conferma la conversazione con il becchino. Il perché Claudio non reagisca subito alla pantomima ma aspetti il dramma nel dramma. Conclusione finale di Auden è che la malinconia di Amleto mal s’incarna all’economia generale dell’opera e il suo ultimo discorso risuona pieno di vanità, prima mai analizzata. Un punto di vista, quello di Auden, a cui è difficile dar torto se ci si limita a guardare alcuni aspetti drammaturgici. Ci troviamo davanti a un dramma in cui i primi tre atti sono veri e propri capolavori, non ha caso lo rendono testo intramontabile del teatro a livello globale, mentre gli ultimi due diventano a volte mancanti, disconnessi, rocamboleschi.

⁴⁵ *Lezioni su Shakespeare* è un testo tratto dalle lezioni tenute da Wystan Hugh Auden fra l’ottobre 1946 e il maggio 1947 alla New School for Social Research di New York, dedicate al teatro e ai sonetti di Shakespeare. In particolare, le informazioni qui riportate si riferiscono al 12 febbraio 1947.

Fausto Paravidino, Dramaturg residente del Teatro Stabile di Torino,
descrive così Amleto:

Amleto parla tanto. Amleto il dramma è il più lungo di Shakespeare; Amleto il personaggio tace di rabbia per quasi tutta la sua prima scena e non appena rimane solo esplose in un flusso di pensieri e di parole impetuoso, ricco, violento e dolce, storto e dritto che travolgerà tutti e soprattutto egli stesso fino ad approdare con le ultime energie a “il resto è silenzio”. Intorno a lui una folla di personaggi, amici, nemici, madri, patrigni, spie, critici, studiosi, interpreti, registi e spettatori si domandano se ci è o ci fa e cosa voglia davvero questo qua. Amleto ci è e ci fa. Amleto sembra essere sempre una cosa e anche quell'altra. Odia lo zio e la mamma e ancora più se stesso. Vorrebbe uccidersi e vorrebbe uccidere ma per un lungo periodo non fa né una cosa né l'altra. Ama Ofelia ma poi non l'ama più per niente forse perché anche lei fa parte del complotto e comunque ormai ha ben altro a cui pensare e odia tutte le donne ma poi salta nella tomba e urla al fratello di lei che l'ama più di lui e come al solito noi gli crediamo. Amleto ha vent'anni nel primo atto e trenta nel quinto. La storia critica di Amleto mette il dramma al centro del canone occidentale ma contemporaneamente si accanisce nel sottolinearne gli infiniti difetti. Shakespeare, si sa, non ama la geografia, la coerenza, gli orologi e un certo modo elegante di far tornare i conti: le cose succedono sempre e solo quando succedono, cioè quando servono a provocare il teatro nel pubblico, questa sembra essere l'unica sua regola e l'unico suo scrupolo. Amleto è il dramma più lungo che Shakespeare abbia scritto ed è anche quello che ha scritto più a lungo. Questo senz'altro non fa bene alla coerenza perché i dieci anni e più che Shakespeare ha passato su Amleto non li ha evidentemente spesi in editing. Ci sono tanti Amleti in Amleto, questa è la follia del protagonista, questo è il frutto del tempo che Shakespeare ha passato con la sua creatura e del tempo che ci fa passare con essa. [...] Quando si fa Amleto bisogna un po' scegliere che Amleto fare. Il testo integrale non è un vero testo: è l'insieme il più possibile ordinato dei pezzi arrivati fino a noi, non è una cosa che Shakespeare abbia mai messo in scena così com'è. [...] Amleto è vittima e autore del suo dramma, è vittima del suo autodisprezzo, della sua indecisione, di una famiglia disgraziata, di un complotto contro di lui, di un compito impossibile che riceve dal mondo dei morti. Ma ha uno specialissimo rapporto con noi: è anche il narratore di questa storia a lui incomprensibile e per lui incontenibile. Passa la maggior parte del dramma a parlare a vanvera animato dalla depressione o dalla follia... e noi lo ascoltiamo. E in più gli crediamo. Ci sono questi versi che mi colpiscono sempre molto. Laerte domanda a Claudio perché non ha già provveduto a fare giustizia dopo l'assassinio di Polonio e

Claudio gli risponde che non l'ha fatto per due ragioni e la seconda "è il grande amore che gli porta il popolo / che inzuppando ogni sua colpa nel suo affetto, (...) renderebbe graziosi anche i suoi ceppi". Il popolo, che in Shakespeare si scrive popolo ma si legge pubblico, lo ama. Ama il suo muso, la sua autocommiserazione, la sua rabbia, la sua misoginia, la sua violenza contro se stesso e gli altri, ama la sua antipatia. Perché bisogna ammettere che Amleto passa buona parte del dramma a fare letteralmente l'antipatico: con la povera Ofelia, con Rosencrantz e Guildenstern, con Polonio, con la mamma.... Cercando di studiare da fanciullino più che da sapientone credo di vedere perché, noi popolo, amiamo Amleto. È perché Amleto dà libero sfogo a tutta l'adolescenza che è in noi, a tutta quella paranoia che arriva coi brufoli e resta un po' anche dopo, quando diventiamo oggetto del nostro autodisprezzo e la compagnia di noi stessi si da insopportabile e la nostra unica consolazione è cercare di convincerci che il mondo è fuori di sesto, che non siamo noi che siamo fatti male, ma tutti gli altri. Poi, piano, piano, accettiamo che non è vero, ci diamo una regolata, perdoniamo parte del mondo e l'adolescente che è in noi si rintana in qualche piega dell'anima e perde gran parte della sua voce. Finché Shakespeare non glie la ridà. Cerca la parte più triste di noi, ci scopre bui e ingrugiati a una festa in famiglia dove la mamma e il patrigno ci chiedono di fare un sorriso e noi diamo risposte acide. E poi per magia ci assolve dal peccato del muso, spalanca una tomba e ci dice che tutta la nostra paranoia è vera! Che il mondo è davvero fuori di sesto, che il patrigno è l'assassino di un padre ideale, che la mamma è la mamma ma stavolta ci ha traditi, che quegli amici non sono veri amici e quell'altro invece sì, intorno ad Amleto tutto quello che pensano i depressi e i matti si fa di colpo realtà e così distinguere un matto da un finto matto diviene inutile. Noi lo amiamo perché Amleto rappresenta la parte più triste e buia di noi, che però qui finalmente ha ragione, e merita la sua vendetta.⁴⁶

Lo specifico Amleto andato in scena alle Fonderie Limone di Moncalieri, con regia di Valerio Binasco, prodotto da Teatro Stabile di Torino, verrà raccontato nei capitoli successivo.

46 Fausto Paravidino per il libretto di sala di Amleto, prodotto dal Teatro Stabile di Torino.

CAPITOLO SECONDO

L'AMLETO DI CARLO CECCHI

Un breve accenno storico è volto a introdurre storicamente la figura di Carlo Cecchi all'interno del sistema teatrale italiano.

Claudio Meldolesi nel suo "*Fondamenti del teatro italiano*"¹ divide in tre generazioni la regia italiana, la prima conta: Enrico Fulchignoni, Orazio Costa, Giulio Pacuvio che spingono negli anni '30 verso un rinnovamento di questa pratica, accostati a loro Luchino Visconti e Eduardo De Filippo.

Ad un apporto principalmente teorico alla pratica scenica della regia segue una "seconda generazione", sempre basandosi sulle divisioni di Meldolesi, composta da: Giorgio Strehler, Vito Pandolfi, Aldo Trionfo e Luigi Squarzina, nati intorno agli anni '20, la cui regia viene definita "critica". La costruzione dello spettacolo, infatti, era basata su un'analisi del testo a cui attribuire possibili nuovi significati, che se trovati potevano essere proposti anche al pubblico. Siamo in un periodo in cui anche in Italia giunge la rivoluzione della "grande regia Europea", in grado di scavallare, lentamente, la forte tradizione attorica e grand'attorica italiana.

1 C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano, la generazione dei registi*, I edizione-Sansoni Editore 1984, Roma, ristampa Bulzoni Editore, 2008

Segue a questo punto quella che viene definita la “terza generazione” con figure nate tutte tra gli inizi degli anni Trenta e i primissimi Quaranta, ovvero: Mario Ricci, Giancarlo Cobelli, Gian Maria Volonté, Luca Ronconi, Mario Missiroli, Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Leo de Bernardinis, Carlo Cecchi, Antonio Calenda e Massimo Castri.

Si tratta di anni in cui il settore teatrale soffre di una grande crisi fronteggiata dalle istituzioni attraverso un riassetto legislativo che prevedeva una pratica di sovvenzioni “a pioggia” come usualmente si definisce. Ciò sarà la causa dell’enorme spreco di risorse tipico degli anni in questione.

Gran parte dei registi di terza generazione sono auto-formati, in maniere molto differenti fra loro. Uno tra questi è proprio Cecchi, portatore di una cultura del teatro di testo, di parola ma anche di corpo; un attore regista, proprio come Binasco.

Carlo Cecchi

“il mio teatro è un gioco bello e terribile”²³

Carlo Cecchi⁴ si propone fin dai suoi esordi come un attore di contraddizione⁵, fortemente contrario a quel teatro ufficiale che, in continuità con il linguaggio della naturalezza sviluppatosi in Italia fra gli anni dieci e gli anni trenta, coincide sostanzialmente, nei primi anni sessanta, con il teatro di regia o “linguaggio da Stabile”: *“un teatro come era e come è il teatro italiano, che nega in fondo se stesso; perché se neghi impedisce agli*

2 Feste in onore dei cari amici Pirandello, Pinter e Molière, intervista a cura di R. Di Giammarco, in “La Repubblica”, 29 agosto 1980; Matematico da palco, cit.; Cecchi: “il mio teatro è un gioco terribile”, intervista a cura di A. Bandettini, in: “La Repubblica”, 25 febbraio 1993

3 *Feste in onore dei cari amici Pirandello, Pinter e Molière*, intervista a cura di R. Di Giammarco, in “La Repubblica”, 29 agosto 1980; Matematico da palco, cit.; Cecchi: “il mio teatro è un gioco terribile”, intervista a cura di A. Bandettini, in: “La Repubblica”, 25 febbraio 1993

4 Nasce a Lastra a Signa, nei pressi di Firenze, il 25 gennaio 1939. Alla fine degli anni Cinquanta decise di lasciare Firenze, all’età di diciotto anni, per recarsi a Roma dove tenta senza successo l’esame d’ammissione all’Accademia d’Arte Drammatica Silvio D’Amico, all’epoca tappa fondamentale per chiunque volesse lavorare per il teatro, ma secondo alcuni definita istituzione sterile, successivamente anche dallo stesso Cecchi. A causa del fallimentare progetto iniziale decide di iscriversi all’Università degli studi di Napoli al corso di Lingue e Letteratura straniera. Qui scopre il teatro “vero”, prima a lui sconosciuto, derivante dalla commedia dell’arte, dalla farsa e arrivato a Eduardo De Filippo. Verso questo ambiente, Cecchi, si sentiva intimamente attratto, lo scopre per la strada, nei vicoli, nei teatrini del dopoguerra. Ritenta l’anno successivo l’esame d’Accademia con esito positivo, ma abbandonata poco più tardi in quanto non più corrispondente alle spinte avanguardistiche che cominciavano a circolare in quegli anni.

5 Il *Living Theatre* e Eduardo de Filippo rappresentano due anime molto forti nella formazione teatrale di Cecchi, il fatto stesso di essere venuto a contatto con queste esperienze negli anni della formazione condizionò in modo permanente il profilo di un attore-regista in costante equilibrio fra tradizione e sperimentazione.

attori di essere attori, neghi la possibilità stessa del teatro". Una lotta contro la regia così come veniva intesa nel teatro ufficiale, contro quel modo di concepire la scena che, rende immediatamente falso ogni gesto teatrale, alterandone il senso profondo. ⁷Quello di Cecchi è anche un *"teatro politico contro il teatro falsamente politico"*, non basato dunque su un testo politico, ma in grado di modificare in modo concreto le sue funzioni: per la scena, il pubblico, gli attori, il regista.⁸ Fondando la compagnia del "Granteatro"⁹, volge il proprio sguardo a una ricerca, una sperimentazione, fuori dalla tradizione drammatico-veristico-naturalistica italiana e verso un "recupero critico della tradizione del teatro popolare italiano"¹⁰. Maestro indiscusso in questo è Eduardo de Filippo, padre del teatro dialettale napoletano, per Cecchi unica forma di teatro autentico, vivo, in grado di "dire". Il rapporto con de Filippo fu molto importante per Carlo, da questo assimilò l'importanza di una maschera attoriale espressiva, oltre

6 Intervista a cura di Piero Ferrero registrata su audiocassetta a Torino il 26 febbraio 1997 e conservata presso il Centro studi del Teatro stabile di Torino.

7 Si pensi all'esperienza del Woyzeck al teatro Gobetti di Torino, un'esperienza fallimentare che fece marcia al successivo sviluppo di uno spettacolo avanguardista verso quel nuovo teatro, intellettualistico e permeato da una forte presenza di quella che viene comunemente definita scrittura scenica.

8 Programma di sala del Bagno realizzato per le recite genovesi del gennaio 1973 (Centro studi del Teatro stabile di Torino, busta Majakovskij- *Il bagno*).

9 Abbandonata l'Accademia nel 1961 compie i primi passi concreti nel teatro, prima insieme alla cooperativa Teatro Scelta guidata da Gian Maria Volonté, poi con la compagnia "il Porcospino" animata da Dacia Maraini, Alberto Moravia, Enzo Siciliano. Successivamente, nel 1971, fonderà il "Gran teatro" contrapposta già dal nome al Piccolo di Milano, si trasferiranno negli anni '80 al teatro Niccolini di Firenze. Quest'ultimo chiuderà nel 1995 a causa di importanti dissesti finanziari.

10 Molte delle informazioni contenute all'interno di questo paragrafo sono state raccolte durante la conferenza organizzata dall'università Dams di Torino sulla figura di Carlo Cecchi, con ospite Valerio Binasco e Chiara Schepris (dottoranda specializzata sul teatro di Cecchi), a cui ho presenziato nel mese di marzo.

che l'utilizzo della lingua napoletana come mimico gestuale e non solo parlata, la rappresentazione di un teatro di sospensione della parola. Agganciando la matrice sperimentale sessantottina alla farsa napoletana, nasce così la compagnia del "Granteatro" con madrina Elsa Morante e padrino Eduardo de Filippo. Spesso pause antinaturalistiche erano presenti all'interno degli spettacoli di Cecchi, proprio in relazione a questa volontà di parola non parola, grazie alla forza della presenza corporea in palco e dell'assenza di un semplice e didascalico uso del parlato. Ciò che Cecchi combatte strenuamente, in ogni sua scena, è l'autenticità del teatro ufficiale, il teatro della falsificazione, negante il presente del gesto teatrale, sostituito dalla caricatura del presente, il sempre uguale. Cecchi regista si avvicina a un "capo comico attore" di tradizione, più che regista-artefice: *"sono soprattutto un attore, regista attraverso l'attore, sono un attore che recita, ma che pensa anche sul recitare"*¹¹. Cecchi sottolinea spesso il rapporto del teatro con il contesto in cui va in scena, non vivente solamente quindi all'interno del testo drammatico, ma in costante relazione con il pubblico e con le emozioni degli attori in scena. *"Il teatro per me è la possibilità di un accadimento vero che avviene nel presente. E solo quando si riconosce nell'attore questa tensione verso il momento presente, io parlo di teatro [...] è un insieme di rapporti e se l'orizzonte della ricerca non tiene conto subito, a partire da subito [sin dalla prima prova], di questo, cioè che il teatro è un insieme di rapporti, che si concatenano fra loro in un unico punto presente che sono i punti successivi di una rappresentazione, allora ineluttabilmente scatta la falsificazione, l'inautenticità [...] Che cos'è l'Amleto a Palermo? È il processo, cioè il lavoro reale, che è indistinguibile dalle repliche, perché le repliche sono solo ... non "solo": sono come le prove, dove in più c'è un elemento fondamentale, che è*

11 Esperienze d'attore (1968-1978) intervista a cura di E. Agostini, in *"Quaderni del teatro"*, n.2, novembre 1978 p. 67

la presenza del pubblico. Che cos'è l'Amleto a Palermo? Ve lo posso raccontare? Sì, vi posso raccontare il lavoro che è stato fatto dalla prima prova all'ultima replica, ma "solo" è solo quello".¹²

La volontà di soffermarsi su questo aspetto della visione del teatro come "processo di ripetizione", nasce dalla possibilità di aver seguito (durante il tirocinio), giorno per giorno, la "costruzione dello spettacolo"; aver perciò assistito allo "spettacolo" nella complessità e completezza a cui fa riferimento Cecchi, attraverso un'assunzione del carattere ripetuto del teatro, verità che si rileva nel suo essere.

È inoltre fondamentale delineare la visione del teatro del maestro di Valerio Binasco, in modo da comprendere quanto di questa visione sia stata abbracciata e quanto invece sia stata superata, proprio in virtù di una nuova strada intrapresa dall'allievo.

12 Ibidem

Cesare Garboli

Il testo utilizzato da Binasco per la rappresentazione dell'Amleto alle fonderie Limone è quello di Cesare Garboli, critico letterario, consulente editoriale, traduttore e professore universitario a Macerata e Zurigo. Carlo Cecchi e Cesare Garboli si conobbero nel 1968 a Roma tramite la comune amica Elsa Morante. Sono gli anni in cui Carlo è impegnato nella collaborazione con la Compagnia del Porcospino, ma soprattutto, la prima regia del Woyzeck. Iniziano, insieme, nel 1976 l'allestimento di alcune opere di Molière, che Garboli stava traducendo per Einaudi; Cecchi si lascia entusiasmare dalla nuova letteratura critica garboliana dell'autore francese, da cui nascerà una stretta collaborazione tra traduttore/dramaturg e regista/attore. Garboli descrive il teatro di Cecchi, in una recensione del 12 giugno del 1975 per il "Mondo" della replica dello spettacolo "*A morte dint'o lietto e Don Felice*": "*Si direbbe che Cecchi, col suo Granteatro, voglia celebrare il teatro come una realtà d'altri tempi: come una favola, come una lontana idea irraggiungibile. Lo stile, sia dell'attore, sia del regista, è di una consunta eleganza, di una raffinatezza ottenuta con poco o niente, quasi da bel vestito rivoltato*"¹³

Per Garboli tradurre è un atto di tradimento: "*si comincia a tradurre non appena si legge, e non appena si legge si comincia anche a tradire [...] La fedeltà di una traduzione è dubbio argomento di scienza. Si comincia a tradurre non appena si legge. E un traduttore in certi casi, si allontana dal testo originale non per tradirlo, ma per cogliere, facendosi largo tra i rami, un messaggio alla sua radice*"¹⁴

¹³ Cesare Garboli, Cecchi prima maniera, in «*Il Mondo*», Roma, 12 giugno 1975 in C. Garboli, *Un po' prima del piombo*, cit., p.114.

¹⁴ Cesare Garboli, *L'attore senza gesti*, in Falbalas, cit., p. 102.

Garboli chiama le traduzioni teatrali “*copioni per il teatro*”¹⁵, modificati per ciò che risulta utile alla scena e al regista. In Falbalas definisce proprio il traduttore “*attore senza gesti*”, in particolare:

“Tradurre è essere attori. Stessa attitudine, stessa condizione dello spirito che porta, istituzionalmente, a recitare, a fare teatro, a respirare carnalmente la vita di un altro. E come avviene nello spettacolo, ci sono i traduttori dilettanti, i professionisti, le compagnie di giro, gli stabili.[...]E c’è, infine, il traduttore di genio: il grande attore. È l’attore che ha capito che basta, per essere grandi attori, credere ciecamente alle proprie battute, non c’è bisogno d’altro. Un attore porta già in sé, impressa nelle righe del volto, fra le pieghe di una vocazione mostruosa, tutta la maschera del teatro, ogni tragedia e ogni commedia.[...]Sa che cosa gli spetta, nel gioco del mondo. Comincia a truccarsi. Può, come è lecito in teatro, fare di tutto. Può giocare, irridere, travestirsi.[...]Ed eccolo in scena. Ha scelto, chissà perché, di creare, inventare, fare esistere una cosa che già c’è, già esiste, già è stata scritta. Di farla esistere come è stata scritta, e come mai nessuno aveva pensato che fosse, prima di lui che la recita”¹⁶

Intervistato dalla Rai durante le prove del “*Borghese Gentiluomo*” (1976) all’Archivolto, gli venne chiesto come, secondo lui, Cecchi avesse “tradotto” la sua traduzione per la scena: *Benissimo!* risponde Garboli - *Io credo che le traduzioni per il teatro non siano testi letterari, sono dei copioni in cui ciò che conta è la loro predisposizione ad essere recitati dagli attori. Quindi i veri copioni sono fatti per gli attori, quindi possono essere cambiati lì per lì, al momento di andare in scena*»¹⁷

L’intera attività di traduzione di Garboli è stata un costante cambiare, modificare, aggiustare testi già tradotti e l’esempio dell’Amleto è perfetto per questo ragionamento. La pubblicazione del testo è stata a lungo

15 Ivi, p. 99

16 Ivi, p. 98

17 Chiara Schepris, “*Carlo Cecchi, funambolo della scena italiana*”, 2017, Firenze university press.

posticipata, la traduzione fu infatti pubblicata postuma dallo stesso Cecchi e da Laura Desideri.

Le traduzioni di Garboli vivono di un “qui e ora” per attori e scene che ogni volta sono differenti. Sono state molteplici le collaborazioni fra Garboli e Cecchi da qui la definizione del primo come Dramaturg del secondo, altri esempi possono essere “*Il Misanthropo*”, “*George Dandin*” altro Molière, portato in scena proprio per coprire il vuoto lasciato dall’Amleto, prima programmato ma poi annullato. Finalmente dopo anni va in scena per il trentaduesimo “Festival dei Due Mondi” a Spoleto nel 1989. Il rapporto fra Shakespeare e Cecchi nasce stimolato da Elsa Morante e comincia con la “*Tempesta*” nel 1984, il primo incontro con i drammi avviene proprio con l’Amleto, portato in scena con il Teatro Niccolini di Firenze. In una conversazione del 1897 fra Garboli e Cecchi, riportata nell’introduzione dell’Amleto tradotto dal primo, ci viene raccontata da Cecchi la nascita di questo sodalizio:

“[...]In quel periodo io leggevo molto Amleto; lo leggevo in inglese perché le traduzioni in italiano mi parevano illeggibili. Di punto in bianco mi sono messo a recitare l’inizio del secondo monologo di Amleto[...]Vidi Cesare molto turbato; mi chiese di recitarlo ancora. Poi mi disse: «Caro Carlo, ti confesso una cosa: Amleto è stato così importante nella mia giovinezza, che quasi ho paura di rileggerlo». «E non lo tradurresti?»», dissi io. «Si potrebbe fare», rispose.¹⁸

L’opera di traduzione vera e propria inizierà due anni dopo, il lavoro di Cecchi cominciò senza il copione di Garboli, il quale ha continuato a rinviarne la conclusione fino all’aprile 1989. Il copione provvisorio utilizzato viene man mano sostituito dalle pagine tradotte da Cesare

18 Carlo Cecchi, Premessa, in Carlo Cecchi, Laura Desideri (a cura di), *Amleto: nella traduzione di Cesare Garboli*, cit., p. V

Garboli e direttamente passate al regista, l'ultima pagina venne portata a pochissimi giorni dal debutto. La proposta finale è stata “una riduzione della tragedia in funzione di Carlo Cecchi e i suoi attori”, apportando modifiche costanti, quando necessarie ai nuovi allestimenti. Tutto il testo viene tradotto in poco più di due mesi, Cecchi racconta:

“La traduzione che [...] gli attori ed io leggevamo durante le prove era qualche cosa di straordinario, un Amleto che non avevo mai sentito nella mia lingua, immediatamente comprensibile ma alto di tono, dove gli endecasillabi restituivano senza alcuno sforzo il respiro e il ritmo della lingua italiana, dove i giochi di parole che riempiono le parti in prosa erano finalmente risolti in maniera immediata ed efficace [...]”¹⁹

Centralità viene data alla struttura e all'azione del dramma, all'endecasillabo della lingua italiana viene conferita velocità e accelerazione, per non appesantire il ritmo del verso e senza rallentare la scorrevolezza del metro giambico utilizzato da Shakespeare.

“La sicurezza con cui Cesare interveniva sul testo mi rivelava una conoscenza stupefacente di Amleto. Agendo da dramaturg prima che da traduttore, cominciai ad abbozzare, attraverso i tagli, quella che sarebbe stata la struttura della tragedia, secondo un'idea drammaturgica che nasceva dalla profondità del suo rapporto con Amleto e del suo grande istinto teatrale”²⁰

Le linee che costituiscono questo lavoro sono due: il protagonista e il binomio teatralità-quotidianità. L'Amleto di Garboli si allontana dal personaggio romantico, sentimentale, e lo inserisce nel sistema della tragedia, grazie a tagli e sfolpimenti. Per quanto concerne il punto ovvero “teatralità-quotidianità”, è necessario tornare sui concetti espressi nel

19 Ibidem

20 Ibidem

primo capitolo riguardo proprio alla scrittura del periodo elisabettiano, estremamente teatrale e così lontana rispetto alla rappresentazione del teatro “all’italiana”. Garboli offre con la sua traduzione “un Amleto nuovo e odierno, nel senso di pronto per l’uso teatrale e per la rimessa in atto di fronte al pubblico”;²¹ pronto per la “sostanza di macchina scenica” proprio come fu pensato per il pubblico londinese. Anche la lingua e la recitazione sono «dai gesti minimi, quotidiani e insieme però convenzionalmente teatrali»²². Discorso che verrà sviluppato maggiormente nel capitolo in cui si tratterà del dramaturg residente del teatro stabile di Torino, Fausto Paravidino, intervenuto sul testo garboliano in supporto all’azione registica di Valerio Binasco.

Con questo connubio del teatrale e del quotidiano inserito nella tragedia “bestseller”²³ del teatro occidentale, ritroviamo un testo, un personaggio, una lingua che fanno parte della contemporaneità, grazie anche al genio di Shakespeare, sempre vivo, attuale e riproponibile anche nel teatro del 2019.

21 Lia Lapini, l’Amleto di Carlo Cecchi, in «*Il castello di Elsinore*», anno III, n. 8, 1990, p. 113. In Chiara Schepris, *Carlo Cecchi, funambolo della scena italiana*, Università degli studi di Firenze, 2017

22 Ivi

23 Chiara Schepris, *Carlo Cecchi, funambolo della scena italiana*, Università degli studi di Firenze, 2017

Amleto a Spoleto e al Niccolini

Il già citato debutto di Amleto al Festival di Spoleto (30 giugno - 2 luglio 1989) fu infelice, si trattò di uno spettacolo immaturo in quanto avrebbe necessitato di un maggior tempo di prova. Riproposto nella stagione 89-90 del Teatro Niccolini di Firenze fu totalmente modificato. A Spoleto andò in scena nella chiesa sconsacrata di San Simone, al Niccolini poté sfruttare uno spazio più convenzionale, si cercò di creare un ambiente più vicino a quella dei teatri elisabettiani, in cui il coinvolgimento con il pubblico era costante, anche proprio grazie alla struttura descritta nel primo capitolo. Fu lo stesso Cecchi a sostenere: «*Non potevo fare Amleto in un palcoscenico di sette metri per sette, o quanto sia, dentro un atroce arco scenico del cosiddetto teatro all'italiana. Non è per fare l'originale a tutti i costi*» - chiarisce Cecchi - «*si trattava di ricostruire quelle che erano le condizioni per cui questo testo fu pensato e scritto, per uno spazio d'azione cioè che penetra in mezzo al pubblico, che è tutto proiettato verso di esso, con una funzione epica oltre che drammatica. Non ci può essere qui frattura tra attore e spettatore. Non è un teatro di immagini, è un teatro da stare a vedere per il play, per ciò che accade. Risulta fondamentale quindi avere il pubblico che avvolge gli attori*»²⁴ Rimangono circa ottanta posti disponibili per il pubblico. In un'intervista è lo stesso Binasco a raccontare:

“Fu svuotata la platea, fu messo un praticabile sul palcoscenico, il pubblico stava solo sui palchetti, insomma un'esperienza molto affascinante che a quell'epoca si poteva. Oggi nessuno butterebbe via una platea di paganti, con una compagnia così numerosa, ovviamente”

24 Carlo Cecchi in Lia Lapini, *L'Amleto di Carlo Cecchi*, cit., p. 114. In Chiara Schepriš, *Carlo Cecchi, funambolo della scena italiana*, Università degli studi di Firenze, 2017

Si tratta di una riflessione²⁵ interessante da parte del direttore artistico del teatro stabile di Torino. Il teatro di oggi non può permettersi di perdere enorme parte di pubblico pagante, siamo ben lontani dagli anni precedentemente citati come “pieni di sovvenzioni a pioggia”. L’attenzione alla necessità di portare un equilibrio fra spinte artistiche, per quanto interessanti, e obiettivi di sostenibilità finanziaria, sarà argomentato nei successivi capitoli.

La scena si apre sugli spalti del castello di Elsinore, disegnati dalla scenografa Titina Maselli, e si chiude proprio su quegli stessi spalti. Si tratta di una scelta concordata tra Cecchi e Garboli, che vede eliminate le battute finali di Fortebraccio (e l’ultima di Orazio molto tagliata). Il dramma diviene così circolare, si conclude con le medesime battute di Barnardo e Francisco che aprivano la tragedia:

Chi è là? No, Rispondi tu. Fermo! La Parola.

Molto vicino a ciò che Binasco propone in questo nuovo Amleto alle Fonderie Limone, conclusione che verrà analizzata nel successivo capitolo.

La costumista Maselli disegnò costumi che avevano come compito quello di veicolare una chiave di lettura dello spettacolo. Erano totalmente fantasiosi, forse creati per stimolare una lettura critica alla società e alla cultura consumistica degli anni Ottanta.

²⁵ Chiara Schepris, intervista a Valerio Binasco in Carlo Cecchi, *Funambolo della scena italiana*, università degli studi di Firenze, 2017

In una recensione negativa, relativa a Spoleto, Masolino D'Amico si esprime così:

“Cecchi ha per esempio ottenuto dalla costumista Titina Maselli, in un'atmosfera di generale squallore, che i personaggi fossero vestiti a seconda della loro qualità morale, in modo semplice e moderno i «buoni», in modo assurdo, ridicolo i «cattivi». Perciò mentre Amleto è sobriamente in nero, e i suoi amici, attori compresi, sono in casual (ma Orazio aspetta la venuta dello spettro con un impermeabiluccio da frequentatore di sale a luci rosse), Rosencrantz e Guildenstern indossano tutine da personaggi di «Star Trek», [...] Claudio [indossa] un paio di calzoncini da pigiama alla caviglia e una casacchetta arancione con spalle di gommapiuma”²⁶

La rappresentazione al Niccolini fu ridimensionata rispetto a quella di Spoleto, anche proprio per quanto riguarda gli abiti. Ciò nonostante la critica non smise di dividersi fra opinionisti entusiasti della rappresentazione e altri con pareri più simili a quelli di D'Amico.

La prospettiva con cui Cecchi affronta l'Amleto è quella di portare alla luce aspetti della tragedia nuovi e raramente sviluppati, purtroppo il risultato fu un Amleto che venne definito dalla critica: antipatico e annoiato. Nonostante le molteplici critiche, la nuova edizione dell'Amleto è stata frutto di un evidente miglioramento, basti pensare alla restrizione delle tempistiche dello spettacolo che passa da quasi quattro ore a due ore e tre quarti, a dimostrazione di un maggiore allenamento degli attori, che sarebbe stato necessario già prima di andare in scena a Spoleto.

²⁶ Masolino D'Amico, *Con antipatia, dal vostro Amleto*, in «La Stampa», Spoleto, 2 luglio 1989

VALERIO BINASCO

Prima di continuare nella descrizione dell'ultimo Amleto di Carlo Cecchi che ha visto la presenza di un giovane Valerio come protagonista, risulta utile comprendere l'esperienza di questo attore-regista.

Valerio è un attore e regista fra i più affermati e premiati della scena teatrale italiana. Si è formato presso la scuola per attori del Teatro Stabile di Genova, diplomandosi nel 1988, prendendo successivamente parte a diverse produzioni, sotto la direzione registica di Marco Sciaccaluga. Conobbe Cecchi proprio durante questo primo periodo di formazione accademica. La loro relazione iniziò precisamente quando Valerio si recò al Niccolini per un provino nella parte di Barnardo, proprio per l'*Amleto* di Spoleto. Leggenda vuole che sia stato un cagnolino a scegliere Valerio e che Cecchi si sia adattato alla volontà di questo quadrupede. Da allora divennero maestro e allievo, entrambi spesero gran parte delle loro energie nel rapporto con l'altro, un'offerta di crescita professionale enorme per Valerio. In un periodo di ritorno a Genova, dopo Spoleto, Binasco fu aiuto insegnante alla scuola per attori dello stabile e divenne protagonista del *Re cervo* di Gozzi e di Ivanov di Cechov. Seguì un periodo di collaborazione con Franco Branciaroli in particolare nell'*Antigone* di Sofocle, *I due gemelli veneziani* di Goldoni, *La bisbetica domata e Re Lear* di Shakespeare, *L'ispettore generale* di Gogol. Tornato a lavorare con Cecchi prese parte a *Finale di Partita* di Beckett che vinse nel 1995 il premio Ubu come miglior spettacolo italiano e miglior regia. Coprodotta con il Teatro Stabile di Torino fu *La serra* di Pinter. La carriera di regista di Valerio è nata in maniera, secondo i suoi racconti, del tutto casuale ma legata alla figura di Cecchi. Una carriera registica che, a detta di Valerio, si fa forte anche proprio per una

volontà di distacco rispetto al teatro del maestro. Durante le prove di *Finale di partita* con Cecchi, giunge la proposta di lavoro su *Bar* di Spiro Scimone. In questo periodo era chiesta la presenza di Cecchi per la registrazione di alcune scene di un film di Bertolucci, *Io ballo da solo*, quindi venne lasciata a Valerio l'autonomia nel lavoro sul terzo atto, da questa situazione casuale nasce la svolta registica di Binasco. Con il Teatro Stabile di Roma ha firmato la regia del *Gabbiano* di Cechov, recitando nel ruolo di Trigorin, quindi ha avviato un'intensa collaborazione con il Teatro Stabile di Parma, che lo ha visto impegnato come regista di *Festen* di Vinterberg e di *Cara professoressa* di Ludmilla Razumovskaja, con cui si è aggiudicato il Premio Ubu 2003 come migliore novità straniera. Successivamente ha collaborato con il Teatro Stabile delle Marche, interpretando il ruolo di Cal in *Lotta negro contro cani* di Kòltes, regia di Giampiero Solari, e ha preso parte a *Edipo a Colono* di Sofocle nel ruolo di Polinice, diretto da Mario Martone per il Teatro Stabile di Roma conquistando il Premio ETI Ente Teatrale Italiano - Gli Olimpici del Teatro come migliore attore non protagonista, e il Premio Ubu. Nelle stagioni successive ha firmato la regia di *Ti ho sposato per allegria* di Natalia Ginzburg per lo Stabile di Firenze come de *Il dio di Roserio* di Giovanni Testori e de *Il cortile* di Spiro Scimone, presentato al Festival D'Automne di Parigi e al Festival di Gibellina, infine *Tradimenti* di Pinter. Per il Teatro Stabile di Genova ha messo in scena *La chiusa* di Conor McPherson vincendo il Premio Ubu 2006 come nuovo testo straniero, e Premio della Critica 2006 come miglior spettacolo. Segue *La bella regina di Leenane* di Martin McDonagh e *Qualcuno arriverà* di Jon Fosse. Quest'ultimo, autore norvegese "considerato un Ibsen contemporaneo", è stato spesso autore di testi portati in scena da Binasco. Ne sono ulteriori esempi il "*Sonno*" (Teatro

della Tosse di Genova, vincitore del premio della critica 2010), “*E la notte canta*” e “*Giorno d’estate*” (2008, Teatro Stabile di Roma) e ancora “*Sogno d’autunno*”, produzione del Teatro Stabile di Torino, testo del 1998, portato in scena in Italia per la primissima volta nel 2011 dal Piccolo Teatro di Milano per la regia di Patrice Chèreau. Come intrepresi nel 2017 Binasco sceglie Giovanna Mezzogiorno e Michele Di Mauro, attore che porterà in scena anche nell’Amleto nella parte di Re Claudio. Altro testo di Fosse “*Draum om Hausten*” vede la regia di Valerio e la presenza di Nicola Pannelli, anch’essi attore dell’Amleto, nei panni di Polonio. Nel 2007 ha portato in scena *Noccioline* di Fausto Paravidino, (dramaturg dell’Amleto alle Fonderie) prodotto dal Teatro Eliseo di Roma e dal Teatro Stabile di Parma, nel 2009 *L’intervista* di Natalia Ginzburg. Ha inaugurato la stagione 2010-2011 del Teatro Stabile di Torino con *Filippo* di Vittorio Alfieri, recitando come protagonista, anche qui la presenza di Michele di Mauro. L’anno successivo, ancora per il Teatro Eliseo di Roma, ha diretto *Romeo e Giulietta* di Shakespeare con Riccardo Scamarcio, vincendo il premio Ubu come miglior regia, portato successivamente anche al Teatro Stabile di Torino insieme alla *Tempesta e al Bugiardo* di Goldoni (prodotto con il Teatro Stabile di Verona). Con interprete Sabrina Impacciatore *È stato così* di Natalia Ginzburg. Nel maggio 2017 ha debuttato al Festival di Siracusa con *Fenicie* di Euripide, su invito di Roberto Andò, direttore artistico dell’Istituto Nazionale del Dramma Antico. Dal 2017 riveste il ruolo di consulente artistico per il Teatro Stabile di Torino, da contratto gli viene richiesto di aprire e chiudere il cartellone, quest’anno *Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni in apertura, con Natalino Balasso, e *Amleto* in chiusura. Ulteriori regie firmate per produzioni al Teatro Carignano di Torino, oltre le già citate, sono: *Il mercante di*

Venezia di Shakespeare, con Silvio Orlando, *Sogno d'autunno* di Jon Fosse, con Giovanna Mezzogiorno. È inoltre, attualmente, insegnante presso la scuola per attori dello Stabile di Torino, da cui sono stati selezionati quattro allievi che hanno partecipato allo spettacolo *Amleto*. Nel 2012 ha fondato la Popular Shakespeare Kompany, compagnia nata dalle ceneri di *Romeo e giulietta*, all'Eliseo. Con l'estate veronese ha portato in scena la *Tempesta*, il *mercante di Venezia*, e il *Bugiardo*. Ancora *John e Joe* di Agota Kristof per la Fondazione Teatro Due di Parma e la Popular Shakespeare Kompany, di *Porcile* di Pasolini, prodotto dal Teatro Metastasio di Prato, della *Cucina* di Arnold Wesker che ha inaugurato la stagione 2016-2017 del Teatro Stabile di Genova. È importante soffermarsi sulla creazione di questa compagnia indipendente in quanto molti degli attori protagonisti dell'*Amleto* ne fanno parte: Michele di Mauro, Fabrizio Contri, Nicola Pannelli, e l'assistente alla regia Simone Luglio. Un'idea, quella di creare compagnie stabili di attori, che Valerio ha portato ancora alle Fonderie Limone. La Lemon Ensemble, di cui si tratterà nel seguente capitolo è una compagnia fondata dal direttore artistico del teatro stabile, che ha visto giovani e vecchi attori confrontarsi nella creazione dello spettacolo. Visitando il sito della Popular Shakespeare Company si trova:

“Tutto nasce da un lungo viaggio. Un viaggio pensato per non tornare. Una vera fuga dal mio Paese, e quindi dal teatro... In quei giorni leggevo un libro di Rade Serbedzija, il grande attore e regista Jugoslavo. Leggevo le sue storie di teatro, meravigliose, e mi domandavo: cos'è che mi colpisce in questo libro, più di altre biografie di attori importanti? Che cosa mi commuove misteriosamente? La risposta, dopo un po', è arrivata. La voce di quel libro non mi giungeva da un divo dei grandi Paesi ricchi, da sempre sotto le luci della ribalta, ma da un attore poco conosciuto in Italia, che raccontava storie di teatro di un Paese martoriato, povero, totalmente senza speranza. Peggio del mio. E tuttavia le raccontava con straordinario orgoglio, con un amore così profondo e disarmante da farmi sentire con chiarezza quanta nostalgia io avessi dell'amore per il mio mestiere, che ultimamente mi pareva del tutto scomparso a causa del disprezzo crescente che provavo per il mio Paese.

Ho capito che il disprezzo non deve mai avere parte nella vita di un artista. Né la lagnosa rassegnazione per le opportunità negate. E che noi teatranti non apparteniamo veramente a nessun Paese, a nessuna epoca, ma solo al Teatro. Piano piano ho cominciato a non vergognarmi di voler essere attore in un'Italia in agonia. A non sentirmi indegno dei grandi artisti se dovevo miseramente ingegnarmi per fare miseramente il mio lavoro. Anzi, ho sentito la voglia di fare di più. Di lavorare a un grande progetto per contrastare - come posso - l'aggressività dei demolitori della cultura nel mio Paese. Finalmente so con certezza che chi, come me, è attore, non dedica la sua arte a niente altro se non a un'idea sconfinata di Teatro, che poi è un'idea di mondo e di Umanità. Ognuno di noi ha avuto dalla sorte un tempo e un luogo. Non importa quali. Sia questo nostro tempo che questo nostro luogo vanno amati, perché è in essi che ci è stato dato il Teatro. Questa nostra arte ha in sé una forza micidiale, invincibile, ed è la forza della vitalità. E se c'è una speranza per il nostro Paese è nella vitalità. Non importa come. Importa solo non nasconderla quasi fosse una colpa. Non nasconderla mai più. E pensare che non ci sono più scuse per noi, neppure l'agonia storica in cui viviamo, che compromette duramente ogni tentativo di rinascita culturale. La Popular Shakespeare Kompany non è solo un progetto artistico, ma è anche un progetto ideologico, dunque. Nasce grazie all'energia di artisti e collaboratori che desiderano fare ancora il Grande Teatro, e di farlo nell'epoca della sua condanna, della sua impossibilità. E' un'idea di teatro 'ecologica', non inquinante: non ci sono sperperi di denaro, non c'è politica, non c'è routine, non c'è bugia. C'è il Teatro come deve essere: festoso e disperato. Ed è con festosa disperazione che stiamo lavorando per dotarci di un repertorio classico, perché è nostra convinzione che il pubblico contemporaneo vada in qualche modo riconnesso con la tradizione della Festa, quella Festa dell'Umanità che è poi la Tradizione del Teatro. I grandi autori abitavano un mondo pieno di fiducia per l'arte e la loro era una grande arte piena di fiducia per il mondo. Ecco perché la gente ama i classici, a teatro, e sembra non stancarsi mai dei celebri titoli, delle famose antiche storie. C'è un bisogno di favola che solo i grandi classici come Shakespeare possono continuare ad offrire al pubblico. La Popular Shakespeare Kompany si ispira alle grandi compagnie del passato. Il teatro è una forza del passato. Il teatro ha un rapporto magico col passato dell'umanità, e la sua missione artistica è quella di perpetuarne il presente. Il teatro è un 'tempo presente' che non finisce mai, attraverso i secoli. E la sua magia si chiama recitazione. La Popular Shakespeare Kompany è una specie di laboratorio sempre aperto sui temi legati alla recitazione. La recitazione è infatti l'unico aspetto del teatro che subisce mutazioni importanti nel corso del tempo, perché evidentemente cambia la percezione dell'animo umano da parte della gente. Cambia per restare uguale, ma cambia. Nel secolo scorso gli studi sulla recitazione sono stati imponenti e importanti, creando un filo capace di collegare la tradizione antica con la complessità dell'uomo contemporaneo. La Popular Shakespeare Kompany lavora perché anche quel filo non vada spezzato. Gli straordinari attori di cui la nostra compagnia è dotata sono una risorsa importante per il Teatro, e sappiamo che le risorse vanno rispettate e tutelate. Anche in questo abbiamo un approccio 'ecologico' alla nostra arte. Sappiamo bene di non fare nulla di speciale, e che il nostro non è nulla di più e nulla di meno che un normale tentativo di fare del buon teatro. Ma non sono tempi

normali. Non siamo in un Paese normale. Tra i mille modi di opporsi all'agonia, quello che ci pare più bello e rispettabile è aprire ancora una volta il sipario sulla favola dell'umanità. Che di favola si nutre. E che di favola è degna. Con queste premesse, il primo spettacolo della Popular Shakespeare Kompany non poteva che essere La Tempesta: questa favola malinconica che parla della fine del mondo, e lo fa in modo assurdamente euforico e disperato, con allegria di naufraghi. Naufraghi noi stessi, siamo partiti da quell'isola deserta per ritrovare la via di casa. Sappiamo benissimo che non c'è più.... Ma noi teatranti siamo persone a cui piace andare...²⁷

Significativa è anche la sua attività cinematografica, che lo ha visto recitare in film accanto a Toni Servillo, Valerio Mastandrea, Valeria Golino, Luca Zingaretti, Isabella Ferrari, Angela Finocchiaro, Stefania Sandrelli, Elio Germano, Fiona Show, Giuseppe Battiston, Micaela Ramazzotti, Alessandro Gassmann, Rocco Papaleo, Luigi Lo Cascio, Stefania Rocca, Giovanna Mezzogiorno. È stato inoltre diretto da registi come Mario Martone (*Il giovane favoloso*, 2014 e *Noi credevamo*, 2009), Ozpetek (*Un giorno perfetto*, 2007), Cristina Comencini (*La bestia nel cuore*, 2005), Claudio Cupellini (*Alaska*, 2015, candidato al David di Donatello come attore non protagonista), Gianluca Maria Tavarelli (*Non prendere impegni stasera*, 2006 e *Qui non è il paradiso*, 2000). Nel 2005 ha inoltre ricevuto la nomination ai nastri d'Argento quale miglior attore non protagonista nel film *Lavorare con lentezza*.

In qualità di regista e attore si è finora aggiudicato 5 Premi Ubu (uno dei quali vinto con l'interpretazione di Amleto nel 1999), 2 Premi dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, 1 Premio Olimpico del Teatro - ETI e 1 Premio Linea d'ombra, e ha ricevuto nomination ai Nastri d'argento, ai David di Donatello e alle Maschere del Teatro.

27 <http://www.valeriobinasco.com/popular-shakespeare-kompany/>

Nel corso della sua carriera ha realizzato un progetto artistico ben connotato e articolato in tre ambiti, nei quali ha coniugato la ricerca e il rigore con uno stile registico sempre capace di entrare in relazione con il pubblico: si è distinto infatti sia per la rilettura innovativa e originale dei grandi titoli del repertorio, sia per l'attenzione alla drammaturgia e ai temi della contemporaneità, sia infine per la formazione e la valorizzazione dei giovani talenti, come verrà confermato dal cast dell'Amleto (ha insegnato presso la scuola dello Stabile di Genova, oltre che di Torino, l'accademia Silvio d'Amico, la Paolo Grassi).

È un regista che ha saputo imporre una cifra stilistica di grande originalità, mantenendo al contempo il rispetto per i testi che mette in scena, senza che questo costituisca un ostacolo al coinvolgimento degli spettatori: *«Quel che provo a fare, è mettere insieme quello che come regista e attore ho imparato da diverse fonti, dai maestri, dalle esperienze passate. Oggi avvertiamo un'urgenza sacrosanta: ossia di recuperare il rapporto con il pubblico. Per questo, dobbiamo fare l'impossibile per renderci comprensibili, per emozionare ogni spettatore, per non farlo sentire "estraneo" rispetto all'opera».*

Amleto a Palermo

Nonostante l'interruzione necessaria ove è stato esposto il curriculum professionale di Valerio Binasco, si riprende la descrizione dell'opera di Cecchi, che vede la presenza di Valerio nel ruolo di Amleto.

Il lavoro sull'Amleto di Cecchi, descritto nei capitoli precedenti, non si conclude al Niccolini, riprende nel 1996 con la residenza al Teatro Garibaldi di Palermo. Partendo dall'idea di mettere in scena una Trilogia shakespeariana, il primo testo pensato fu un inedito *Re Lear*, tradotto da Garboli per Ronconi nel 1995. Dopo quattro o cinque prove di questo dramma vengono sospesi i lavori:

“All'improvviso, una notte, saranno state le due[...].squilla il telefono, era Carlo che mi chiede se posso raggiungerlo in camera: «Devo capire una cosa». Arrivo giù e mi dice: «Leggi!», mettendomi in mano il suo copione di Amleto di dieci anni prima. Io comincio a leggere i monologhi, me li fa leggere un po' tutti. Leggendo effettivamente capisco che c'è qualcosa che mi chiama, capisco che non si tratta di una semplice lettura, ad esempio qualche giorno prima mi aveva fatto leggere Riccardo III, ma non era successo nulla, incespicavo dappertutto. Questa volta invece sentivo che tutto scivolava con facilità. Dentro di me qualcosa vibrava. Lui in silenzio, mi fa leggere altre due o tre volte e mi dice: «te la senti?» - poi scandendo meglio la frase - «te la senti?»; allora capii che sentirsela voleva dire “sentirla davvero”, dentro la pancia, nel corpo, e risposi di sì. «Bene allora domani cominciamo le prove di Amleto!»”

Definito “Amletino” a Valerio viene affidato il ruolo del protagonista. La collaborazione con Garboli non si interrompe, torna a lavorare sul copione per l'occasione in modo da poterlo adattare a questo nuovo spazio e ai nuovi attori scelti, nel farlo seguì parte delle prove, come richiede il ruolo di Dramaturg. Così si esprime Cecchi riguardo all'esperienza di Palermo:

“Ho ripreso Amleto al Teatro Garibaldi di Palermo nel 1996, e lo abbiamo recitato per i cinque anni successivi, oltre che a Palermo, in molte città europee. Io non recitavo più Amleto; il mio ruolo di attore era diventato quello del generico utilité delle vecchie compagnie napoletane di varietà e di sceneggiate [...]. Al copione del 1989 avevo aggiunto la scena fra Polonio e Reynaldo, oltre a due battute dello Spettro, secondo le indicazioni di Cesare. Ma sostanzialmente ho continuato a recitare il vecchio copione, il copione che fino a quella lontana mattina a Vado di Camaio, finiva con la battuta di Orazio”²⁸

Lo spettacolo debutta nel 1996, l’anno successivo “*Sogno di una notte d’estate*” tradotto da Patrizia Cavalli e l’anno ancora seguente “*Misura per misura*” tradotto da Garboli per Ronconi nel ’92, commissionata dal Teatro Stabile di Torino. La permanenza al Teatro Garibaldi di Palermo va quindi da ’96 al ’99 e permette un momento di grande intesa lavorativa fra il regista e il suo gruppo di attori, fra cui lo stesso Binasco. Un’idea “laboratoriale” che poi nel prossimo capitolo vedremo come è stata accolta da Valerio e portata alle Fonderie. Il teatro Garibaldi viene ricordato²⁹ da Valerio, e non solo, come un luogo incantato:

“Eravamo a Palermo a fare Finale di partita, al Teatro Biondo[...]e venne un signore, che si chiama Bavera³⁰, e dice a Cecchi che deve fargli vedere un posto bellissimo. Io e Carlo andiamo[...]nel cuore di Palermo, decadente e bellissimo.[...]Bavera solleva una saracinesca[...]e ci porta dentro questo rudere accendendo una torcia e un accendino.[...]il Teatro Garibaldi all’epoca era un deposito di immondizia, motorini rubati, scritte, schifezze, gatti, era fantastico. Rimanemmo incantati sotto questo cielo piovoso, con la luna fra le macerie, perché non c’era il tetto. Fu davvero fantastico, ci sembrò il posto più bello mai visto ”

28 Carlo Cecchi, Laura Desideri (a cura di), *Amleto: nella traduzione di Cesare Garboli*, cit., pp. VIII-X

29 Chiara Schepris, *Carlo Cecchi funambolo della scena italiana*, intervista a Valerio Binasco, Università degli studi di Firenze, 2017

30 Organizzatore e operatore teatrale

Si trattava dello scheletro di un teatro ottocentesco, il periodo storico aiutò molto, l'amministrazione illuminata del sindaco Leoluca Orlando in quegli anni si trovò estremamente favorevole al recupero e alla valorizzazione di luoghi, impegnata nel campo dello sviluppo artistico e culturale di Palermo; Comune, Provincia e Teatro Biondo accolsero la proposta di Cecchi e Bavera di utilizzare il teatro e renderlo agibile al pubblico oltre che per le prove della compagnia. Situato nei pressi di Piazza della Magione, nel quartiere della Kalsa, degradato e dimenticato anch'esso, ancora vittima dei danni dei bombardamenti del 1943, venne inaugurato nel 1861 dedicato a Garibaldi, attivo fino al '73 e poi definitivamente chiuso. In una recensione di Franco Quadri sulla "Repubblica":

[...] Ma i tavolati di legno sotto al tetto del Garibaldi sono ancora scoperti, sconnessi e lasciano scorgere sui lati pezzi di cielo e rami d'alberi, i palchetti sbrecciati sono rimasti privi delle ringhiere e il palcoscenico ripulito è puntellato, dietro l'arco gotico. Questo documento del passato è ora "la scena", alla quale Titina Maselli ha apportato qualche ritocco e aggiunto dei segni, come le significative impronte di ruote sul pavimento della platea. Una tribunetta è stata eretta sul fondo per gli spettatori, non più di 99 per sera, secondo le norme per questi casi. Così è più intimo il contatto, quando si inizia, in tardo pomeriggio, alla luce del giorno come un tempo il Globe Theatre di Shakespeare, con qualcuno che occhieggia da un balcone vicino. Certo non disturberà durante l'azione sentire voci di bambini, un cane abbaiare, il passaggio di una processione, mentre il traffico sulla via è stato fermato con l'assenso comprensivo del rione³¹.

31 Franco Quadri, Amleto va alla Kalsa, in «la Repubblica», Palermo 17 settembre 1996

E ancora Francesco Sframeli ci racconta del debutto di quell'Amleto:

[...] Un rudere, e Carlo lo lascia così, mette un tendone fuori e poi fa partire queste luci. Perché Carlo è straordinario a fare le luci, grande, grande! Carlo lavora magnificamente sulle luci! Io ancora devo lavorarci molto. Faceva iniziare questo Amleto con la luce naturale, e poi piano piano faceva entrare questi colori, e diventava notte, e non si capiva, ed era fantastico, ed eravamo in questa scatola nera e giocavamo, con i gatti che passavano, i pipistrelli. Il teatro poi attira, una volta durante una replica c'era un gatto che si fermava e guardava Amleto, eccezionale. Tutto il quartiere della Kalsa partecipò, gente che non aveva mai visto il teatro rimaneva in silenzio. I primi giorni fuori regnava il caos, poi hanno capito cosa facevamo. Silenzio, il quartiere fermo. Non lo dimenticherò mai! Arrivavano da tutto il mondo a vederci. Il teatro attira. A quanto pare il Los Angeles Time l'ha definito il terzo Amleto della storia³²

Il lavoro su Shakespeare è stato preceduto da un laboratorio, coordinato da Cecchi e Binasco, volto alla selezione di nuovi attori, principalmente locali, con cui collaborare. Ancora non sapevano che sarebbero arrivati a portare in scena la trilogia shakespeariana.

Fu il 10 settembre 1996, dopo quarantacinque giorni di prove, che andò in scena "Amleto al Teatro Garibaldi". Il titolo insiste sulla specificità del lavoro, così legato a quel luogo incantato. Il pubblico viene accolto su una gradinata costruita per l'occasione e spesso invasa dagli stessi attori, meccanismo che Binasco, di nuovo, riprenderà alle Fonderie. Lo spazio non è vittima di alcuna limitazione, gli attori si spostano liberi dalle quinte, dal proscenio, dal sipario, del tutto assenti in quel luogo così vicino ai teatri elisabettiani, addirittura usando "upper stage" e "inner stage", proprio come al Globe. Uno spettacolo dal ritmo ancora più

³² Francesco Sframeli, Cecchi è madre. Conversazione con Francesco Sframeli, a cura di Chiara Schepis, Firenze, Teatro Cantiere Florida, 13 dicembre 201, in Appendice.

rapido dei precedenti e ce lo conferma l'ulteriore riduzione delle tempistiche, ora in centocinquanta minuti, compresi di intervallo. Come accennato all' *Amleto* seguirono *Sogno di una notte d'estate* e *Misura per misura*, i primi due già alternati dal '97 e l'anno seguente tutti e tre. Vedono la loro uscita come vera e propria Trilogia nel '99, più precisamente il 22 agosto. Erano previste giornalmente recite dei singoli spettacoli, a partire dalle 18 circa, quindi vivendo ancora della luce naturale che lentamente durante la rappresentazione andava a calare. Raramente veniva portata in scena l'intera Trilogia, raggiungendo otto ore e mezzo di teatro. Binasco interpretava in ognuna Amleto, poi Puck e infine Claudio.

Il Teatro Garibaldi dopo questa esperienza ottenne anche il riconoscimento di Teatro d'Europa, la rappresentazione però si spostò per una breve tournée, nel settembre del '99, verso il Teatro India di Roma, inaugurandolo come spazio diretto da Mario Martone. Poi diverse tappe vennero fatte in Europa fino alla conclusione parigina in occasione del Festival d'Automne, ebbe grande successo ma si riconobbe che l'abbandono del luogo in cui nacque fece perdere l'unicità e l'energia creatasi originariamente.

Rapporto tra Carlo Cecchi e Valerio Binasco

Cecchi è da molti riconosciuto come maestro d'attori. Una volta impostosi come figura di regista e attore all'interno del sistema teatrale italiano, si concentrò sulla formazione di nuovi attori, collaborando con accademie teatrali e scuola di recitazione. Proprio a Palermo possiamo vedere come l'esperienza formativa e intensiva per gli attori del gruppo fu molto importante. Ogni anno era previsto un corso di specializzazione, a livello sempre superiore rispetto al precedente. Grande attenzione, all'interno di questo gruppo di lavoro su impronta laboratoriale, viene posta su Valerio Binasco. Nel periodo di completamento dei lavori sul teatro Garibaldi la compagnia composta da storici collaboratori e nuove leve del territorio palermitano, stabilisce la propria sede di lavoro all'interno della Chiesa delle Balate, edificio sconosciuto in centro città, successivamente ancora nei Cantieri della Zisa, ex fabbrica riqualificata a centro di ricerca artistica e culturale. Per dieci mesi interi gli attori lavoravano a Palermo sulla Trilogia, questo per tutti i tre anni di messa a punto. Si è trattato di un Amleto relativamente giovane, quello interpretato da Valerio, rispetto allo standard teatrale contemporaneo. Il lavoro fu molto intenso, sia dal punto di vista fisico che psicologico. Lavorarono insieme non solo durante i tempi di prove collettive, fu una totale adesione dell'uno verso l'altro. Valerio lo ricorda così:

“Fu un periodo tremendo, veramente, peggio di così non saprei immaginarmelo, ma meglio di così non saprei immaginarmelo. A Palermo nacque una guerra ma anche una forte complicità tra me e Carlo. Il rapporto affettuoso e meraviglioso che avevamo si trasformò in una forma d'amore, per come puoi vivere un amore all'interno di un rapporto artistico.[...]”

Sono anni in cui, durante questa stretta collaborazione, Binasco iniziò ad allontanarsi dalla visione idolatrata del maestro, forse per sopravvivenza, forse per maggiore consapevolezza. Racconta infatti:

“Lui [Cecchi] per molto tempo cercò, in tutti i modi, sanguinosi e meno sanguinosi, di appiccicarmi addosso la sua immagine di Amleto, la sua idea di Amleto, condizionata dagli anni Settanta, per poi veder sbocciare tutta un’altra cosa, ma grazie a lui! Accadde perché lui non aveva mai mollato: una sera mandò via tutti gli attori dicendomi: «rimaniamo io e te e proviamo tutti i monologhi». Avremmo potuto fare notte, io pensai che sarei tornato a casa e che avrei vomitato dal malessere e per la frustrazione. Quella sera invece, insistendo così tanto, con tanta determinazione e amore, e odio nel contempo, sbloccò due o tre cose dentro di me che mi sembrarono magnificamente nitide. E lì nacque Amleto “secondo me”, non più secondo lui, perché a quel punto lui dovette arrendersi. Tuttavia, si invaghì molto di quello che chiamava l’Amletino, non più eroico ma vittima ed eroe solo alla fine. Amletino che colpì molto i critici, che cominciarono a scrivere “L’Amleto della porta accanto” e cavolate di questo tipo (Binasco)”

Prove emotivamente estenuanti per Valerio, così temprato e ora così spinto ad agire diversamente con i suoi attori, come si vedrà nel capitolo successivo, ancora lui sostiene:

“Sono passati parecchi anni ma, per dirti, una o due volte a settimana io sogno di dover fare Amleto, perché dal punto di vista emotivo mi ha proprio scardinato da dentro. E comunque lo scardinamento è stato frutto di questa sua incredibile tenacia, di questi esercizi incredibili che mi costringeva a fare, ma dalla sua tenacia venne poi fuori qualcosa che era mia e non più sua. Lui lì ebbe la forza e la lungimiranza di accompagnarli, nonostante l’iniziale sconcerto, verso un’autonomia creativa che non avrei mai creduto di avere. Questo fu molto, molto bello. (Binasco).”

Gli strumenti tecnico-teorici che Cecchi propone a Binasco ruotano intorno alla capacità di pensare per immagini e di strutturare la recitazione su una partitura di tipo immaginativo e non discorsivo,

esattamente gli esercizi che l'allievo ora propone ai suoi attori, lasciandoli però assolutamente liberi di scegliere l'immaginario con cui relazionarsi.

“[...]lui mi diceva: «pensa, pensa, tu non pensi!», io pensavo di dover pensare le cose che dicevo, e invece era: «Lascia che, mentre tu agisci il personaggio, mentre dici le parole del personaggio e mentre simuli, più o meno bene, i sentimenti del personaggio, dentro di te si creino delle immagini visive, dei ricordi, delle facce, dei luoghi, che avranno un'attinenza del tutto inconscia con le cose che fai e che dici. Occupati di quelle, non pensare col pensiero normale, non usare concetti, non usare parole, pensa con le immagini». Mica facile! Perché siamo abituati a pensare solo con le parole. Però una sera ci riuscii e lui mi disse: «Beh finalmente hai pensato!». Io invece gli avevo disobbedito, dovevo pensare a delle cose che mi aveva detto lui, non ce la facevo più e mi era venuto in mente mio zio, una moto, cazzate che non c'entravano niente. Lui cercava di darmi pensieri attinenti: rivoluzioni e cose che andavano bene per Amleto; in me però non producevano nulla, riuscivo a vedere solo delle pagine di giornale. Poi, stufo com'ero, con la voglia di piangere e di andarmene a casa, mi è arrivata un'immagine che non c'entrava niente: mio zio, quando era giovane, che andava in moto. E dimmi tu che c'entra? Nulla! Ho seguito quell'immagine, ho fatto un viaggio nella mia testa, ho messo in primo piano questa cosa senza più badare al resto. Non pensavo neppure più a quello che dicevo, ma quello che dicevo costruiva immagini dentro di me, e alla fine il commento di Carlo: «finalmente hai pensato». Quella fu la mia rivoluzione copernicana, ho scoperto cosa volesse dire “pensare” per un attore. Non è pensare, è vedere, vedere cose; immaginare, non è ragionare ma immergersi in una realtà immaginaria parallela”³³

Creandosi un immaginario nuovo, dolce e personale, Binasco portava in scena i suoi intimissimi ricordi, sentimenti. Innamorato di un tipo di cinema, teatro e letteratura stigmatizzati dal maestro ha incamminato strade autonome, allontanandosi da Cecchi. Ora Valerio, sia dal punto di vista artistico che umano, propone un nuovo tipo di teatro.

33 Carlo Cecchi funambolo della scena italiana, Chiara Schepris, *intervista a Valerio Binasco*, Università degli studi di Firenze, 2017

CAPITOLO TERZO

L'AMLETO CON REGIA DI VALERIO BINASCO

Note di Regia e nascita dello spettacolo

A Binasco, in quanto consulente artistico del TST, viene richiesta da contratto la realizzazione di due spettacoli l'anno, come già definito precedentemente. Tra l'agosto e il settembre 2018 scrisse le note di regia dell'Amleto, da presentare alla presidenza del teatro:

Con queste note (scritte imprudentemente molti mesi prima delle prove di Amleto) non parlerò dello spettacolo ma parlerò di me. Mi sembra la cosa più sincera che posso fare perché Amleto è una trappola per catturare l'anima. So benissimo che non si dovrebbe. L'autoreferenza toglie reverenza. Ci si rende ridicoli a fare Amleto, sempre, e ancora di più a cercare in quest'opera o nel personaggio somiglianze che ci assolvano, o che alla peggio ci consolino. Ma io sto per parlarne in modo sincero, e me ne pentirò di sicuro: tirerò fuori temi personali e parlerò di quando e quanto e come ci si deve far trascinare dai sentimenti per sentirsi degli di essere vivo o, in mancanza di qualcosa che si possa chiamare vita, per sentirsi degni di recitare. E allora quale tragedia meglio di questa, che sembra ci sia stata donata apposta per risvegliare qualcosa di sopito a morte dentro di noi? Fare Amleto è come scendere in guerra contro il buio contro il silenzio con il disamore. E perdere. Buio, silenzio e disamore sono tra i molti soprannomi della morte. Chi sia destinato a vincere, in guerra contro la morte, si sa. Ma si combatte lo stesso. Mi trovo immerso come tutti in un groviglio di sentimenti, e ne ho paura. Una straordinaria paura di mezza età. Come uomo ordinario mi guarderei bene dal sopravvalutare la mia paura, ma come regista ho invece il dovere di porgerle il microfono più potente che esista. Non so trovar di meglio, dunque, che fare quest'opera e tentare - ancora una volta - di andare a prendere uno per uno tutti quei sentimenti (fantasmi?) che ci fanno la voce grossa dentro e ci costringono ogni giorno e per più di una volta al giorno, a recitare un "essere o non essere" che non arriva mai da nessuna parte: tale quale a quello del Giovane Principe che resta a metà, terribile sequenza di punti interrogativi, ritorti e arcigni, più spaventosi di qualsiasi diavolo. Amleto è un dramma che parla di giovinezza. Anche io a volte vorrei strapparla via da dentro di me. Non avere padre né madre, né amore, mai più. Perché? Rieccola

la domanda romantica. Vorrei strappare via da me anche lui, il romanticismo, se non fosse il pensiero di qualcosa dopo, che mi consegnerebbe finalmente e definitivamente al silenzio, solo e senza niente interno, nemmeno un povero fantasma che non riesce a stare zitto. Nemmeno la voglia di morire. Silenzio. Povero silenzio, sapessi quanto ti ho odiato, per tutta la mia vita. Tutti gli stati d'animo sono utili, quando si comincia un'impresa artistica, anche l'odio, la paura e il disamore. Ci sono opere che chiedono, anzi, di essere conosciute per primi dai nostri sentimenti oscuri...

Non capita spesso che a uno spettacolo vengano concessi 51 giorni di prove e che il cast venga invitato a condividere e soprattutto convivere ogni giorno all'interno di una struttura adibita e adiacente al teatro. La modalità di lavoro proposta è stata assolutamente innovativa, sperimentale. Il primo giorno in cui il cast al completo si è riunito presso una saletta delle Fonderie Limone di Moncalieri era l'11 marzo 2019. Non era presente uno storyboard da proporre, non era presente un quadro generico di allestimento scenografico ... si è partiti da un'iniziale spazio vuoto di lavoro, che si è poi mantenuto durante tutto lo spettacolo. Con la ferma volontà di allontanarsi dalla regia illuminante ma prepotente di Carlo Cecchi la scelta di Valerio è stata quella di tralasciare l'esperienza pregressa incamminandosi verso una nuova strada per raccontare l'Amleto.

« [...] vestire i panni di Amleto è stato, per ragioni personali, un'esperienza forte, nel bene e nel male. Ora, intorno alla mezza età, sentivo di volermi confrontare più serenamente con questo personaggio. D'altronde, il "cuore" di Amleto è un fantasma e Amleto stesso era diventato un fantasma per me: ora spero di chiudere i conti con lui, così che ognuno possa andarsene per la propria strada in pace».¹

1 <https://www.lastampa.it/torino/appuntamenti/2019/04/30/news/valerio-binasco-amleto-ha-le-paranoie-di-un-adolescente-1.33698612>

Il gran parlare compulsivo tipico del protagonista verrà in parte tagliato, l'idea proposta è stata quella di un uomo in preda a una crisi di gelosia, o un tossico in crisi di astinenza, in grado dunque di vedere il mondo solo secondo pensieri fissi e continui. L'Amleto di Valerio non ha paura di mostrare la propria sofferenza, lontano dalla storica interpretazione dell'Amleto filosofo. Il protagonista abbandona "nobil parlare" e giunge verso una trasposizione contemporanea di uno stato di malessere e crisi. La cultura occidentale nella storia si è troppo spesso impadronita della figura dell'Amleto, redendola tutto e niente; Valerio ha cercato di scardinare alcune delle teorie che si sono susseguite nel corso dei tempi.

«Ho cercato di sentirmi libero, di azzerare i conti con la tradizione. Quel che è rimasto nitido davanti ai miei occhi è un ragazzo, sensibile e intelligente, in crisi con la famiglia e con se stesso. Una crisi motivata dalla morte del padre e dalla perdita di fiducia nella madre, ma anche dalla lotta per rivendicare un'identità non innestata dall'esterno. Temi attualissimi: non per nulla scene e costumi sono ambientati ai giorni nostri, come a dire che il passato è un lungo presente. Per altro, abbiamo anche cercato di metterci nei panni di figure come Gertrude e Claudio, scoprendo che i cattivi così cattivi non sono mai. Se no avremmo fatto un Amleto manicheo e lui non lo merita»²

L'Amleto interpretato alle Fonderie è soffocato da un malessere che può essere rappresentato come oggetto di una nevrosi, non psicopatia come nella finzione del testo il personaggio vuole far intendere alla corte. Altro tema centrale proposto è quello della famiglia. I disturbi di Amleto derivano proprio dalla sua situazione di giovane la cui madre vedova risposa lo zio, portandolo verso una crisi psicologica. Vediamo contrapporsi un primo nucleo, solamente immaginato, ovvero Gertrude,

2 <https://www.lastampa.it/torino/appuntamenti/2019/04/30/news/valerio-binasco-amleto-ha-le-paranoie-di-un-adolescente-1.33698612>

Re Amleto e il piccolo Amleto figlio, a cui succede invece la coppia Gertrude-Claudio, che il giovane principe non vorrà mai rendere un trio, nonostante le insistenti richieste della madre. Quella reale però non è l'unico nucleo presente nel dramma, anche quello di Polonio, Ofelia e Laerte è una famiglia, ben più solida di quella precedentemente citata, ma comunque deficitaria per i due giovani ragazzi privati di una figura materna.

Sulla base di questi assunti e con grande libertà di azione si è mosso il lavoro di Valerio e di tutta la compagnia al completo, in una collaborazione che ha portato a modifiche costanti (di movimenti, interpretazioni ecc.) durante tutto il periodo di prova.

Lo spettacolo

La descrizione dello spettacolo Amleto di Valerio Binasco risulta molto complessa ma necessaria per fornire un'idea, anche solo parziale, di ciò che è andato in scena alle Fonderie Limone. Non vuole essere un racconto scena per scena di cosa venne mostrato allo spettatore, ma bensì una spiegazione di ciò che è stata la creazione dello spettacolo, vissuta giorno dopo giorno. Ciò che cercherò quindi di riportare è la complessità di uno spettacolo, attraverso il passaggio dalla semplice narrazione del dramma, all'analisi della psicologia dei personaggi, alla descrizione scenografica delle scene. Durante la prima settimana di prove, assieme all'assistente alla regia, abbiamo compilato una *continuity*³ di tutte le scene, utile all'organizzazione delle giornate lavorative e le rispettive convocazioni. Sotto viene riportata, prima d'ogni descrizione d'atto, quella utilizzata durante tutto il periodo di prove, posta sulla scrivania del regista.

³ Si tratta di una semplificazione a titolo comprensivo dei movimenti e dei personaggi coinvolti nei singoli atti, in modo tale da essere sempre aggiornati su cosa avviene in una determinata scena, senza dover sfogliare l'intero copione.

Atto I

SCENA	PERSONAGGI	ATTORI	NOTE	DESCRIZIONE
I	Francisco, Poi Barnardo, Poi Orazio, Marcello, Spettro fuori palco (muto)	Mario, Michele S., Vittorio, Cristian Fabrizio (muto)	Prima parte Francisco solo Seconda parte Incontri soldati Terza parte Visione spettro	Spazio vuoto
II	Re, Regina, Amleto, Ofelia, Laerte, Polonio, Ambasciatori, Consigliere, Camerieri Poi Orazio, Barnardo, Marcello	Michele D., Mariangela, Giulia, Fausto, Nicola, Cristina, Davide, Pietro, Franco, Lucia, Poi Cristian, Michele S, Vittorio	Prima parte Monologo re e Consenso Laerte e umore tetro Seconda parte Carne solida Terza parte Ho visto tuo padre	Tavolo per buffet con bicchieri e bottiglie, trono, tappeto
III	Ofelia, Laerte Poi Polonio	Giulia, Fausto Poi Nicola	Non ti fidare di Amleto, buon viaggio	Tavolo da cucina con due sedie poi pianta rosmarino
IV	Amleto, Orazio, Marcello, Barnardo Poi Spettro	Gabriele, Christian, Vittorio, Michele S. Poi Fabrizio	Apparizione dello spettro ad Amleto	Praticabile fondo palco (aperto)
V	Amleto, Spettro poi Orazio, Marcello, Barnardo	Gabriele, Fabrizio, Christian, Michele S, Vittorio	Conservazione Amleto e spettro, Poi giuramento amici	Trono e tappeto (sala del trono in cui lo spettro porta Amleto)

Atto I scena prima

La scena si apre allo spettatore, subito dopo l'accesso alla platea, ancora alla ricerca del proprio posto a sedere. Volgendo lo sguardo verso il palcoscenico è infatti possibile scorgere una figura dal capo coperto, di spalle, che lentamente cammina creando una sorta di spirale quadrata. Si tratta di Francisco, sentinella del regno di Elsinore. Francisco fa la guardia di notte, cammina, la luce della platea comincia ad abbassarsi leggermente fino a spegnersi completamente. Un tulle nero scende accompagnato dal suono del vento, Francisco si accovaccia con il suo fucile, stanco e infreddolito, e una figura alle sue spalle, a fondo palco, comincia a vagare in direzione degli spettatori. Si tratta del cambio di guardia di nome Barnardo; inspiegabilmente spaventato non vede, nel

buio, il collega soldato ed è allora che si scambiano le primissime battute di apertura:

“Chi è là?” “No, rispondi tu. Fermo! La parola” “Viva il Re”

La paura di Barnardo è in realtà giustificata, verrà a sapere successivamente lo spettatore, dall’esperienza vissuta durante la guardia del giorno prima, quando la figura di un fantasma si aggirava indisturbata sugli spalti del castello di Elsinore. Dopo aver salutato Francisco, Barnardo si siede ad attendere l’arrivo di Marcello, soldato del regno, e Orazio, fidato amico di Amleto. Nel raggiungere Barnardo i due incrociano Francisco sulla strada di ritorno, il quale si preoccupa della presenza di un civile in zona militare, ma tranquillizzato da Marcello e forse troppo stanco per continuare a farsi domande, desiste e sparisce per sempre dal racconto.

Le sentinelle Barnardo e Marcello hanno invitato Orazio a raggiungerli a Elsinore per raccontargli dello spettro che è loro apparso le notti precedenti. Per le due sentinelle si tratta di un cattivo presagio che potrebbe indicare l’invasione imminente delle truppe di Fortebraccio, nemico e principe di Norvegia. Orazio, acculturato studente di teologia, si rifiuta di credere a “quella cosa” apparsa per ben due volte e schernisce i due poveri soldati. È proprio allora che lo spettro appare e nonostante venga invitato da Orazio a parlare, immediatamente e silenziosamente scompare. I tre rimangono terrorizzati e ancora prima che possano riprendersi dallo spavento ricompare lo spettro che par sul punto di raccontare qualcosa quando il canto del gallo, che annuncia l'alba, lo costringe a scomparire nuovamente. I tre unanimemente possono concordare sul fatto che il fantasma assomigli al defunto re di Danimarca

e padre di Amleto, decidono dunque di contattare il loro principe e amico.

Il rapporto fra Orazio, Barnardo e Marcello non è tra pari né di amicizia, il primo è un colto studente di teologia, restio a credere agli spiriti, gli altri due sono semplici soldati privi di formazione. Immediatamente viene a crearsi all'interno della scena precedentemente descritta una piramide gerarchica con al vertice il fidato amico di Amleto.

Si tratta di un momento molto complesso dal punto di vista attoriale. Shakespeare in questo testo, diversamente da altri, non dà per scontata la presenza degli spiriti. È necessario, da parte degli attori, cercare di credere veramente alla visione di un fantasma, in quanto risulterebbe ridicolo e troppo dispendioso portare in palcoscenico un “simil spettro” creato artificialmente con effetti speciali o attraverso tipico lenzuolo addosso. Orazio, i due soldati, e successivamente Amleto, hanno il compito di divenire medium per lo spettatore di questo “spettro” (umano tanto umano, nei panni di Fabrizio Contri). La scelta di Valerio è stata quella di far salire Fabrizio (spettro) sopra la passerella⁴ che si trova alle spalle e ai lati degli spettatori. Sono stati pochissimi a girarsi durante le rappresentazioni, alla ricerca della presenza indicata dai personaggi; questa scelta, infatti, è stata fatta soprattutto per aiutare a dare un punto di sguardo fisso e comune ai tre attori nel momento in cui annunciavano la presenza dello spettro.

⁴ Già presente nella struttura architettonica delle fonderie, raggiungibile tramite una scala interna o un ascensore, posti dietro al pubblico. Una sorta di matroneo che raggira la platea.

Verso la conclusione della una musica accompagna la veloce discesa e risalita del sipario, a cui si aggiunge un tulle fra pubblico e attori.

L'utilizzo del tulle da parte di Valerio ha avuto la finalità di creare, per le scene in cui era previsto, un'intimità fra i personaggi sul palcoscenico. Nonostante la presenza dello spettatore il dramma aveva il compito di svolgersi internamente, privatamente, sussurrato e reale nelle dinamiche relazionali che venivano a crearsi, "spiate" dalla platea. Il superamento del tulle, la corsa verso lo spettatore, quando presenti, sottolineavano la rottura della quarta parete che vuole essere necessariamente presente nello spettacolo.

Atto I scena seconda

Quello che si apre agli occhi dello spettatore è un tristissimo rinfresco, in occasione dell'incoronazione del nuovo re, dove sono presenti pochissimi invitati, evidentemente a disagio. La scena è minimalista in tutto e per tutto, trasudante di angoscia; sono presenti oltre a Re Claudio e alla Regina, Polonio, Laerte, Ofelia, due camerieri, due ambasciatori, un consigliere e Amleto.

Dopo qualche momento in cui nulla avviene e proprio per questo il disagio passa dal palco alla platea, il Re da poco insediato, fratello del re defunto e dunque zio di Amleto, invita la corte "*sebbene ancora verde sia il ricordo*" di Amleto padre, a riconoscerlo come nuovo sovrano, e sposo di Gertrude, regina vedova. Annuncia inoltre, di avere scritto al vecchio re di Norvegia per chiedergli di porre fine alle ambizioni di suo nipote Fortebraccio che smania di riconquistare le terre perse in guerra da suo padre. Si tratta di uno dei due soli momenti in cui, all'interno dello spettacolo di Valerio, si parla di politica esterna al regno di Danimarca.

In seguito, il re si rivolge a Laerte, figlio del suo consigliere Polonio, concedendogli il permesso di tornare in Francia, da cui era tornato in occasione dell'incoronazione. Polonio si presenta subito al pubblico come personaggio viscido, ipocrita e arrivista. Avendo seguito ogni replica posso dire che è stato anche il personaggio (o forse l'attore?) in grado di rubare più risate al pubblico.

Conclusi gli affari di stato l'attenzione passa su Amleto, tetro e disturbato della "festa", viene chiamato dalla madre per avvicinarsi a lei e mostrare a tutti la normalità e l'unica della nuova famiglia reale. Amleto però non è in grado di fingere, ci prova, ma improvvisamente scoppia in un disperato lamento: "quello che è in lui va oltre lo spettacolo". (Figura 2) Dopo essere stato interrogato sulle ragioni della sua malinconia, il re gli consiglia di porre fine alla sua tristezza, che giudica irragionevole, e gli chiede di non riprendere gli studi all'università di Wittenberg, nominandolo primo consigliere di corte. La regina unisce le sue preghiere a quelle del re ed Amleto promette di fare tutto il possibile per obbedirle. (Figura 3)

Su questa scena gli attori, insieme a Valerio, hanno lavorato moltissimo. Partendo da movimenti e musiche hanno creato un'atmosfera, mai stabilizzata nei gesti ma funzionale alla possibilità del ricrearsi autonomo di una relazione interna agli attori, presente in ogni replica. (Figura 1) La possibilità di avere 51 giorni di prove ha permesso un approccio al lavoro di questo tipo, lasciando che le emozioni nascessero sul palcoscenico senza forzarle con idee registiche precedentemente confezionate.

Dopo l'uscita di quinta del re e della sua corte, Amleto, lasciato solo, esterna tutta la sua tristezza e la sua indignazione per il nuovo matrimonio della madre, appena un mese dopo la morte di suo padre. Iniziamo già

in queste prime scene a percepire l'odio che Amleto prova per Claudio, per ora accusato solo di aver sposato la moglie di suo fratello, ma soprattutto per la madre, nodo centrale del monologo che segue: "fragilità il tuo nome è donna". Amleto in questa scena gioca con la presenza del tulle, scappare sotto e si fa accogliere, nella sua fragilità, dal pubblico.

A conclusione del toccante lamento di Amleto entrano dall'ultima quinta Orazio, Marcello e Barnardo. Inizialmente non riconosciuto ma poi accolto con grandissimo entusiasmo, il vecchio amico rivela a Amleto la comparsa dello spettro; il principe decide di montare la guardia con loro la sera stessa e parlare allo spettro. Per la prima volta Amleto si interroga sulle reali circostanze della morte del padre, "i misfatti ritornano sempre da sotto terra agli occhi degli uomini".

Atto I scena terza

La scena cambia dietro il sipario da cui si possono già sentire rumori di piatto e forchetta; ci si trova davanti a un altro tulle e un ambiente casalingo (sedia e tavolo). Ofelia e Laerte si salutano prima che questi parta per la Francia. Il fratello maggiore coglie l'occasione per mettere in guardia la sorella sulle le dichiarazioni d'amore di Amleto, i cui sentimenti, anche se eventualmente autentici, devono sottostare alla volontà della corona e non sono liberi di concretizzarsi in un matrimonio.

Ofelia, allegra e spensierata, scappa dal fratello oltrepassando il tulle, come disubbidiente non solo nei confronti del primo, di cui ritiene le raccomandazioni esagerate, ma anche nei confronti del regista che da tradizione vorrebbe che gli attori non prendessero iniziative di insubordinazione.

Arriva Polonio, a interrompere la scena, prodigandosi in consigli per il figlio su come gestire la sua vita in Francia onde evitare di far parlare male di sé e di suo padre. Ormai in partenza Laerte saluta e viene fermato per un'ultima volta da Ofelia che gli regala del rosmarino in quanto “serve per ricordare”, affermazione che si ritroverà durante la scena della follia e che quindi Valerio ha voluto ricollegare a questo momento iniziale, come mezzo di trasmissione di un'emozione. Polonio, rimasto solo con Ofelia, insiste nel rimproverare la figlia per il suo sconveniente rapporto con il principe, ordinandole di non vederlo mai più.

Il padre esce di scena mentre la figlia rimane a fissare il pubblico, entrano i tecnici a portare via tutto ciò che la circonda, il tavolo e la sedia, lasciandola da sola nel buio.

Atto I scena quarta

A fondo palco, sopra un praticabile, vediamo Amleto, Orazio e Marcello, idealmente sugli spalti del castello di Elsinore, in attesa dello spettro. La scena è totalmente vuota, come quasi tutte d'altronde, un personale lavoro di fantasia, sia degli attori che del pubblico, è stato indispensabile.⁵

L'atmosfera di forte tensione creata, viene smorzata improvvisamente da una musica proveniente dai “bagordi” e dai festeggiamenti del re al castello. Durante le prime prove, questi suoni estranei alla scena, avevano lo scopo di alienare gli attori rispetto a quello che stavano recitando; con

⁵ Molto spesso, durante spettacolo, non è stato utilizzato un fondale e la scena si apriva direttamente sul muro di cemento del teatro, con a vista le indicazioni delle uscite di sicurezza, e la porta che solitamente viene utilizzata dagli attori per accedere segretamente al palco, utilizza all'interno delle scene in un connubio fra reale e narrato.

il tempo, questi hanno imparato ad aspettare l'arrivo del suono e sono rimasti sempre meno stupiti dalla sua presenza. Per mantenere un livello di attenzione sempre alto, è capitato che il regista abbia dato indicazione, al fonico, di mandare una musica diversa rispetto a quella attesa dagli attori (*A Whiter Shade Of Pale - Procol Harum*), riproponendo lo stesso stupore delle prime prove, anche durante alcune repliche.

Amleto commenta la presenza della musica, giudicando negativamente la reputazione di ubriaconi acquisita dai Danesi proprio in relazione a queste orge di festeggiamenti frequenti. Improvvisamente appare lo spettro, appoggiato al boccascena. Inizialmente Amleto scappa spaventato, poi prende coraggio e si incammina verso quella figura così simile a suo padre. Pieno di dolore, come un bambino⁶, si rivolge al padre, scongiurandolo di parlare. Lo spettro gli fa segno di seguirlo ed Amleto accetta, disattendendo i consigli dei suoi compagni.

La scena si fa buia per permettere ad Amleto e allo spettro di uscire. Rimangono Orazio, Barnardo e Marcello, alla luce fioca di un accendino e si scambiano la famosa battuta “c'è qualcosa che puzza in Danimarca”, ormai convinti che qualche inganno sia stato messo in atto.

Atto I scena quinta

Per la scena del fantasma si è scelto di utilizzare molta luce sul palcoscenico, in modo da contrastare l'idea tradizionale di fantasma e buio. Allo spettro è stato fatto indossare un semplice cappottone militare.

⁶ L'amore enorme che lega Amleto al padre è un amore mitizzato, l'anima fragile di Amleto si discosta molto dalla figura arcaica del defunto re e per questo il figlio non si sente all'altezza del padre venerato.

La quinta scena è ambientata all'interno della sala del trono, essenziale e scarna (solo un trono e un tappeto) come proposta precedentemente nella scena dell'incoronazione. È una scelta attribuita allo spettro quella di portare Amleto in quel luogo a cui in vita fu molto legato, sottolineandone l'ancora forte rapporto con il mondo dei vivi. (Figura 4)

La drammaturgia tradizionale, per questo dramma, vorrebbe sviluppato principalmente il tema della vendetta. Eppure stesso Shakespeare amplia notevolmente i nodi centrali del dramma: un forte odio di Amleto nei confronti dello zio, già latente prima di venire a conoscenza dell'omicidio del padre (dopo questa scena portato all'estremo), l'incesto fra la madre e lo zio (si pensi che i legami famigliari fra cognati erano paragonabili agli attuali rapporti fra fratelli), la detronizzazione di un re (che al tempo rappresentava sacrilegio), l'infedeltà di una moglie (anche se dopo la scomparsa del marito) e soprattutto un subdolo omicidio.

All'interno di questa scena Amleto si trova di fronte a tre sacralità: un padre, un re giusto e l'aldilà. Ne consegue che il rapporto da instaurare, scelto per i due personaggi, è quello di un profondo rispetto e grande ammirazione del principe nei confronti del padre. La relazione re-figlio vede da un lato un temerario guerriero e dall'altro un sensibile studente di teologia, ragione di insoddisfazione paterna. È forse da ricercare in questo la causa dell'esclusione di Amleto, da parte del Consiglio, nella scelta di un successore al trono.

Illuminato il palco, lo spettatore trova le due figure già all'interno dello spazio descritto. Nel momento in cui il padre decide di mostrarsi nella sua interezza al figlio, nella sua semplicità, il giovane crolla in ginocchio, per l'emozione. Sempre volendo analizzare i rapporti famigliari dei personaggi, il regista ha voluto proporre una scena tra padre e figlio,

Amleto è pieno di amore ed ammirazione nei confronti del padre e tornato bambino desidera fortemente essere accettato. È molto poco il tempo che Shakespeare concede allo spettro perché possa raccontare la sua storia al figlio, dopo una richiesta di grande attenzione, questo dichiara di essere tornato sulla terra per ingiungergli di vendicarlo. Ucciso nel più brutale dei modi, attraverso un veleno inserito all'interno delle sue orecchie da parte del fratello, non gli è stato concesso né di confessare i propri peccati né uno scontro alla pari, in quanto si trovava sopito nel proprio giardino. Dopo aver compiuto il misfatto il nuovo re ha fatto credere alla corte che l'amato fratello fosse stato ucciso dal morso di un serpente, defraudandolo di corona e regina e condannandolo a errare in purgatorio. Descritti i modi dell'omicidio, chiede al giovane figlio di vendicarlo, punendo l'incestuoso assassino e lasciando la madre in preda ai rimorsi.

Dopo queste tremende rivelazioni lo spettro scompare ed immediatamente appaiono Orazio, Marcello e Barnardo. Amleto, inizialmente ancora turbato, sceglie di non raccontare agli amici quanto avvenuto e prega loro di giurare di non rivelare mai niente sull'apparizione, sottolineando che da allora in poi la sua condotta potrà apparire strana, ma loro non dovranno spiegarne a nessuno le cause.

Fabrizio è stato l'unico attore a cui il regista ha deciso di assegnare un radiomicrofono⁷ per rendere più artefatta la voce e suggestiva la scena. La traduzione ne ha aiutato molto la recitazione, Garboli inserisce molte "s" ad esempio in "assassinio scellerato", "assassinio perverso",

⁷ Scelta solitamente non apprezzata dal regista

“assassinio disumano”, proponendo una narrazione consonantica e non vocalica, portatrice di un’energia interna.

Grosso problema presentatosi è stata la disoccupazione del grande spazio, per l’uscita del fantasma: attraverso una magia dichiarata lo spettro scompare dalla narrazione e dalla vista di Amleto e dalla narrazione. Rimane visibile agli spettatori che hanno dovuto accettare, con l’ausilio del testo, questo incantesimo teatrale.

Secondo la visione di Peter Brook è alla fine di questa scena che Amleto diventa effettivamente pazzo, accusando la difficoltà di dove mantenere il proprio spirito puro, secondo le indicazioni del padre, e allo stesso tempo vendicarne l’assassinio. Per Binasco qui nasce il tema del dubbio, non più solo nei confronti dello zio e della madre ma anche verso i suoi amici a cui per paura non rivela l’accaduto, “niente è più uguale a ciò che sembra”.

Buio, chiusura del fondale fino ad adesso rimasto aperto, discesa di un tulle a divisione del pubblico e della scena, ingresso dei tecnici con un tavolo da cucina anni cinquanta, due sedie e una poltroncina.

Atto II

SCENA	PERSONAGGI	ATTORI	NOTE	DESCRIZIONE
I Pg. 35	Polonio, Ofelia	Nicola, Giulia	Conversazione sulla follia di Amleto	Casa Polonio (tavolo poltroncina e due sedie)
II Pg. 36	Re, Regina, Rosencrantz, Guildenstern Poi Polonio Poi Ofelia	Michele D., Mariangela, Michele S., Vittorio poi Nicola poi Giulia	Prima parte Richiedono di far svagare il principe Seconda parte Lettere da Amleto	Tavolo in legno e una sedia, due valigie per R e G.
III Pg. 42	Amleto, Polonio Poi Rosencrantz, Guildenstern Poi Primo attore, attori	Gabriele, Nicola Poi Michele S., Vittorio Poi Fabrizio	Prima parte Pesce fresco Seconda parte Che ridi? Terza parte Attori Quarta parte Ma chi è Ecuba?	Fondo palco, praticabile. Poi carretto degli attori pieno di oggetti.

II atto scena prima

Prima di andare a narrare il secondo atto è importante fare un'analisi dei giorni intercorsi, rispetto al primo, non presentati in scene da Shakespeare.

Durante questo spazio-temporale (ventina di giorni) la corte si accorge dei primi segni di squilibrio di Amleto e ne ricerca le cause. Il principe attraverso una filosofia di svelamento scopre che la realtà del mondo non è il “giardino rinascimentale” immaginato ma bensì un luogo putrefatto. L'incontro con lo spettro apre in maniera molto intensa la strada della misoginia: l'odio di Amleto nei confronti delle donne è legato alla loro debolezza, più facilmente soggette alla lussuria e alle tentazioni, questa viene incarnata perfettamente nella figura della madre. Questa stessa irresolutezza, da lui tanto osteggiata è parte totalizzante del suo essere e lo porta a sviluppare un autodisprezzo che trascina il personaggio in una costante lotta contro la propria sensibilità d'animo che lo rende inetto ad agire. Nello spettatore persiste un'isola di speranza nei confronti di questo mutato sentimento verso le donne che si rispecchia nella figura di Ofelia, finora è presentata come amante di Amleto.

Sopraggiunge la necessità di un'analisi del rapporto fra questi due protagonisti in quanto l'atto II si apre con il primissimo scambio di battute fra Ofelia e Polonio, ove la prima rivela al padre il proprio orrore nei confronti di Amleto. La ragazza racconta di come quest'ultimo fosse entrato nella sua stanza, pallido e tremante, e avesse dato spettacolo di poca sanità mentale, non pronunciando parole e guardando fisso il volto dell'amata, in stato confusionale.

Un'ipotesi proposta, relativa a questo comportamento, è che Amleto, alla ricerca del supporto della fanciulla, fosse entrato nella stanza di lei per cercare “un volto amico” nel pieno di una crisi (la quale giustificerebbe i modi). Cambiando idea improvvisamente immagina che la ragazza non possa mantenere il segreto e il peso della sua pena, supportato dall'istinto abbandona la stanza in stato di shock. Quello che si ipotizza è quindi un'illuminazione al contrario, il protagonista percepisce che Ofelia non è in grado di opporsi alla personalità paterna e dunque rivelarle l'accaduto sarebbe stato come portare a Polonio la verità sul suo comportamento bizzarro nell'ultimo periodo. È allora che la relazione fra i due, prima idealmente giocosa e scherzosa, muta improvvisamente. Una volta compresa la natura di Ofelia, può soggetta alla volontà del padre che alla propria, Amleto si chiude maggiormente in atteggiamenti sconvenienti, mostrandosi folle (volontariamente o meno) agli occhi della ragazza.

La scena in cui Ofelia rivela a Polonio il suo spavento è giocata su due vertici diagonali che vedono la prima molto vicina al pubblico, all'apertura di sipario, e il secondo a fondo palco perfettamente allineato su una diagonale immaginaria. Il padre reagisce alla rivelazione in maniera anaffettiva, valutando la possibilità di sfruttare a proprio favore quanto raccontato dalla figlia, decidendo di riportare l'accaduto al re Claudio. Il rischio corso da Ofelia, una volta rivelato ai sovrani del suo rapporto con Amleto, è di essere allontanata dalla corte e reclusa in convento. Viene inoltre sottolineato da Polonio stesso, nelle sue battute, come in gioventù anche lui abbia provato quell'amore in grado di portare dritti alla follia. Volendo nuovamente evidenziare l'importanza dei nuclei familiari all'interno del dramma, è possibile ipotizzare il peso

dell'assenza della madre e moglie della famiglia Polonio, probabilmente fuggita o deceduta.

Il tulle discende mentre padre e figlia si dirigono verso fondo palco.

Atto II scena seconda

Nel frattempo, Guildenstern e Rosencrantz (amici d'infanzia di Amleto) vengono convocati a corte dai sovrani di Danimarca. La quotidianità con cui vengono accolti (unica scenografia un lungo tavolo e una sedia) ha grande effetto sui due, questi si trovano di fronte due genitori preoccupati. Ne rimangono dunque positivamente sorpresi, non vengono accolti nella formalità ma nell'intimità di questa famiglia e alla richiesta del re e della regina di portare gioia e nuovi sorrisi nella vita del principe, non si fanno domande e accettano con entusiasmo la proposta. I sovrani raccontano come Amleto, non ancora mostrato al pubblico da dopo la conversazione con lo spettro, vaghi per la corte in uno stato di depressione e sconforto. Risulta evidente, solo al pubblico, il secondo fine del re: acquisire informazioni utili su possibili piani di Amleto. La regina, invece, succube inconsapevole della situazione, si trova disperatamente alla ricerca della soluzione al malessere del figlio, di cui chiaramente riconosce, nella morte del padre e nel matrimonio frettoloso, la causa.

Binasco insiste molto sul ruolo di questi due giovani (Ghirlanda di Rose e Stellina d'oro, tradotti), ribaltando la lettura critica che solitamente si associa a questi due personaggi⁸, cercando di portarli ad essere visti dallo spettatore come ignari di ogni cosa, e privi di malizia e cattive intenzioni.

⁸ Solitamente proposti come complotti del re e traditori dell'amicizia di Amleto.

In relazione a questo si può sostenere che il lavoro sullo spettacolo non sia stato sviluppato come tradizionale “regia amletica”, ma piuttosto attraverso una lettura e analisi del testo e delle battute in maniera esterna rispetto alla singola e personale visione di Amleto.

Il regista, inoltre, ha scelto di far esprimere i due amici con un forte accento napoletano, decisione forse dettata dall’origine degli attori.

Una volta usciti di scena i due giovani, i sovrani si lasciano andare in un intimo bacio che viene presto interrotto dall’arrivo di Polonio. Nonostante il timore paterno, nel riportare ai sovrani il rapporto amoroso fra la figlia e Amleto, riferisce tutte le informazioni apprese, mutando atteggiamento e trasformandosi in ilare membro della corte. Il personaggio cambia forma a seconda delle persone con cui deve relazionarsi. Ora è buffonesco e totalmente estraneo alla prima visione di lui proposta allo spettatore, ovvero quella di un padre severo.

Polonio racconta, in maniera molto eccentrica, di come la follia di Amleto sia legata all’amore respinto da parte di Ofelia. Nel fare questo, trattandosi di battute molto rapide e retoriche (che spesso han spinto lo spettatore alla risata). Durante le prove il regista ha richiesto all’attore di ballare il tiptap nel pronunciale. La relazione dei due giovani viene in questa occasione mostrata platealmente al re e alla regina, oltre che al pubblico, attraverso la lettura delle lettere che il principe, in passato, era solito mandare all’amata Ofelia. Queste vengono fatte portare dalla ragazza in scena, contenute all’interno di uno scrigno.

I critici che amano vedere un forte aspetto politico nell’Amleto sono soliti sottolineare la volontà, da parte di Polonio, di tramare contro l’equilibrio dello stato. La lettura di Binasco, invece, è quella di un uomo che si rende ridicolo, anche agli occhi del pubblico che conosce la vera

causa della follia o non follia, che dir si voglia, di Amleto. C'è dell'assurdo nei racconti di questo amore in grado di rendere l'uomo pazzo, soprattutto in relazione a quello che il pubblico conosce e i personaggi no. Polonio propone al re di spiare il comportamento del principe con la figlia, in modo che questo possa confermare le sue accuse. Il re, nonostante lo sdegno nei confronti di un atto che non si addice a un sovrano, accetta.

La scena si conclude con un fade-out e buio.

Atto II scena terza

La scena si apre con un gioco di luci molto interessate. A fondo palco, con muratura della struttura del teatro a vista, troviamo Amleto rannicchiato su sé stesso sopra un praticabile. Di spalle allo spettatore, indirizzato verso il principe, Polonio si appresta a raggiungere il protagonista del dramma. Cosa rende interessante la scena è la luce posta alle spalle di Polonio, questa crea un'ombra proiettata proprio a fondo palco, sopra la figura di Amleto. La scelta di usare il fondale aperto viene data inizialmente dalla casualità del lavoro durante le prove e viene mantenuta in quanto di forte impatto visivo e narrativo. All'arrivo dell'ombra di Polonio, Amleto si desta e scambia quest'ultima con la silhouette del padre. Tentando di abbracciarla si rende presto conto della presenza del consigliere, spaventato si volta e con occhi sgranati fissa l'ospite inatteso.

All'interno di questa scena è possibile scorgere due diversi livelli di teatro: da una parte la semplicità della follia, che spesso fa ridere lo spettatore, dall'altra il contesto e il tema della pazzia che attraverso le battute messe in bocca a Amleto rivela verità in frasi sconnesse. Un esempio di questo si può trovare nella domanda che Polonio rivolge ad

Amleto, chiedendogli se lo riconosca, questo risponde che ovviamente lo riconosce in quanto lui è “quello che ha pesce da vendere, sempre fresco”. Il gioco sta nel fatto che solitamente i pescatori con pesce sempre fresco siano disonesti, dunque Amleto riconosce la disonestà di Polonio e gioca su questa metafora.

È interessante notare come sia Polonio che Amleto, all'interno della scena, si rivolgano al pubblico, cercando di crearsi il favore di quest'ultimo. La costante ricerca di complicità porta a una libertà di scelta, da parte dello spettatore, del personaggio a cui sentirsi più prossimo. Nel rivolgersi alla platea i personaggi danno per scontato di avere un'audience di “simili” che quindi rideranno o piangeranno con loro, Polonio qui ne è un esempio lampante. Gioca con il pubblico, scherza schernendo Amleto. Ma non è il solo, a conclusione di questo scambio di battute, all'interno del quale Polonio si convince definitivamente della follia di Amleto, sarà quest'ultimo a creare connivenza con il pubblico una volta scacciato il suo interlocutore, rivolgendosi alla platea ed esclamando “*questi vecchi buffoni, che noia!*”.

Dalla porta a fondo palco entrano Rosencrantz e Guildenstern che trovano Amleto steso, vicino alle primissime file, molto peggio rispetto a come se lo erano immaginato (l'abbigliamento in questo aiuta): è a petto nudo, con un paio di braghette nere tirate alte che lasciano scoperte quasi tutte le gambe, e una giacca invernale tenuta aperta. Riconosciuti i due vecchi amici Amleto è inizialmente giocoso, ilare, successivamente però inizia a mettere a disagio i due avventori, di cui riconosce forzata la presenza a corte.

Goliardici studiosi di filosofia i tre, parlando, confutano tesi giocando con le parole e i loro significati. I due fingono di non notare la stranezza di

Amleto, nemmeno nel suo abbigliamento, continuando a giocare e parlare attraverso metafore sul mondo e sull'esistenza stessa. Il dibattito si rifà al sogno e alla sostanza, entrambi esclusivi nei confronti dell'altro. Attribuendo qualcosa di funesto ai due amici Amleto non riesce ad accoglierli come si sarebbero aspettati e finisce per accusarli di essere alla sua presenza proprio come spie mandate da Claudio e Gertrude. La sua ossessione di complotto si riversa anche sugli amici di vecchia data e loro non possono che ammettere di essere stati chiamati.

La paranoia di Amleto decodifica i comportamenti degli altri personaggi, riesce a scovare la verità attraverso lo strumento mentale della follia. In parte Amleto è pazzo, non lo fa soltanto, il dolore che vive lo rende bizzarro volontariamente o involontariamente, non viene dichiarato pazzo o non pazzo al pubblico, si lascia che questo scelga la propria visione delle cose.

Il monologo di Amleto che conclude questo scambio di battute preannuncia, per molti critici, la depressione storica che segna l'epoca rinascimentale. L'uomo, un'opera d'arte nella ragione, nella forma, nel pensiero, null'altro è se non polvere, insieme alla bellezza dell'universo che in una personalità depressa non può che essere *“uno sterile promontorio”*. La depressione inscenata da Amleto agli occhi degli amici è assimilabile alla follia, entrambe rivelano verità. Continuando nel loro intento di voler poter gioia al giovane principe i due ignorano le ultime stranezze proposte da Amleto e raccontano all'amico di aver visto degli attori sulla strada per Elsinore, pronti a dar spettacolo a corte. Amleto improvvisamente muta il proprio stato d'animo e si lascia andare a un forte entusiasmo per l'arrivo degli attori, come se in un istante si creasse nella sua mente il disegno del piano che poi andrà in scena nell'atto seguente.

La nuova interpretazione dei due personaggi (Rosencrantz e Guildenstern) proposta da Binasco è qui evidente. Il regista ha cercato di emanciparli dalla doppia maledizione di Shakespeare: la morte in arrivo e il loro essere senza scrupoli; la prima arriverà ma non darà quella soddisfazione al pubblico che solitamente si porta. Il preconetto che grava sui due personaggi è derivato dal fatto che spesso la regia di Amleto la faccia il personaggio stesso. Binasco sceglie di leggere “solamente” cosa il testo racconta, senza vedere ogni personaggio attraverso gli occhi di Amleto. Lo strumento della conoscenza affidato sia ad Amleto, dopo la rivelazione del padre, sia al pubblico, non è proprio dei due personaggi.

Gli attori giungono a corte, preannunciati da Polonio, da una quinta laterale. La prima cosa che viene mostrata al pubblico è un carretto, spinto di un attore con una maschera carnevalesca, colmo di cianfrusaglie di ogni genere, sopra al quale si trova una suonatrice di fisarmonica. Successivamente entra il resto della compagnia. Dopo aver salutato con entusiasmo attore per attore, Amleto richiede al capo comico⁹ di rappresentare subito qualcosa, insiste in particolare per l’assassinio di Priamo da parte di Pirro. Gli attori, vestiti in maniera casual contemporanea, si dispongono pronti alla rappresentazione. Il primo attore racconta e gli altri eseguono le scene sopra a un tappeto buttato sul pavimento, diventando tableaux vivantes dipinti dalle parole del capo comico. Amleto rimane affascinato dalla rappresentazione e una volta conclusa interviene chiedendo di assistere alla scena in cui Ecuba

⁹ Qui è stata simpatica la scelta del primo attore, Fabrizio Contri, di indossare la maglietta della Shakespeare Company, di cui precedentemente parlato, diretta da Binasco, che ha visto la partecipazione di molti attori dello spettacolo.

riconosce il crudele assassinio del marito Priamo. Le immagini creano in lui un trauma molto forte, vede la falsa disperazione di questa attrice e si stupisce di come in lui tutto il dolore trattenuto non riesca a uscire in un'azione di vendetta. Totalmente scosso alla conclusione della rappresentazione richiede al primo attore di recitare la sera seguente, inserendo però all'interno del dramma richiesto, *l'Assassinio del Gonzaga*, una battuta scritta di suo pugno. Escono tutti di scena lasciando solo Amleto.

Un monologo chiude il II atto. Amleto inizia a comprendere che l'odio verso sé stesso, sviluppato maggiormente in relazione al proprio non agire nei confronti di quelle barbarie a cui è sottoposto, può essere arginato attraverso la potenza del teatro. Prende così forma l'idea della rappresentazione dell'omicidio del padre da parte dello zio, durante lo spettacolo serale, agli occhi del re e della regina.

L'autodisprezzo di Amleto è legato all'incapacità di vedetta, alla mancanza di eroismo, e viene maggiormente stimolato da questi attori che sono in grado di fingere un dolore che lui, anche provandolo, non è in grado di esternare. Il punto chiave è che in realtà agli occhi dello spettatore il dolore di Amleto è esternato sempre, anche in questa scena, all'interno della quale si agita, piange, urla... eppure non vede. È per questo che sceglie il teatro come trappola per catturare l'anima del re, perché per lui la rappresentazione ha agito da stimolo forte sui suoi sentimenti e ritiene che altrettanto possa essere fatto sul senso di colpa che vive il re, insieme a quello della regina.

L'atto si conclude, Amleto scappa oltre un tulle che cala e rimane a vista per lo spettatore, ma "nascosto" ai personaggi che entrano concitati ad aprire il seguente atto.

III Atto

SCENA	PERSONAGGI	ATTORI	NOTE	DESCRIZIONE
I Pg. 54	Re, Rosencrantz, Guildenstern, Regina, Polonio, Ofelia Poi Amleto	Michele D., Michele S., Vittorio, Mariangela, Nicola Poi Gabriele	Prima parte Resoconto Rosencrantz, Guildenstern Seconda parte Essere o non essere Terza parte Chiuditi in convento Quinta parte Non è amore, Inghilterra	Stanza a Palazzo (nessuna scenografia se non un tendone rosso dietro cui nascondere Polonio e il Re)
II Pg. 60	Amleto, cinque attori Poi Polonio, Rosencrantz, Guildenstern, Orazio Poi Re, Regina, Polonio, Ofelia, Rosencrantz, Guildenstern	Gabriele, Fabrizio, Poi Michele S., Vittorio, Poi Cristian, Poi Nicola, Poi Franco, Pietro, Lucia, Cristina, Davide Poi Michele Mariangela, Giulia	Prima parte Prove Seconda parte Pantomima, platea e discussione	Piccolo palco in legno, sedie e un tavolino per il buffet
III Pg. 72	Claudio, Rosencrantz, Guildenstern poi Polonio poi Amleto	Michele D., Michele S., Vittorio Poi Nicola	Prima parte Scortatelo in Inghilterra Seconda parte Sensi di colpa del Re Terza parte Amleto tenta di uccidere Claudio	Scenografia scena precedente
IV Pg.75	Polonio, Regina Poi Amleto Poi Spettro	Nicola, Mariangela Poi Gabriele Poi Spettro	Polonio muore	Una sedia e un tendone rosso dietro cui nascondere P.

Atto III scena prima

Entra il re seguito dalla regina, Rosencrantz e Guildenstern oltre che da Polonio e Ofelia. Come se una conversazione fosse già in atto dietro le quinte il pubblico si trova davanti alla richiesta di informazioni, da parte del re, sul comportamento di Amleto. Pare di comprendere però che i due amici non conoscano realmente la ragione dello sconforto. I due

concludono invitando, come da richiesta di Amleto, il re e la regina allo spettacolo serale organizzato, dopodiché vengono salutati e escono in quinta.

Rimangono in scena il re, la regina, Polonio e Ofelia, entra in palco un telo rosso (tramite un sistema di carrucola) chiamato da Polonio, la regina viene invitata a uscire e a Ofelia viene fornito un breviario di preghiere. Sotto agli occhi, il padre, le passa del mentolo, in modo che possa stimolarne lacrime false¹⁰. In tutto questo scambio di battute il re è evidentemente sovrappensiero ma domina la propria tensione. Polonio fa la regia di tutta la scena, indica a Ofelia dove passeggiare mentre lui e il re si nascondono dietro il telo (nel testo un arazzo).

Prima di completare l'azione il re si rivolge allo spettatore in un brevissimo monologo. La sua coscienza, la sua paura dell'aldilà e il suo rapporto con il dolore vengono finalmente mostrati. È infinitamente dispiaciuto del proprio atto, ma non del tutto pentito. Ci rivela per la prima volta il suo dilemma personale in relazione alle parole di Polonio alla figlia; questo, infatti, le chiede di leggere preghiere: *certo è ipocrita ma è provato che atteggiamenti di devozione e pietà sono zuccheri per far tacere il diavolo*. Il re ha agito per amore, crede in Dio, nella sua misericordia, ma allo stesso tempo ha compiuto un atto che riconoscere essere imperdonabile. All'ingresso in scena di Amleto la riflessione del re viene interrotta da Polonio che lo richiama a nascondersi dietro al telo. Per un primo momento rimane però ancora in vista allo spettatore che ha l'occasione di riflettere sul personaggio e quanto da lui raccontato.

¹⁰ Si tratta di un mezzo che spesso, prima di scene drammatiche, gli attori utilizzano per far scendere delle lacrime dai loro occhi e facilitare dunque il pianto.

Amleto, infervorato e eccitato, si porta al boccascena sinistro, a due passi dagli spettatori in prima fila. Inizia a scrivere sul proprio quadernino la famosissima questione “essere o non essere”. La sofferenza a cui è sottoposto Amleto è qualcosa da cui vorrebbe sottrarsi ma all’interno della quale rimane inerme, lasciandola vincere contro ogni sua forza. Si tratta di un monologo attualissimo proprio poiché da sempre l’uomo fatica a essere se stesso; per Amleto la ragione va ricercata nella paura della morte, dell’aldilà, che rende tutti vigliacchi. Agire per lui significherebbe morire, ed è proprio il ragionare che lo allontana dall’agire, si odia per questo. La paura della punizione divina alla propria azione lo ferma, ma blocca anche l’alternativa del suicidio, che metterebbe fine al dolore. Atto contro Dio, togliersi la vita potrebbe non far altro che portare a una situazione peggiore di quella vissuta in terra, non conoscendo cosa ci aspetta dopo la morte. Secondo Binasco non si tratta di un monologo realmente di davvero illuminante, si tratta di pensieri comuni, non particolarmente complessi, ma raccontati in maniera febbrile. Per cercare di far comprendere a Gabriele, l’attore che interpreta Amleto, l’implicazione del pensiero, il regista gli ha richiesto, durante le prove, di pronunciare alcune battute al contrario per comprendere come a volte il pensare provochi un enorme sforzo fisico e mentale. In figura 6 viene mostrato il lavoro tra il regista e l’attore sul monologo.

La conclusione delle riflessioni di Amleto viene interrotta dall’arrivo di Ofelia (precedentemente fondo palco), intenta a leggere il libro di preghiere. Viene proposto dal regista uno svolgimento inedito della scena: una coppia nel mezzo di un violento litigio. Viene fornita la possibilità di cambiare il destino di entrambi ma nella mente di Amleto affiora il ricordo della madre, ormai emblema della e della sua fragilità

lasciva. Amleto attribuisce a Ofelia qualcosa che non le appartiene, considerandola parte del complotto. Questa passa da essere l'amata ad essere semplicemente donna e più si mostra innocente più viene maltrattata dal protagonista. Ofelia, ancora speranzosa, bacia Amleto e questo gesto ne fa scaturire una violenza inaudita. L'amante le tira uno schiaffo e le grida addosso ingiurie cariche di violenza verbale di cui bersaglio è la donna, tanto più bella tanto più falsa. Binasco per questa scena chiede a Gabriele di non odiare Ofelia, ma proprio Giulia, l'attrice. Si è trattato di una richiesta che, rispetto al carattere di Gabriele, ha faticato molto a materializzarsi. La violenza del personaggio esce solo con Ofelia in questa scena e con Gertrude in una seguente, mai con gli uomini, mai con il re. Il personaggio positivo e intelligente che fino ad ora è stato presentato allo spettatore, diventa sgradevole e rozzo, maschilista e vile. La ragazza tenta di abbracciarlo, nonostante gli insulti, lo cerca, lo rincorre e viene ogni volta allontanata con la forza. La tecnica di scrittura di Shakespeare qui è molto crudele, il pubblico è a conoscenza dell'innocenza della ragazza ma è obbligato ad assistere a una scena di grande violenza gratuita.

Una volta uscito di scena Amleto, il re corre fuori dal proprio nascondiglio e urla il proprio timore: il comportamento di Amleto, a sua detta, non è legato all'amore per Ofelia, in questo lui vede dell'altro, la sua paura è fondata. Mentre Polonio consola la figlia il re prende la decisione di allontanare Amleto dal regno, mandandolo in Inghilterra. Esce il re e rimangono Ofelia e il padre Polonio, mentre parte la musica si avviano verso fondo palco, abbracciati; esce il telo rosso e scende il tulle.

Intervallo di 15 minuti

Atto III scena seconda

La scena si apre con un teatrino di legno posizionato sul palco e alcuni attori che si preparano per la rappresentazione serale. Amleto entra da una quita, portando alcune sedie per la corte, posizionandole di spalle rispetto al pubblico dell'Amleto alle Fonderie. Eccitato dal suo piano partecipa dunque all'organizzazione della serata, alla vita del teatro, che è inconsapevole di ciò che gira attorno ad esso.

La scena in cui solitamente la critica rivedere la scelta di Shakespeare di raccontare il proprio teatro attraverso le parole del protagonista, viene eliminata da Binasco, forse perché troppo carica di preconcetti e critiche letterarie.

Amleto, eccitato, sente dei passi e riconosce Orazio, il suo fedele amico. Sapendo di non avere un totale controllo di se decide di rivelargli ogni cosa, in modo che possa essergli d'aiuto nell'analizzare la reazione del re alla rappresentazione. Binasco propone un Orazio innamorato di Amleto. I due si abbracciano e si preparano a mettere in scena il proprio piano, con la battuta conclusiva di Amleto *“devo fare l'idiota, si comincia”*. Entrano il re, la regina, Polonio, Ofelia, Rosencrantz e Guildenstern, mentre Amleto trotterella in giro per il palcoscenico come uno shaker di rabbia e eccitazione travestite da allegria. Una volta presi i posti, Amleto richiama la direttrice di scena *“Chantal, giù il tulle!”* per la discesa di un tulle bianco che si posiziona tra il palchetto costruito e la platea del *“finto”* teatrino. La libertà di richiamare la direttrice di scena (Chantal) per la discesa del tulle è uno degli esempi che fanno comprendere l'arbitrarietà che è stata lasciata agli attori da parte di Binasco nella creazione di questo spettacolo.

Per avere maggiore visibilità sul re, durante lo spettacolo, Amleto richiama Ofelia a sedersi accanto a lui per terra, a lato del resto degli spettatori, iniziando a creare un contro spettacolo con la fanciulla, punzecchiandola e attirando l'attenzione su di sé, fingendosi matto.

Sul palcoscenico di legno una pantomima interrompe la scenetta di Amleto; mentre una attrice suona la fisarmonica (registrata dal tecnico del suono) entrano un re e una regina, con vestiti settecenteschi. Dopo essersi salutati si dividono, un assassino usa un tendone del palcoscenico per strozzare il re e successivamente raccoglie la corona del defunto, se la pone in testa e bacia appassionatamente la vedova. La regina Gertrude rimane scossa dalla rappresentazione e chiede una spiegazione ad Amleto che risponde *“un misfatto mistificato, significa omicidio”*. La rappresentazione del teatro nel teatro prosegue dopo la richiesta di attenzione da parte del prologo, sul palcoscenico entrano un attore re e un'attrice regina che ieratici verso il pubblico si scambiano promesse d'amore. Una battuta in particolare della regina attrice *“risposarmi sarebbe un tradimento, e finirei dannata. Si risposa solo colei che uccide il primo sposo”* è inserita nel testo dallo stesso Amleto, ancora ignaro se la madre sia complice o meno del delitto e pronto a trarre in inganno anche lei, attraverso il mezzo teatrale. Durante le battute dei due attori Amleto non controlla i propri nervi e spesso interviene commentando. Verso la conclusione di questa scena romantica fra i due sovrani sul palco, la regina Gertrude interrompe lo spettacolo alzandosi e recandosi verso un tavolino su cui sono disposte bevande. Il re la segue e Polonio richiede una pausa agli attori.

È importante soffermarsi sulla ricerca di alcolici in quanto da questo punto in poi, e soprattutto successivamente nella scena del racconto della morte di Ofelia, la regina sarà sempre più schiava di questo palliativo.

Vive ormai in uno stato di depressione e rassegnazione verso una vita infelice che l'ha portata ad essere vedova e madre di un folle.

Conclusa la pausa, agli attori viene intimato di riprendere la rappresentazione e questi, scocciati dall'accaduto, proseguono fino alla scena in cui un assassino versa del liquido nell'orecchio del re attore, durante il pisolino pomeridiano. Amleto, totalmente fuori di sé dall'eccitazione, interviene a spiegare la scena (già molto chiara), urlando a tutta forza. Viene interrotto dall'alzarsi del re Claudio che, in stato confusionale, cerca di allontanarsi dal luogo dello spettacolo. Nauseato richiede "luce"! Improvvisamente questa invocazione ricade in tutta la platea della Fonderie Limone. Il pubblico è portato a chiedersi se ci sia effettivamente un problema tecnico, un attore che non si sente bene, o faccia tutto parte dello spettacolo.

La corte si allontana al seguito del re e sul palco rimangono gli attori della rappresentazione; preoccupati si apprestano a portare via tutte le loro cose. Amleto si rotola, urla e scappa correndo verso la platea delle Fonderie, seguito da Orazio. I due si siedono fra il pubblico e discutono su quanto accaduto. Entrano Rosencrantz e Guildenstern da fondo palco cercando Amleto sul palcoscenico, senza trovarlo. Questo, nel mentre, dopo aver chiesto al pubblico e a Orazio di fare silenzio, invita tutti ad applaudire alla scena dei due amici che lo cercano invano. I due a disagio tentano di giustificare l'accaduto (la presenza di un attore fra il pubblico) e il bizzarro comportamento di Amleto. Esortano il principe ad andare a parlare con la madre, terribilmente delusa. Nonostante le richieste dei due vecchi amici, Amleto scappa fra la il pubblico facendo alzare una fila intera e per una diversa strada torna in palcoscenico. Lasciati Rosencrantz e Guildenstern soli in mezzo alla platea, la luce si spegne nuovamente e i due necessariamente riscendono verso Orazio e Amleto,

il quale continua a schernirli nonostante le loro buone intenzioni. Mentre i primi si erano recati in mezzo al pubblico da protagonisti, gli ultimi due ci sono rimasti incastrati, contro la loro volontà e nel buio, come semplici spettatori.

Una volta rimasto solo sul palcoscenico Amleto si lascia andare a un altro monologo, rabbioso, pieno di furia omicida eppure in grado di ricordare le parole dello spettro sulla necessità di non far del male alla madre, cercando di tenere lontana la propria natura dall'anima di Nerone, per non smarrirsi totalmente. Decide di accogliere la proposta della madre, pronto a colpirla solo a parole, riflette sulla necessità di calmarsi e sentendo arrivare il re da fondo palco scappa in quinta.

Atto III scena terza

Entra il Re seguito da Rosencrantz e Guildenstern, ricordandoci che il plot di tutti, eccetto Amleto e Orazio, vede nel comportamento del protagonista quello di un folle. Il sovrano decide di mandare il principe in Inghilterra e chiede a due amici di accompagnarlo e consegnare una lettera al re d'Inghilterra, senza informarli sul contenuto, semplicemente sostenendo che Amleto sia diventato una minaccia per tutti. Usciti i due entra Polonio a cui il re chiede di andare a origliare quanto verrà detto nel colloquio fra Amleto e la madre, convinto ormai che il principe sia a conoscenza di tutto e pronto a rivelarlo.

Rimasto solo, il re si lascia andare a un lungo monologo. Si tratta di un punto su cui molto spesso il regista è tornato a lavorare, sia per l'analisi del personaggio, sia per la comprensione effettiva di quando ci viene raccontato. In questi momenti di riflessione, anche a conclusione delle prove, l'intervento di tutti i componenti della compagnia era accolto, ognuno ha avuto la possibilità di esprimersi riguardo a una possibile

interpretazione dei singoli personaggi. In particolare, per il personaggio del re, si è giunti alla conclusione che: traumatizzato fin dall'infanzia dal fratello maggiore e innamorato della moglie di questo, un sentimento di gelosia lo ha portato a commettere il fratricidio. Rivolgendosi al cielo, nel suo monologo, chiede di essere assolto, ha cercato una felicità e l'ha ottenuta, questa ora rischia di essergli portata via. È la speranza dei non credenti, la speranza di essere graziati, qualcosa di materiale più che spirituale. Diversamente da un altro personaggio shakespeariano come Lady Macbeth che chiede aiuto al diavolo, qui il re chiede perdono a Dio. Spera di poter sperare, spera di potersi salvare tramite la preghiera ma ne riconosce subito l'inutilità. Con questo fortissimo monologo Shakespeare toglie ogni dubbio agli spettatori, sulla colpevolezza del re:

*[...] Inutile pregare,
per quanto io lo desideri e lo voglia.
La mia colpa è più forte del rimorso,
[...] Anche se questa
mia mano maledetta si è incrostata
del sangue di un fratello, nel bel cielo
non c'è pioggia che basti perché torni
più bianca della neve? E la pietà?
A che serve se non ad affrontare
il volto del delitto? Non c'è forse
nella preghiera questa doppia forza,
che ci trattiene prima di cadere,
e ci perdona dopo? [...]
Ma che forma
darò alla mia preghiera? "Dio, perdona
il mio assassinio?" No, perché io godo
di tutti i frutti per cui l'ho commesso:
il regno, l'ambizione, la regina.
Si può avere il perdono unito al crimine?
Nei corrotti gironi in cui viviamo
le mani d'oro del delitto spostano
la legge, anzi il bottino sporco compra
il giudice; ma là non è così.
Là niente si manipola; là i nostri atti
sono quello che sono, denudati
davanti al teschio delle nostre colpe.*

*Cosa mi resta, allora? Cosa fare?
Cosa può il pentimento? E cosa no?
Che cosa può, se io non so pentirmi?
Oh, buio cuore, e tu, fangosa anima,
soffocata dal fango quanto più
vuoi liberarti! Angeli, aiutatemi!
Provate! E voi, chinatevi, ginocchia!
E tu, cuore d'acciaio, fatti tenero,
fragile come il corpo di un neonato.
Tutto può finir bene.*

Proprio mentre è dedito a pregare, Amleto prende in mano una spada, (tra quelle degli attori) e togliendosi le scarpe per non far rumore, gli corre incontro per assassinarlo. Nel vederlo dedito alla preghiera si blocca, la vendetta consumata ora non sarebbe al pari rispetto a quanto è stato fatto a suo padre, ucciso senza potersi confessare e nel pieno dei suoi peccati; decide così di rimandare a più tardi. Come una maledizione sulla testa del re lascia per terra una scarpa e la spada, queste vengono poi notate dal re una volta desto dalla preghiera e quando il suo sguardo cade sopra questi oggi, sente un forte suono di caduta, parte una musica per il cambio scena a vista e scende un tulle davanti allo spettatore.

Atto III scena quarta

L'atto si conclude con l'incontro fra Gertrude e Amleto, spiato da Polonio. In scena è presente solo una sedia e un tendone che funge da arazzo dietro cui Polonio si nasconde prima dell'ingresso di Amleto. Appena entrato il figlio la madre spaventata utilizza la sedia come scudo, i due iniziano un confronto concitato dove Amleto cerca di farla ragionare per mostrarle *"lo specchi per vedersi fino in fondo all'anima"*. Gertrude spaventata inizia a urlare, chiedendo aiuto. A questo grido risponde Polonio chiedendo aiuto a sua volta, Amleto si scaglia contro il tendone e inizia una lotta fra i due, il primo non riconosce Polonio e

credendo di avere il re sottomano tenta di strangolarlo. Durante la concitata scena l'arazzo si stacca e cade al suolo con un grande tonfo, Polonio rimane sotto e Amleto ricerca il corpo fino a comprendere di aver commesso un crimine inutile.

Spostando nuovamente la propria attenzione sulla madre, Amleto la rimprovera per la sua condotta indegna e la sua mancanza di virtù. Lo spettro appare a fondo palco e, veduto solo da Amleto, chiede nuovamente di essere vendicato, lasciando alla madre alle proprie sofferenze poiché *“la sua natura debole non vede nel buio della colpa”*; poi scompare. Fino ad ora la madre non è pentita del proprio operato, si giustifica di un peccato veniale ma il pentimento prevedrebbe l'interruzione del peccato. Lo spettro agisce per salvare l'anima di Gertrude e attraverso Amleto le fa comprendere come il suo non sia un peccato veniale ma bensì capitale, mortale. La giustificazione della fragilità della sua indole non basta agli occhi di Dio e volendola salvare lo spettro agisce per lei e non contro di lei.

Conclusa la scena di grande spiritualità alla presenza dello spettro, come dimenticatisi del corpo di Polonio, Amleto e Gertrude si scambiano un breve momento di affetto. Il figlio chiede alla madre di non entrare più nel letto dello zio, le indica come agire divenendo padre della propria madre. Gertrude ora è in grado di comprendere la gravità del proprio atto. Dopo una serie di buonanotte da parte di Amleto alla madre, che denotano la sua fatica nel lasciarla, questi si appresta a trascinar via il corpo di Polonio mentre cala il sipario.

Atto IV

SCENA	PERSONAGGI	ATTORI	NOTE	DESCRIZIONE
I Pg. 81	Regina, Re	Mariangela, Michele D.	Ha urlato 'un topo, un topo'	Una sedia
III Pg.85	Re, Rosencrantz, Guildenstern, Soldati, Amleto (muto)	Michele D., Michele S., Vittorio Poi Gabriele Davide, Pietro	Portatelo via in catene, in Inghilterra	Nessuna scenografia
V Pg. 87	Regina, Osric Poi Ofelia Poi Re Poi Laerte Poi tre soldati	Mariangela, Mario Poi Giulia Poi Michele D., Poi Fausto, Davide, Michele S, Vittorio	Prima parte Ofelia canta Seconda parte Laerte irrompe	Nessuna scenografia
VI Pg. 94	Ofelia	Giulia	Pantomima Ofelia	Praticabile fondo palco
VII Pg. 95	Re, Laerte Poi Osric Poi Regina	Michele D., Fausto Mario Poi Mariangela	Tramano la morte di Amleto Morte di Ofelia	Una sedia

Atto IV scena prima

Nonostante il cambio d'atto la scena è prettamente collegata alla precedente, in pochi secondi il sipario si rialza e in scena troviamo solo re e regina con una sedia. Gertrude racconta l'accaduto al re e questo, chiamati Rosencrantz e Guildenstern, li informa che non c'è più tempo, Amleto deve essere messo in catene e portato subito in Inghilterra.

Atto IV scena terza

Tagliata la scena seconda e parte della terza la narrazione procede. Dopo una calata di sipario si trovano in palcoscenico: tre soldati che trattengono Amleto sanguinante, il re, Rosencrantz e Guildenstern. Claudio annuncia ad Amleto che sarà, per la sua sicurezza personale, scortato in Inghilterra.

Una volta rimasto solo, Claudio rivela al pubblico il contenuto del messaggio che ha inviato al sovrano inglese, si tratta di una lettera in cui richiede di uccidere Amleto, un “*cancro che gli brucia nelle viscere*”.

Atto III scena quinta

Dalla quinta in fondo a destra entra la regina Gertrude seguita da Osric, un cortigiano che la informa della presenza insistente di Ofelia alla porta. Ofelia, con il suo abbigliamento e aspetto, (un vestitino da bambina, i capelli spettinati e il trucco colato) sciocca lo spettatore. L'intervento di Ofelia diventa presto uno show¹¹ della propria follia, la cui causa si ricerca nella morte del padre e nel respinto amore verso Amleto. Canta canzoni, piange e ride.¹² La ragazza cerca inoltre di spogliarsi, e la regina in ogni modo cerca di impedirglielo. La nudità non è solo portatrice di sessualità ma anche della volontà di liberarsi da un peso che può essere metaforicamente sostituibile all'abito.

Una volta conclusa la scena di Ofelia, alla presenza della regina e del re, (precedentemente chiamato ad assistere), i due sovrani vengono spaventati dall'ingresso di una giovane di corte che li informa dell'arrivo di Laerte dalla Francia in cerca di vendetta. Ancora prima che si possa concludere la battuta, la porta di fondo palco viene spalancata dal giovane, inseguito da tre soldati. Cercando di raggiungere il re, Laerte ruba una spada e la punta sul sovrano¹³. Laerte, infuriato, esige la verità

11 Ciò che agli occhi di tutti risulta essere uno show, è invece il tentativo di Ofelia di raccontare qualcosa ma annebbiato dalla follia.

12 Nella commedia dell'arte le scene di pazzia alternavano momenti di gioia e tristezza, rendendole così celebri. Qui si trova solo immensa angoscia.

13 Durante le repliche, e alcune prove, è capitato che usasse la regina come ostaggio e non si rivolgesse sempre e solo contro il re.

sulla morte del padre e le ragioni per cui non gli siano stati tributati funerali rispettabili. Proprio quando il sovrano è pronto a rispondere, entra nuovamente in scena Ofelia, la quale canta senza riconoscere il fratello, che disperato la fissa sbigottito. La ragazza disegna sul palcoscenico con dei gessetti bianchi, porta con sé una borsa piena di fiori e fiorellini e crea un proprio mondo attorno a sé. Consegna a ogni personaggio un fiore, al fratello del rosmarino, dicendo che “serve per ricordare” e lo prega di non dimenticare; come aveva fatto per la loro prima scena insieme. Prende poi, dalle sue cose, un piccolo mangia cassette e fa partire la base strumentale della canzone dei Beatles “Girl”, su cui canta rivolta verso il proprio pubblico, come a voler fare dono di uno spettacolo che per tutti risulta però molto drammatico. Esce di scena correndo, inseguita da Osric.

Straziato alla vista della sorella, Laerte si promette di punire i responsabili della morte di suo padre, lasciando una minaccia su chiunque sia il colpevole. Placato dalla parola del re contro Amleto il giovane rimane pronto alla propria vendetta. Tutti i personaggi lasciano il palcoscenico e un sipario scende.

Atto IV scena sesta

La scena sesta prevede un tulle davanti allo spettatore. A fondo palco, sopra il praticabile, Ofelia disperata si toglie la vita. In parte senza comprendere veramente il proprio gesto e in parte cercando di scacciare via il dolore che prova. Speranzosa, nella propria follia, insegue la gioia perduta, gettandosi in un ruscello.

La scena prevede che Ofelia si lasci cadere dal praticabile e il rumore di un tonfo esploda nella sala in contemporanea a un buio sulla caduta di cui il pubblico non vede la fine.

Atto IV scena settima

In quest'ultima scena dell'atto IV re Claudio imputa ad Amleto la responsabilità della morte di Polonio e della pazzia di Ofelia. Giustifica il proprio operato con un gioco retorico con il quale risultare debole e poter confondere il suo interlocutore. Egli confida a Laerte che le ragioni che lo hanno spinto a risparmiare il nipote vanno ricercate nell'affetto che Gertrude prova per lui e il forte amore che tutto il popolo gli porta.

Osric entra durante questo scambio di battute portando una lettera di Amleto che annuncia in suo ritorno in terra di Danimarca. Questo è uno dei punti, a conclusione del dramma, in cui la scrittura di Shakespeare diventa molto confusionaria e la storia di fratricidio e regicidio diventa improvvisamente una storia di pirati a cui Amleto sopravvive. Cercando di arginare la problematicità del testo, in questo punto il regista e il dramaturg hanno apportato alcuni tagli e modifiche sostanziosi.

Laerte e il re architettano un piano che possa concludersi con la morte del principe. Decidono di organizzare un duello fra Laerte e Amleto dove però saranno presenti una coppa avvelenata e la spada del primo appuntita e cosparsa di un veleno mortale. Un inganno subdolo congetturato dal re e accettato da Laerte che vede in Amleto un criminale, attentatore alla vita del re, assassino del padre e causa della follia della sorella. La crudeltà non fa parte dell'anima di Laerte, egli cerca un colpevole di doppio omicidio e la sua furia viene facilmente manipolata¹⁴ dal re.

14 Il fatto che sia un ragazzo poco intelligente e facilmente raggirabile ci viene confermato anche dal discorso di raccomandazione che ad apertura del dramma gli viene fatto dal padre.

Durante gli ultimi scambi di euforiche battute per il piano che andrà in scena, i due “cattivoni” vengono interrotti dall’arrivo della regina Gertrude che, con un bicchiere di vino in mano, racconta quasi apaticamente della morte di Ofelia. Questo spessore attribuito alla figura di Gertrude è raro da trovare nelle scelte registiche. Silenziosa, introversa e cinica, la regina a questo punto del dramma è totalmente in crisi. Come un’alcolista depressa, racconta della morte di Ofelia e ci mostra il suo personale dolore, come se il suicidio della fanciulla fosse una ciliegina sulla propria torta di sciagure. Il fatto che beva aiuta a entrare in questa manifestazione di dolore e non di spensieratezza.

Laerte piangendo disperato lascia il palcoscenico seguito dal re, Gertrude si riempie nuovamente il bicchiere e rimane a fissare con sguardo vuoto il pubblico.

Un cambio scena, nuovamente a vista, ci porta al V atto.

Amleto entra in palco e con un filo d’erba in bocca si sdraia ai piedi della madre che successivamente esce. L’unica sedia in scena viene portata fuori, il macchinista e l’attrezzista trasportano due praticabili verso metà palco e, con un sottofondo di musica, cade dall’alto (dalla graticcia, non visibile allo spettatore) della terra¹⁵ che andrà a rappresentare la tomba di Ofelia, con i praticabili.

15 Gomma colorata, dal laboratorio del teatro, di marrone

Atto V

SCENA	PERSONAGGI	ATTORI	NOTE	DESCRIZIONE
I Pg.102	Becchino, Prete Poi Amleto, Orazio Poi Re, Regina, Laerte, Chierichetto	Nicola, Franco Poi Gabriele, Christian Poi Michele D Mariangela, Fausto, Davide	scena teschi funerale Ofelia	Discesa della terra sul praticabile e tomba
II Pg.111	Orazio, Amleto Poi Osric	Christian, Gabriele Poi Mario	Racconto morte Rosencrantz e Guildenstern Poi invito al duello	Nessuna scenografia
DUELLO Pg. 118	Re, Amleto, Laerte, Osric, Regina, Orazio	Michele D., Gabriele, Fausto, Mario, Mariangela, Christian Poi Cristina, Davide	Morte di tutti, scena finale sul teatrino	Presente: tomba Ofelia con sopra spade e coppe, teatrino in fondo, giradischi

Atto V scena prima

Il quinto atto si apre con l'unica scena volutamente comica di tutto il dramma, ovvero la conversazione fra il becchino, in procinto di scavare la fossa per Ofelia, e il frate¹⁶ che si occuperà della cerimonia. Amleto, viene raggiunto da Orazio, i due si riconciliano dopo la separazione e intrattengono una conversazione¹⁷ con il becchino e il prete. Amleto trova un teschio dissotterrato che assomiglia a quello di Yorick, il buffone di

16 Si tratta di una modifica rispetto ai personaggi shakespeariani che sarebbero due becchini

17 L'Amleto di questo V atto è tornato nuovamente calmo, riflessivo e anche propenso al gioco, lo dimostrano le battute scambiate con il becchino, il prete e Orazio.

corte, e si interroga sul senso della vita e della morte. Viene interrotto dall'arrivo del corteo funebre di Ofelia e con Orazio si nascondono oltre il boccascena.

Mentre due soldati posizionano Ofelia nella tomba un chierichetto pronuncia l'eterno riposo e conclude molto brevemente la cerimonia assieme al prete, provocando lo sdegno di Laerte che non vede concesso alla sorella suicida il rito che spererebbe. Il fratello maggiore della defunta salta nella fossa e si lascia trasportare da emozioni, imprecando contro il vile assassino che le ha tolto la vita. Amleto, sentendo queste parole, urla dalla platea, apre con un calcio le porte antincendio che si trovano alla destra del pubblico e esce dal teatro. Una volta rientrato corre verso Laerte per battersi, dentro la tomba. I due litiganti vengono divisi ma Amleto continua a provocare l'ira di Laerte, giudicando il suo pregare un semplice declamare. Laerte gli punta una pistola alla tesa e tra l'agitazione della regina e quella di Orazio, Amleto è costretto a ritirarsi e lasciare la cerimonia. Il re, assistendo alla scena, assicura a Laerte che la vendetta arriverà presto e anche loro si ritirano. Rimane il becchino a ricoprire la fossa, cantando, mentre il secondo sipario si abbassa lasciando una lingua di palco libera, verso lo spettatore.

Atto V scena seconda

Nell'unico spazio di palco rimasto visibile allo spettatore si inseriscono Orazio e Amleto, i quali discutono di come il secondo sia riuscito a salvarsi durante il viaggio in Inghilterra. Il principe racconta di come abbia sostituito la lettera del re inserendone una scritta di suo pugno e siglata con il sigillo di suo padre, all'interno della quale chiedeva di giustiziare i latori del messaggio, ovvero Rosencrantz e Guildenstern.

Osric arriva a interrompere questo scambio di battute. Il cortigiano ha l'ordine, da parte del re, di invitare Amleto in un duello contro Laerte. Accettata la proposta il secondo sipario si alza, Osric passa sotto l'alzata e si dirige a girare un giradischi posizionato in palcoscenico. È la scena con maggior quantità di oggetti scenografici presenti: il palcoscenico in legno dello spettacolo degli attori del III atto, il praticabile della tomba di Ofelia con la terra, due coppe, quattro spade sopra un cuscino e il giradischi.

Invitati a scegliere le spade, i due spadaccini si preparano. Laerte estrae la lama appuntita e con il veleno; poi posiziona pronto a combattere. Iniziato il duello, Amleto scappa prima in platea e dopo dietro la porta a fondo palco, urlando come fosse uno spettacolo della commedia dell'arte. Il re offre la coppa avvelenata ad Amleto il quale rifiuta per goderne successivamente. Riuscendo a vincere il primo assalto, la regina (di cui abbiamo già accennato la sete alcolica) beve alla sua salute dalla coppa avvelenata, distraendo Laerte dal combattimento. Nella confusione che se ne segue, Amleto viene colpito al braccio e riconosce che la spada è appuntita. Decide così di scambiarla con la sua e la usa per uccidere Laerte, il quale prima di morire si pente e rivela il malvagio piano, mentre Gertrude muore avvelenata. Amleto si getta sul re e lo trafigge con la spada dalla punta avvelenata per poi costringerlo a bere dalla coppa. Laerte muore dopo essersi riconciliato con Amleto e questo cerca di bere il poco contenuto rimasto nella coppa. Dissuaso da Orazio lo incarica di vivere e tramandare la sua tragedia, per poi morire. Entra Osric a informare dell'arrivo di Fortebraccio in Danimarca e il palcoscenico si spegne.

Sul palco di legno alle spalle di tutti questi corpi a terra, sono presenti due soldati che si scambiano le battute iniziali della tragedia:

Chi è là?

No, rispondi tu. Fermo! La parola.

Viva il re!

Proprio come fu fatto da Cecchi, anche in questo caso l'Amleto si conclude allo stesso modo in cui è iniziato. Una storia senza tempo che grazie al racconto di Orazio continua a vivere nei secoli e riproporsi ogni volta diversamente.

Lemon Ensemble

Visitando il sito del teatro stabile, nella pagina dedicata alla presentazione dello spettacolo “Amleto”, si trova *“nuova produzione di Amleto con la quale (Binasco) tiene a battesimo una compagnia stabile di interpreti: la Lemon Ensemble”*¹⁸. Si tratta di una compagnia fondata proprio in occasione della produzione in questione. Riprende in parte l’idea della “Shakespeare Company” ma in questo caso gli attori sono direttamente “prelevati” dalla scuola del teatro stabile di Torino, capofila della diffusione dell’arte sul territorio, l’Istituto di Pratiche Teatrali per la Cura della Persona”.¹⁹ Idea già promossa in occasione della presentazione al teatro Gobetti del cartellone 2018-19 del teatro Stabile: *“attori che lavorino in squadra a lungo, approfondendo prassi e ricerca (...) teatro inteso come passione, formazione, contaminazione con la realtà, innamoramento per la vita e gioia creativa”*.²⁰

La Lemon Ensemble, di casa alle Fonderie Limone è rivoluzionaria in Italia, si tratta di un progetto nuovo, innovativo.

Più che una Compagnia è un format di lavoro. Abbiamo messo in scena lo spettacolo insieme con gli attori, in un processo di confronto continuo: cosa che le Fonderie Limone - il mio teatro prediletto a Torino - consentono al meglio. Abbiamo vissuto assieme come in campus, dando vita a una full-immersion di raccoglimento artistico²¹

18 <https://www.teatrostabiletorino.it/portfolio-items/amleto-valerio-binasco-2019/>

19 Direttore Gabriele Vacis

20 <https://www.lastampa.it/2018/05/08/cronaca/colpi-di-scena-al-teatro-stabile> , articolo di Silvia Francia

21 <https://www.lastampa.it/torino/appuntamenti/2019/04/30/news/valerio-binasco-amleto-ha-le-paranoie-di-un-adolescente-1.33698612>

La scelta del cast da parte di Valerio, per questo specifico spettacolo, è stata fortemente indirizzata carica ricoperta come consulente artistico del teatro stabile di Torino. I teatri nazionali, di cui lo stabile di Torino fa parte, ricevono un punteggio maggiore, all'interno della graduatoria per l'assegnazione dei fondi statali, se all'interno delle proprie produzioni portano under 35 provenienti della regione di sede, in quantità almeno al 60%. Inoltre, lo Stabile si riserva di dare una continuità lavorativa ai propri allievi facendo una valutazione della programmazione triennale.

Provincini e workshop per la selezione dei giovani attori più idonei alle caratteristiche dei personaggi dell'Amleto, sono stati svolti durante tutto l'anno che ha preceduto la messa in scena dello spettacolo. Sono stati provinati dal regista tutti gli allievi usciti dallo Stabile di Torino negli ultimi dieci anni, circa, oltre che ex allievi della Scuola Drammatica Silvio d'Amico e del Piccolo di Milano. Alcuni attori abituali, collaboratori di Binasco, non hanno passato lo stesso processo di selezione e sono stati direttamente chiamati dal regista.

Nel delineare brevemente i trascorsi degli attori del cast dell'Amleto è inserita (ove non ridondante) una descrizione dei personaggi da loro interpretati.²²

²² Ho amato osservare come dopo poche settimane di prova gli attori siano entrati totalmente nel personaggio, o forse è stato questo a entrare dentro di loro... Parlandone in prima persona sono passati in modo evidente da un Lui o Lei delle prove lettura a un Io. Anche in occasioni non lavorative, durante questi mesi, si chiamavano sempre con il nome del personaggio, che dunque è entrato totalmente nel mio immaginario del periodo trascorso con questa compagnia.

I giovani attori, da poco, o mediamente poco, usciti dalla scuola sono:

Vittorio Camarota o Guildenstern, diplomatosi dopo il triennio 2012-2015 presso la scuola del teatro stabile di Torino, fu già scelto da Binasco nel 2018 per lo spettacolo *Don Giovanni*, di Molière (produzione TST). Vittorio ha rivestito due ruoli nell'Amleto, quello di Marcello, soldato del regno di Danimarca e quello di Guildenstern, amico d'infanzia di Amleto.

Come precedentemente analizzato, tradizionalmente le figure di Guildenstern e Rosencrantz sono poco amate dal pubblico in quanto “*fanno le spie come si fa all'amore*”, nel dramma alle Fonderie Valerio stravolge questa visione.

Christian Di Filippo o Orazio, diplomatosi quattro anni fa presso la scuola dello Stabile, ha lavorato spesso con l'attore-regista Valter Malosti, direttore del Teatro Astra di Torino. Recita nel 2016 nello spettacolo *La Morte di Danton*, di Mario Martone, in cui era presente anche Vittorio Camarota.

Fidatissimo e leale amico di Amleto, a Orazio sono concessi (da testo originario) le ultime battute del dramma. A lui è affidata la memoria di tutto il racconto. Unico personaggio totalmente positivo del dramma rimane sempre al fianco del protagonista, sostenendolo e aiutandolo nel suo piano di vedetta.

Giulia Mazzarino o Ofelia, diplomatasi nel 2018 presso la scuola dello Stabile di Torino, ha rivestito il ruolo di Ofelia per cui è stata candidata come migliore attrice emergente al premio Virginia Reiter.

Giulia, giovane attrice ventottenne, ha molto faticato a portare in scena il personaggio di Ofelia, forse troppo distante dal proprio modo di essere e sentirsi donna. Per lei Ofelia è portatrice di negazioni alla figura della donna stessa, un personaggio poco ribelle, silente, succube di un modo maschilista. Non è azione ma cuore, vittima di un mondo che non le lascia spazio di parola, su cui alcune forze vincono, e la portano a un destino di abbandono.

La prima Ofelia che vediamo nello spettacolo di Binasco è una giovane ragazza giocosa, innamorata della vita e di Amleto. È una sorella affettuosa e una figlia ubbidiente. Sottomessa però alla volontà degli uomini della propria famiglia. Condizionata dalle parole sia del padre che del fratello si vede sopraffatta da un Amleto folle e spaventoso. Personaggio femminile per un teatro di soli uomini attori, Ofelia è sicuramente meno analizzata, dal punto di vista psicologico. All'interno di quest'opera l'amore non è centro narrativo per Shakespeare, eppure Ofelia ha tutti i requisiti per essere una Giulietta, la differenza sta nel padre, non un Capuleti ma un astuto primo ministro.

Binasco ha spesso sostenuto come possa, per un'attrice donna, essere frustrante incarnare questo personaggio²³.

“Non basta essere donna per fare la donna in Shakespeare, devi caratterizzarti [...] In Shakespeare le donne sono caratteri. Il rischio è quello di voler creare personaggi complessi e compressi e in premio di tutta quella fatica l'attrice ne resterà infelicissima, perché sprema e sprema ma non viene fuori niente”²⁴.

23 Eppure, a mio parere, può divenire interessante spunto di riflessione teatrale su situazioni in cui la donna si trova sottomessa a al volere o all'azione dell'uomo

24 Valerio Binasco in una intervista a Elena Stancarelli per il libretto di sala.

Michele Schiano Di Cola o Rosencrantz, ha frequentato la scuola dello Stabile di Torino nel triennio 2003-2006. Lavora spesso con il regista Jurij Ferrini e ha firmato le regie di alcuni spettacoli shakespeariani come *Sogno di una notte di mezza estate*, *misura per misura* e *La tempesta*. È stato scelto da Valerio per il ruolo di Barnardo e Rosencrantz.

Come precedentemente descritto, Binasco è anche docente della Scuola del Teatro Stabile di Torino. Durante l'anno 2018-2019 ha avuto modo di scegliere allievi della scuola per ruoli minori. In particolare, Pietro Maccabei, comparsa e chierichetto nel V atto, Lucia Raffaella Mariani nel ruolo della regina attrice e comparsa, Cristina Parku nel ruolo finale del soldato a chiusura del dramma e del cortigiano, Davide Pascarella come attore re e comparsa.

A queste nuove proposte del teatro italiano si sono aggiunti attori maturi, soliti lavorare con Binasco.

Nicola Pannelli o Polonio (1966). Si diplomato presso la Scuola di Recitazione del Teatro Stabile di Genova nel 1991. In teatro lavora principalmente con Valerio Binasco, Cristina Pezzoli e Marco Sciacaluga. Ha recitato per il Teatro Stabile di Genova con Benno Besson, Guido De Monticelli, Vittorio Gassman, Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani; per il Centro Teatrale Bresciano con Massimo Castri; per il Teatro Stabile del Veneto e per il Teatro Stabile di Bolzano con Fausto Paravidino. Per il Teatro Due di Parma con Filippo Dini e Fulvio Pepe. Ha lavorato inoltre con Giampiero Rappa & Gloriababbi Teatro, Veronica Cruciani, Jacopo Gassmann. Ha fatto parte, come precedentemente accennato, del Progetto "Popular Shakespeare

Company” ideato da Valerio Binasco. Ha lavorato anche per il cinema²⁵ e la televisione. Ha fondato a Genova nel luglio 2001 la Compagnia Narramondo Teatro, che è stato ed è il luogo di ricerca sulla tragedia contemporanea, sulla memoria e sulla resistenza. Dal 2013 al 2018 è stato Direttore Artistico dell’Altrove Teatro della Maddalena di Genova, per il quale ha curato la stagione teatrale. Si occupa anche di formazione, ha tenuto diversi laboratori e seminari sulla narrazione ed insegnante a progetto alla Scuola del Teatro Stabile di Genova.

Viene chiamato da Binasco a fine novembre per il ruolo²⁶. Polonio è uomo che vive nella costante paura, suddito di una monarchia assoluta, agisce in conseguenza al timore di perdere la propria posizione sociale, questa tensione è preponderante rispetto all’affetto verso i figli, Laerte e Ofelia. È un politicante, Polonio, un cabarettista forzato. Nicola ha inoltre interpretato il ruolo del becchino.

Michele di Mauro o Re Claudio, (1960) si è formato presso il Teatro Stabile di Torino. Dal 1980 in poi ha collaborato con il Teatro Stabile di Torino, il Gruppo della Rocca, il Teatro Settimo e lo Stabile di Palermo. Alterna l’attività di musicista e attore a quella di doppiatore e insegnante (scuola di Arnoldo Foà, TNTteatrononteatro, che fonda e dirige per una decina d’anni, scuola del Teatro Stabile di Torino nel 2013/14). Tra i registi con cui ha lavorato in teatro ci sono Mario Missiroli, Roberto Guicciardini, Massimo Castri, Gabriele Vacis, Giampiero Solari, Malosti e Binasco. Per il cinema è stato protagonista di *Portami via*, di Gianluca

25 Nel *Partigiano Jonhny*, *La Trattativa* e *Il testimone invisibile*

26 Ruolo inizialmente pensato per Jurij Ferrini, molto legato al Teatro Stabile di Torino da cui ha però recentemente deciso di allontanarsi definitivamente.

Tavarelli e fra gli altri ha recitato in *La doppia ora*, di Giuseppe Capotondi e il *Partigiano Johnny*. Ha lavorato anche per la televisione in alcune fiction. È stato membro della Popular Shakespeare company e ha lavorato con Binasco in *Il bugiardo*, *Sogno d'autunno* (aggiudicandosi il Premio della critica 2017), *Arlecchino servitore di due padroni*, *Filippo*.

Nello scegliere questo attore Valerio voleva portare in scena un Re (Claudio) con “mani da contadino”, dando una parte a un attore che fisicamente si discosta dall’immaginario comune di regalità. Una scelta fatta anche per permettere a Michele di mettersi in gioco. Inizialmente l’attore continuava a non ricordare la parte, rendendo molto difficile il lavoro complessivo; chiedendo chiarimento a Valerio mi è stato spiegato quanto non si trattasse di un fattore di difficoltà mnemonica, quando piuttosto una volontà propria di Michele, attore di grande talento ma poco conosciuto dalla critica.

La figura del Re proposta è quella di un uomo che vive in uno stato di crisi, devastato dai nervi. Sviluppa già dall’infanzia un senso di invidia mimetica nei confronti del fratello, arrivato all’apice del “furto di identità” non trova pace nel subire un comportamento così astioso da parte di Amleto. Fin dal primo incontro con il nipote, il nuovo Re ambisce ad essere chiamato e amato come un padre. Il “Sebbene” (anche se), che apre la primissima battuta da lui pronunciata, ci parla di tutto questo suo stato di incomodo, la lunga battuta è carica di un umorismo che non è solo frutto della retorica elisabettiana. Si tratta di un personaggio che vuole costantemente piacere, anzi, meglio, un “piacione”, un “viscido buon oratore”. È importante riconoscere, però, l’amore corrisposto, che lo lega alla Regina, senza la quale non avrebbe mai commesso questi peccati così gravi. Valerio lo definisce un “cattivo

dilettante”, architetta qualcosa che non è in grado di stare in piedi e cade goffamente in una trappola.

Fabrizio Contri o spettro/primo attore (1961). Si è formato allo stabile di Genova, è stato scelto per il ruolo dello spettro e del primo attore, da tradizione incarnati da attori di un certo spessore. Lavora da sempre con Valerio in teatro, anch’egli fu parte della Popular Shakespeare company. Si tratta di un attore molto elegante nei modi e nei toni, reso purtroppo più famoso dalla televisione che dal teatro. Parlando con Fabrizio mi ha raccontato che per lui la recitazione è il teatro, ma spesso si debba scendere a compromessi con ciò che permettere di andare avanti in questa carriera, come ad esempio la televisione con le fiction (in particolare ha recitato in *La Piovra*, *Don Matteo*, *Distretto di Polizia* e altri). Con Valerio ha lavorato ad esempio in *Don Giovanni*, *Filippo*, *Arlecchino servitore di due padroni*, *Il Bugiardo*.

Franco Ravera o prete, (1960). Viene scoperto da Valerio nel periodo in cui insegnava a Genova e Franco lavorava come operaio in una fabbrica. Si tratta di un affermato attore di cinema e teatro, collaboratore e caro amico di Binasco, ha recitato in moltissimi suoi spettacoli (ad esempio *La cucina*, *Porcile*, *La Lezione*) oltre che con Cristina Pezzoli, Marco Sciaccaluga, Tonino Conte e Geppy Gleijeses. Ha partecipato inoltre a numerose fiction nazionali e internazionali. Per il cinema è possibile vederlo recitare in: *Bentornato Presidente!* (2019), *Benvenuto Presidente!* (2013), *Il terzo tempo* (2013), *Breve storia di lunghi tradimenti* (2012), *Noi credevamo* (2010), *La ragazza del lago* (2007), *Signorina Effe* (2007), *Texas* (2005), *Due amici* (2001), *Il partigiano Johnny* (2000) e altri.

Scelti come attori con cui collaborare per la primissima volta sono stati:

Mariangela Granelli o Gertrude, (1974) Si è diplomata alla Scuola di Recitazione del Teatro Stabile di Genova nel 2000 e ha vinto nel 2007 il Premio nazionale critici del Teatro come Miglior Attrice. È nella terzina finalista ai premi UBU 2012 e ai premi UBU 2013 come Miglior Attrice, per il ruolo di Clitemnestra in “*Elektra*” di Hofmannsthal, e per il monologo “*Materiali per Medea*” di H. Muller, entrambe regie di Carmelo Rifici. Ha seguito il Corso di Alta Formazione Centro Teatrale Santa Cristina tenuto da Ronconi con cui poi ha lavorato e negli spettacoli “*La mente da sola, un mosaico di lettere*”, “*Fahrenheit 451*” di Ray Bradbury e “*Ronconi: Lezioni su Ibsen*”. Ha lavorato inoltre con Tindaro Granata in “*Invidiatemi come io ho invidiato voi*”, spettacolo vincitore del premio Fersen 2013 e del premio Melato 2013. Inoltre, ne “*L’Aggancio*” di Nadine Gordimer, spettacolo vincitore del Premio Milano per il Teatro 2009. Dal 2013 è Presidente dell’Associazione Culturale Proxima Res, che produce spettacoli di drammaturgia contemporanea. Anche Mariangela è stata scelta da Valerio tramite provino.

Il personaggio di Gertrude è un personaggio quasi sempre dolente, sposa due volte per amore e non per potere, cerca di mettere insieme il ruolo di madre e regina. L’amore più sincero e forte che ha è quello per il figlio. Non è complice di Claudio, ma vive in un senso di colpa che lentamente affiora, nei confronti del primo marito e nei confronti di Amleto. È costantemente infelice, forse superficiale nel suo non capire.

Fausto Cabra o Laerte, (1979) diplomato al piccolo di Milano, ha portato sul palco una recitazione diversa rispetto a quella degli altri attori, forse per indole o forse per formazione. Ha lavorato spesso con Ronconi (ad

esempio in *Infinities, Rane, Memoriale da Tucidide, I soldati, Le Tre Sorelle, Lo specchio del diavolo, Studio sul Cuore Infranto, La commedia dei matti assassini*) inoltre con Gigi Proietti, Stefano Ricci, Daniele Salvo, Andrea Paciotta e Israel Horovitz, Silvia Giulia Mendola, Giorgio Sangati, Claudio Longhi, Caterina Simonelli, W. Le Moli insieme a Ginandrea Nosedà, Federico Olivetti, Karina Arutyunyan, Victor Arditti, Robert Carsen, Enrico D'Amato, Peter Stein e Carlo Cecchi. Nel 2008 ha ricevuto il Premio Ernesto Calindri come miglior attore emergente italiano e nel 2005 il Premio Salvo Randone/città di Siracusa come miglior giovane attore neodiplomato italiano 2004.

Laerte è descritto principalmente come un'idealista, un po' sciocco e molto invidioso di Amleto.

Mario Pirrello o Osric, si è formato presso la scuola dello Stabile di Torino, ha lavorato con registi come Leonardo Lidi, Giorgio Barbero Corsetti, Silvio Peroni, Mario Martone, Francesco Lagi, Valter Malosti, Beppe Rosso, Virginio Liberti, Peter Stein, in "*Kontakthof*" con Pina Bausch, Claudio Longhi, Gabriele Lavia, Matteo Tarasco e Mauro Avogadro. Per il cinema con Elio Germano, Francesco Lagi e Alan Taylor.

Ha recitato per l'Amleto sia nel ruolo di Osric, un cortigiano, che nel ruolo di Francisco, la sentinella che apre la primissima scena del dramma.

Gabriele Portoghese o Amleto, formato all'accademia nazionale Silvio D'amico, ha recitato in: *Wasted*, di Giorgina Pi, *Re Lear* di Barberio Corsetti, *Jakob von Gunten* di Fabio Condemmi, *Le Rane* di Corsetti, *L'anitra selvatica* di Federica Santoro, *Romeo e Giulietta* di Andrea

Baracco, *Il ratto d'Europa* di Corsetti, *Madame Bovary* di Baracco e *Bestia da Stile* di Condemi. Ha recitato in *Sogno di una notte d'estate di William* per la regia di Carlo Cecchi, occasione in cui è stato notato da Valerio. Per il ruolo di protagonista Binasco ha fatto molteplici provini a tutti gli attori della scuola dello Stabile, senza mai trovare il suo Amleto. Di Gabriele, Valerio ne sottolinea l'eleganza, la "*natura aristocratica completamente indipendente dalla sua volontà*" (cit.). Parlando di Gabriele, sostiene che questo abbia una ritrosia a cacciarsi dentro a stati psicofisici alternati, una ritrosia che reputa preziosi in quanto Amleto non è un personaggio romantico, resiste alla tentazione di mostrarsi totalmente, di mostrare la propria intimità, fino all'ultimo, cosa che aveva trovato anche nelle resistenze di Gabriele.

Amleto è un personaggio molto complesso da descrivere, quello portato in scena da Gabriele era di una dolcezza infinita, bambinesco, inerme e talvolta aggressivo, anche se di un'aggressività fugace. Portare in scena il protagonista teatrale più famoso di sempre può rivelarsi una montagna spaventosa, Valerio ha spesso consigliato a Gabriele di vivere il rapporto con lo spettro e successivamente tutte le paure e le insicurezze del personaggio, come il rapporto fra l'attore e la parte, il ruolo stesso dell'Amleto.

Team artistico

Quando si parla di team artistico non bisogna fermarsi alla definizione del cast, sono presenti altre figure che cooperano artisticamente alla creazione di uno spettacolo. La presenza (o meno) di queste figure dipende, in parte, dal budget della produzione in questione. Questo poiché il messaggio viene veicolato al pubblico grazie alla presenza degli attori, il messaggio stesso però è frutto di un'intenzione registica (in questo caso quella di Valerio), coadiuvata dall'apporto di altre figure professionali che verranno ora presentate.

Dramaturg

La figura vera e propria del Dramaturg nasce in Germania nel corso del XVIII sec, periodo in cui rappresentava una personalità in stretta collaborazione con il capocomico e successivamente con il regista, nell'elaborazione del testo, un *“addetto al buon funzionamento delle ruote teatrali ovvero a favorire la loro disposizione a connettere la scena, il testo o partitura e gli spettatori”*.²⁷ A questa figura è affidata la lettura dei testi, un possibile suggerimento di traduzione e una valutazione della coerenza rispetto alla scelta artistica di un particolare regista o teatro. Gli è inoltre attribuito, talvolta, la stesura del programma di sala ma soprattutto supporta il regista nella contestualizzazione e nella lettura critica del testo.

²⁷<http://www.ilsoccolamaschera.it/pages/approfondimenti/un%20dramaturg%20filodramm.pdf>

In Italia è davvero poco conosciuto come ruolo, ma prendendo atto di quanto detto è possibile rivedere dramaturg ante litteram ad esempio in Arrigo Boito nel suo rapporto di adattatore di testi per l'amata Duse, o in Ludovico Zorzi per Gianfranco De Bosio, il quale comprese quanto il lavoro di ricerca per la creazione di uno spettacolo inneschi un lavoro drammaturgico sul testo. Apice di questo movimento lo abbiamo con Luchino Visconti, egli promuove uno sviluppo della professione, avendo con suo consigliere, traduttore e/o attivatore ad hoc, Gerardo Guerrieri, dramaturg fondatore in Italia. Lo stesso, in una trasmissione radiofonica, parlando di sé disse:

/Il dramaturgo è pur tenuto a] creare la parola, farsi tramite, stimolare [i personaggi] perché parlino, incoraggiare a parlare, fornire i mezzi, le vie, le orecchie, creando così una drammaturgia sperimentale [e, insieme, disposta a tener sveglio lo spettatore].²⁸

Il dramaturg doveva essere per lui, dunque, il dramaturgo maieutico del nostro tempo.²⁹ Una collaborazione forte fra registi e drammaturghi inizia a creare il concetto di dramaturg, una figura ibrida di grande cultura che oltre al un lavoro diretto con le parole, prende nota della vita a lui contemporanea e dell'arte dell'artista con cui lavora per adattarne il testo. Un altro esempio che antecede la definizione è dato anche dalla collaborazione fra Garboli e Cecchi, il primo operò da traduttore proprio in questa prospettiva di presa diretta dal reale, fu prezioso traduttore-consigliere³⁰.

28 C. Meldolesi, R. M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg, nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, 2007, Milano

29 Ibidem

30 Ibidem

Fausto Paravidino

Fausto è nato a Genova nel 1976, ha studiato recitazione alla scuola del Teatro Stabile di Genova e si è poi trasferito a Roma dove oltre ad essere attore è diventato regista, drammaturgo; si definisce per questo un commediante all'antica. Nel 1998 scrive *2 fratelli*, tragedia da camera in 53 giorni, con la quale vince il premio "Pier Vittorio Tondelli" nel 2002 oltre che il "premio Ubu" come migliore novità italiana nel 2001. Tra i suoi testi per il teatro: *Exit, I vicini, Il macello di Giobbe, Il senso della vita di Emma*. Le sue opere sono state messe in scena in diversi paesi del mondo, e parte dei suoi testi sono stati pubblicati da Einaudi. Ha lavorato per il cinema e la televisione come attore, sceneggiatore e regista. Ha recitato inoltre in diverse produzioni televisive e pellicole cinematografiche; tra queste si ricorda *Texas* (2005), primo lungometraggio diretto, co-sceneggiato e interpretato. Nel 2000 ha inoltre frequentato in Gran Bretagna l'*International residency for playwrights* presso il *Royal court theatre*, che due anni dopo gli ha commissionato i testi *Genova 01* (da cui ha realizzato uno spettacolo e un documentario nel 2007) e *Noccioline-Peanuts* (rappresentato nel 2002), scritto dopo i fatti del G8. Ha continuato a scrivere per il "Teatrogiornale": *Joe Banana* e *La gauche che fa traboccare il vaso* e per la serie *I teatri alla radio*, curata da Mario Martone. Nel 2007 sono andati in scena *A cena dagli altri* (commedia radiofonica portata in teatro) e *Orazione elettorale a cinque punte* e *Morbid*; nel 2009, per la prima volta in Italia, *La malattia della famiglia M* (scritta nel 2000). Dopo il debutto in Svezia (2010) nel 2012 ha rappresentato *Il diario di Mariapia*, incentrato sulla morte della madre.

La collaborazione con lo Stabile, dal 2017 in vece di Dramaturg residente, nasce con l'obiettivo di consolidare un rapporto integrato, organico e complementare tra diverse funzioni del Teatro Stabile di Torino (produzione, formazione³¹ e ricerca). Si tratta di un ruolo non frequentemente presente all'interno di una produzione teatrale, ma sostanziale all'interno di questo lavoro.

*“I teatranti frequentano Amleto
come i cattolici frequentano il vangelo di san Matteo”
(Paravidino)*

Valerio lo conosce da quando erano piccoli, hanno spesso lavorato insieme e hanno avuto percorsi vicini (Fausto vide anche il suo Amleto a Palermo). Un dramma, l'Amleto, visto e rivisto, letto e riletto:

*“Amleto è da sempre stato il posto da cui si pescano le metafore
per parlare di qualunque cosa, Shakespeare le prende da Seneca e
noi da Amleto”.*

La richiesta di Valerio è stata quella di una collaborazione drammaturgica “io conosco bene la pièce, Valerio la conosce a memoria, sono due cose diverse” (Paravidino). La traduzione Garboliana è un oggetto che si muove, non deve e non vuole essere scolpito nella pietra, ecco perché Valerio e Fausto hanno deciso di lavorarci sopra, liberamente. Nel lavoro proposto ci sono, secondo Fausto, tre oggetti che si muovono: il primo è il teatro, che ogni giorno è diverso, il secondo è la traduzione Garboliana, il terzo è il dramma di Amleto.

³¹ Paravidino è anche insegnante della scuola dello Stabile.

Sono intervenuti con tagli e scelte sostitutive dove, inevitabilmente, la traduzione invecchia (la lingua è quella degli anni '80). Han cercato, inoltre, di avvicinarla a un orecchio del pubblico, accorciando il “mostro” Amleto. La lunghezza indicativa, seguendo solo il testo scritto, sarebbe di circa cinque ore, non solo perché l'inglese è più lungo ma anche perché rappresenta il *premontato di un film prima che arrivi il regista a tagliarlo* (Paravidino). Sono intervenuti³² pesantemente sul IV e V atto che sono quelli dove, come già precedentemente definito, “*sembra che Shakespeare abbia perduto la testa*” (Paravidino), hanno concesso un'unità stilistica che la pièce non ha, “*Shakespeare non è comunque paladino dell'unità stilistica*”. (Paravidino), seguendo la visione di Valerio.

Durante le prime due settimane di prova Fausto è spesso stato presente, aiutando nella comprensione delle battute e nella caratterizzazione dei personaggi. Successivamente ha partecipato in modo più saltuario alle prove, restando sempre a disposizione di Valerio per varie ed eventuali necessità. Durante la prima è stato chiamato sul palco dal regista durante gli applausi.

³² Dal punto di vista della SIAE di cui si tratterà successivamente, il testo non è stato depositato, e quindi i contributi sono stati pagati solo sulla traduzione Garboliana.

Marcello Magni, Acting Trainer

Marcello³³ è un attore, regista e direttore di movimento. Ha collaborato spesso, con uno dei più grandi registi viventi, Peter Brook, portando in tournée mondiali spettacoli come *The Valley of Astonishment* e *Fragments*. Sposato all'attrice Kathryn Hunter³⁴ lavorano spesso insieme, ne sono esempi gli spettacoli: *Out of Blixen*, *Othello*, *The Birds*, *Arlecchino*, *Comedy of errors*, e *Why?* diretto da Peter Brook, presente in cartellone il prossimo anno presso il Teatro Stabile di Torino. Ha inoltre fondato a Londra "*Theatre de Complicite*", una compagnia teatrale che, già dal nome, ci racconta di quella possibile complicità che può crearsi a teatro tra gli attori fra loro e con il pubblico stesso, per raccontare tutti insieme una storia che viva in un solo istante e non sia più replicabile esattamente uguale la volta successiva, molto vicino al concetto di happening. Viene contattato da Valerio Binasco³⁵ per portare

33 Nato a Brescia ha poi subito lasciato l'Italia in giovane età, si è formato alla *Jacques Lecoq School* di Parigi dopo la quale è passato alla *Philippe Gaulier & Monica Pagneux, Paris &* a Londra. In Italia ha studiato presso la *Pierre Byland* di Bologna, la *Yves LeBreton* a Milano, presso la *Donato Sartori* di Padova e infine all' *Italia Leather Mask Making & Movement of the Mask*. Torna nuovamente a Londra al *Peking Opera* e al *Frankie Armstrong* oltre che al *LEM*. Ha lavorato spesso anche per il cinema come nei film *Untiled 13, Nine, The lake, Act without word, Wet and Dry, Pinocchio*, per la televisione in *The crown, Dr. Who, Wind in the Willows, Tudor* e molto altro. Ha inoltre lavorato per la radio della BBC, oltre che come voce per *The art of noises, Bajoo, e Pingu*.

34 Kathryn Hunter (New York, 1956), è un'attrice e regista, spesso associata al "teatro fisico" è riconosciuta come una delle migliori nel campo. Ha inoltre vinto il *Laurence Oliver Award for best actress*.

35 Magni ha molto apprezzato il lavoro svolto da Valerio. Dopo le prove mattutine, è sempre rimasto, seguendo passo dopo passo e intervenendo ove fosse possibile aiutare.

la propria esperienza e conoscenza agli attori dell'Amleto. Per due settimane, dalla seconda settimana di prove, ogni mattina tutta la compagnia era convocata per gli esercizi proposti Marcello. Si è trattato di lavori molto fisici, in cui il corpo, l'energia, l'equilibrio, la concentrazione e la sensibilità erano i punti cardine del progetto. Secondo Magni esiste una gamma enorme di potenzialità nell'individuo che il più delle volte viene sfruttata solo in una bassissima percentuale. Ispirandosi alla filosofia portata dall'attore giapponese Zeami, oltre che ricordando il lavoro svolto con Brook, per Marcello "ogni attore ha centinaia di cassette da aprire" all'interno di una stessa emozione, portata in palcoscenico. Secondo Marcello molto spesso gli attori risultano limitati nelle loro azioni; il suo lavoro è quello di stimolare la loro essenza primordiale, il gioco, l'infanzia. Si definisce infatti "professionista del gioco", un gioco però volto a portare in scena la leggerezza della creatività infantile, accompagnata dalla concentrazione e dall'intuizione che ci contraddistingue durante i nostri primi anni di vita. È stato inoltre interessante sentirlo raccontare della sua esperienza di attore al Globe. L'idea perfetta di teatro per Marcello si avvicina a quello che è possibile vivere e percepire, nello spirito, recitando sul palco del Globe, in cui viene rotta la barriera³⁶ tra pubblico e attori, grazie proprio alla struttura del teatro e alla luce naturale, che aiuta molto in questo processo. Secondo Brook, quando un artista riesce a risvegliare in uno spettatore qualcosa in cui gli sia facile riconoscersi, allora in quell'istante si compie un gesto che ha valore artistico, Magni l'ha definito "*Astonishment*".

36 Il pubblico deve avere la percezione di sentirsi totalmente invitato nella scena, nella storia che viene raccontata sul palcoscenico.

Costumista

Il costumista si cura della scelta estetica di scena, concentrandosi sul costume e sugli accessori indossati dagli attori. Delinea una scelta di tessuti, colori e stili. Da prassi disegna i bozzetti preparatori da presentare al regista, seguendo le sue indicazioni primordiali, confrontandosi costantemente con lo scenografo in modo da essere coordinati nelle scelte. I costumi devono adattarsi alle personalità dei personaggi, “modulando” il giusto abbigliamento oltre che gli accessori, se previsti, rispondendo alle esigenze di copione; un’ottima conoscenza della sceneggiatura in questione è necessaria per un lavoro coerente. Se creati ad hoc i costumi, per necessità di periodo storico (solito nella lirica), è necessario identificare le tipologie di tessuti e materiali per realizzazione, questi verranno poi cuciti presso sartorie specializzate. I teatri stabili dispongono di sartorie fisse disponibili per ogni tipo di esigenza, il sarto rimane a disposizione e interviene ove necessario per modificare o adattare gli abiti scelti, oltre che occuparsi del lavaggio e stiraggio, quando necessario.

Michela Pagano è dipendente fissa del teatro stabile come sarta ed è stata scelta come costumista dello spettacolo, anche in relazione alla già citata volontà di Valerio di creare un’equipe lavorativa tutta marchiata teatro stabile di Torino.

Sarta e costumista dunque coincidono all’interno di questa produzione, le schede dei costumi che normalmente sono utilizzate per aiutare anche la sarta nel lavoro sono state fatte solo per fini di coerenza accademica dall’assistente ai costumi, Silvia Brero, recentemente diplomata

all'accademia di belle arti di Torino. Il ruolo rivestito da Silvia è stato quello di supportare nelle scelte e in sartoria il lavoro di Michela.

Si è trattato di un lavoro “fuori norma” rispetto alla solita prassi in quanto l'agire è dipeso molto dalla volontà del regista. Valerio fin dal primo incontro ha richiesto che lo spettacolo si svolgesse in abiti contemporanei, unica eccezione per quanto riguarda lo “spettacolo dentro lo spettacolo” all'atto III richiesto in abiti settecenteschi. Partendo da queste indicazioni Michela e Silvia si sono mosse con un budget iniziale fornito dalla produzione, successivamente si sono occupate di prendere le misure di ogni attore. La loro costante presenza, fin dai primi giorni in cui è stato letto il copione, è stata sostanziale; tutte le scelte si sono sviluppate in itinere, ricercando durante le prove il carattere e la sfumatura del personaggio, sotto indicazione registica. Successivamente è stata fatta un'analisi delle disponibilità di magazzino. Il Teatro Stabile, come ogni teatro, ha a disposizione un intero luogo predisposto ad accogliere abiti di vecchi spettacoli, oggetti di scena e scenografie riutilizzabili. Un accordo con il negozio “*De Valle*” di Torino ha permesso di prendere a prestito alcuni abiti e un'ulteriore ricerca è stata svolta in negozi di usuale frequentazione, dove alcuni abiti sono stati acquistati. Il regista non ama veder bozzetti o book di immagini di ipotetiche proposte, in quanto ritiene che addosso agli attori possano verificarsi inadeguatezze. Prima dell'inizio delle prove, fin dalla seconda settimana circa, sono stati presentati gli abiti al vaglio del regista, alcuni sono stati mantenuti e altri scartati. Per tutta la durata del lavoro, fino all'ultima replica, Silvia e Michela sono state presenti: fornendo gli abiti dagli attori, aiutando nei camerini a vestirsi e mantenendosi a disposizione per necessità di cambio. La mattina prima di ogni replica,

Michela in quanto sarta, si è anche occupata di lavare, stirare e ove necessario rammendare gli abiti di scena. Altro compito svolto dalla costumista è stato quello di preoccuparsi di contattare un parrucchiere prima dello shooting, fatto durante la terza settimana di prove. Nonostante Binasco non avesse indicazioni sulle acconciature, ne richiedesse particolare attenzione a queste, è stato fatto un rapido aggiustamento del taglio (per le figure maschili), in occasione delle foto singole di ogni attore. Le fonderie Limone, trovandosi distanti dal Carignano e dal Gobetti, dispongono anch'esse di una sartoria oltre che di laboratori per le scenografie. Michela e Silvia hanno dunque svolto tutto il lavoro sartoriale all'interno di questo spazio. I costumi pensati per lo spettacolo sono stati 56, ci sono stati parecchi cambi durante tutta la rappresentazione. Per portare un esempio utile alla comprensione di quanto questo lavoro sia stato svolto in maniera collettiva e in itinere durante il periodo di prove, per tutti gli ambiti, proporrei il fatto che Amleto in alcune scene si trova in "mutande" (pantaloni lunghi di tuta ,tirati su, facenti parte del proprio personale guardaroba e utilizzati il mattino nelle attività con Marcello) e a petto nudo, una proposta arrivata dall'attore stesso che non è stata discussa in alcun modo, si è semplicemente mantenuta nel corso del tempo.

La specificità dell'approccio laboratoriale ha accolto la possibilità di aggiunte costanti dettagli o modifiche, che necessariamente le figure tecniche e artistiche interessate sono state pronte a sviluppare.

Truccatrice

In teatro il truccatore è chiamato a marcare con maggior decisione i tratti somatici dei personaggi attraverso il trucco, pratica resa necessaria dalla lontananza degli spettatori rispetto al palco. Il truccatore inoltre applica il trucco scenico, ovvero un make-up finalizzato all'alterazione delle caratteristiche fisiche del soggetto per necessità di copione e volontà registiche.

Gloria Corradino è laureata in storia dell'arte e per dieci anni ha lavorato nel settore degli eventi culturali, successivamente ha accolto la passione per il trucco, sviluppata fin da bambina, cercando di coniugare le conoscenze artistiche e l'amore per la bellezza con il mondo dei colori e del make-up. Come make-up artist si occupa di sfilate, eventi, teatro e spettacolo dal vivo, trucco artistico e body painting, presentazioni, lookbook, campagne video, editoriali, adv e spot, business video, televisione e cinema. È inoltre docente in MBA³⁷ nella sede di Torino. Ha già collaborato con il teatro stabile di Torino nell' *Avaro* di Yuri Ferrini, nel trucco per le foto di scena del *Sogno d'autunno* di Binasco e *Così è se vi pare* di Filippo Dini. È stata inoltre truccatrice di scena in *Disgraced (Dis-Crimini)* di Ayad Akhtar, regia di Martin Kušej.

Contattata dall'ufficio produzione, Gloria si è occupata dell'aspetto estetico dei personaggi e del make-up funzionale a rendere gli attori più verosimili rispetto al personaggio, soprattutto avvalorando la proposta

³⁷ Accademia di trucco televisivo, cinematografico, teatrale, fashion, artistico e fotografico con sede a Milano e Torino, MBA è stata fondata nel 1999 da un gruppo di famosi professionisti del settore.

registica. Presente a gran parte delle prove, fin dai primi giorni ha cercato di rimanere aggiornata sulle scelte registiche e sull'indirizzo che ogni scena prendeva durante le prove. Verso la conclusione del periodo di prove ha iniziato a truccare gli attori in vista del debutto, per ogni singola prova. In occasione dello shooting del 2 aprile si è occupata di truccare i personaggi preparandoli per le foto. La scelta finale ha previsto una concomitanza fra gli elementi metallici dei costumi con il trucco. Il lavoro principale è stato svolto nei confronti della regina Gertrude, con un make-up sofisticato e molto femminile in accordo con il personaggio, nelle situazioni di cerimoniale, e più morbido nelle scene intime. Per Ofelia, più giovane, ha mantenuto gli elementi metallici ma concordi alla giovane età, dunque più freschi. I trucchi utilizzati da Gloria sono personali e dunque l'acquisto di questi rientra indirettamente all'interno dello stipendio della truccatrice.

Durante il periodo di prove ho scelto una serata in cui seguire solo il lavoro di Gloria, lei mi ha mostrato la sua tabella oraria con cui gestiva i cambi di scena e il tempo che poteva impiegare per truccare gli attori. Particolare attenzione ha messo nel trucco di Ofelia per la follia, in cui si occupava anche dei capelli. Apprezzava moltissimo il finto sangue che metteva su Amleto durante la scena dell'arresto, avendo poco tempo il tutto avveniva in quinta alla luce fioca di una piccola lampada, in meno di sette minuti.

Scenografo e light designer

Il lavoro dello scenografo teatrale prevede una formazione nel campo delle arti visive. Prima di ogni spettacolo deve essere a conoscenza delle condizioni in cui avrà luogo: spazi del debutto e dell'eventuale tournée, il budget e ovviamente deve passare il proprio progetto al vaglio del regista. Come per tutti gli altri casi proposti, anche in questo caso è stato il lavoro laboratoriale e in itinere a portare alla nascita dell'idea scenografica durante il corso delle prove. In costante comunicazione con il responsabile dell'area allestimento, lo scenografo deve tener conto delle problematiche legate al montaggio e allo smontaggio delle scene. La realizzazione materiale delle scene è affidata al Laboratorio del Teatro, guidata da un'altra figura professionale ovvero lo scenografo esecutore, che viene inserito nel team tecnico. Lo scenografo vero e proprio è nel team artistico in quanto ciò che effettivamente viene stipendiato, oltre alle ore effettive di lavoro, è l'idea artistica, acquistata dal teatro come verrà spiegato successivamente nel capitolo sull'ufficio produzione. Il ruolo del light designer, invece, prevede competenze tecniche e creative. L'utilizzo della luce come veicolo di messaggi all'interno di uno spettacolo è sostanziale, negli ultimi tempi.

Nicolas Bovey, scenografo e light designer dell'Amleto, è nato a Losanna e si è formato in Italia come allievo scenografo di Margherita Palli, alla Naba (Nuova Accademia di Belle Arti) di Milano. Dal 1996 progetta

scenografie, costumi e luci per il teatro e l'opera.³⁸ Ha inoltre ricoperto il ruolo di direttore tecnico per la *Societas* Raffaello Sanzio, per il *Theatre de Carouge Geneve*, per il Festival OperaBarga.

Le scelte scenografiche per l'Amleto sono state indicate molto chiaramente da Valerio a inizio lavoro: uno spazio vuoto, principalmente scuro. Ne è scaturito un risultato estremamente intenso dove le luci hanno avuto un ruolo fondamentale nel contesto generale, indicando spazi principalmente freddi e non risultando mai scontante. I pochi oggetti di scenografia sono stati inseriti solo quando funzionali ai movimenti e alla narrazione, molte scene si sono svolte in uno spazio totalmente scuro dove il fondo del teatro era visibile al pubblico, con un

38 Fra le sue collaborazioni vi sono quelle con: Andrea de Rosa, Sergio Fantoni, Jurij Ferrini, Hinrich Horstkotte (disegna la scenografia di *La Purpura de la Rosa* di Torrejon de Velasco presso i Potsdamer Festspiele Sanssouci nel 2015 e di *L'Euridice* di Giulio Caccini diretta da Rinaldo Alessandrini presso Festival di Musica Antica di Innsbruck 2013), Manfred Karge, Davide Livermore (partecipa a quattro edizioni del Rossini Opera Festival di Pesaro, per *Ciro in Babilonia* 2012-2016, *Turco in Italia* 2016, *Italiana in Algeri* 2013 e *Demetrio e Polibio* 2010 oltre a *L'Italia del Destino* di Luca Mosca per il Maggio Fiorentino 2010, *Le Sorelle Bronte* per la Biennale Musica Venezia 2008 e per *Juditha Triumphans* e *Arsilda Regina di Ponto* (luci) per il Festival OperaBarga 2000-2001), Valter Malosti (con cui collabora regolarmente, esempi sono *Venere in Pelliccia* di D.Yves, *Antonio e Cleopatra/Akenathon*, *Amleto* presso il Teatro Stabile di Torino), Francesco Micheli (ha realizzato *Lucia di Lammermoor* di Donizetti presso il Teatro La Fenice di Venezia nel 2017, *Così fan Tutte* di Mozart per il Teatro Sociale di Como e Circuito Lirico Lombardo, *Barbiere di Siviglia di Rossini* per il Greek National Opera e il Teatro Comunale di Bologna nel 2016, *Adriana Lecouvreur di Cilea* per l'Opera de Nice Cote d'Azur nel 2014, *Killer di Parole* di Claudio Ambrosini per il Teatro La Fenice e Opera de Nancy nel 2010 e *Orlando Furioso* di Vivaldi per il Festival OperaBarga nel 2002), Mario Martone (nel *Macbeth* di Verdi diretto da Daniele Gatti al Theatre des Champs Elysées nel 2015, come scenografo collaboratore, per *Fidelio* diretto da Gianandrea Noseda al Teatro Regio di Torino nel 2011 e Opera Royal de Wallonie e per *Operette Morali* di Giacomo Leopardi al Teatro Stabile di Torino nel 2011 come scenografo collaboratore), Ricci&Forte, Paola Rota, Serena Sinigaglia.

muro in cemento e una porta antipanico per raggiungere i camerini di cui è stata conservata anche la targhetta dell'antincendio. Insomma, un teatro dentro lo spazio del teatro, senza illusioni, in cui la forza degli attori è stata necessaria a portare lo spettatore in un'altri luoghi di cui non è stata data alcuna indicazione dalla scenografia. A completamento delle scelte artistiche dello scenografo vi è una figura tecnica, quella dello scenografo realizzatore, in questo caso Ermes Pancaldi³⁹. Per l'Amleto è stato costruito un teatrino di legno (che ricorda i teatrini cinquecenteschi che si costruivano sulle piazze italiane), un praticabile e della terra che fungevano da tomba e una sorta di carrello, in questo caso montato e non costruito, con sopra vari oggetti di scene ideali, portato dagli attori in visita a Elsinore. Tutto il resto è stato frutto di un riutilizzo. La possibilità di utilizzo di un laboratorio interno al teatro è sostanziale per lo Stabile che necessita di continuità per la realizzazione di spettacoli propri. Lo spazio sfruttato per il laboratorio si trova proprio presso le Fonderie Limone. Il vantaggio economico di utilizzo è dato sicuramente dalla possibilità di riuso del materiale esistente ma anche dal personale in organico. Per lo specifico dello spettacolo, in cui sono stati individuate in corso d'opera le caratteristiche della scena, Nicolas è intervenuto personalmente nella lavorazione.

³⁹ Durante il periodo di prove ho scelto di passare a osservare il lavoro all'interno del laboratorio del teatro, luogo ampissimo in cui diversi collaboratori, guidati da Ermes, si occupano della creazione effettiva delle scenografie su indicazione di Nicolas.

Sound Designer

Il suono all'interno di uno spettacolo teatrale può essere presente o assente (a seconda delle volontà registiche) e può essere di repertorio o originale. Il ruolo di progettista del suono, (dall'inglese sound designer), si differenzia, proprio per quest'ultimo aspetto, da quello di fonico. Il primo rappresenta una figura artistica, in quanto si occupa di comporre grazie all'ausilio di computer⁴⁰ e un mixer, il secondo, comunque presente all'interno della produzione dell'Amleto, rappresenta invece una figura tecnica. Claudio Tortorici ha studiato ingegneria dei mezzi di comunicazione e collabora con il Teatro Stabile, da dieci anni. Ha lavorato con Valerio, in veste di fonico, in: *Sogno d'autunno*, *Arlecchino*, *Don Giovanni*, ed è stato richiamato come sound designer per l'*Amleto*. Sono partiti con un'idea musicale discussa con Valerio prima dell'inizio delle prove; bordoni, droni, sonorità quasi cinematografiche sono la base di ricerca, cercando di evitare le "musicchette classiche" (cit. Tortorici) da teatro. La musica nello spettacolo ha la funzione di dar forza alle scene, sottolineando o contrastando le battute e gli elementi. Il suono è qui forma di supporto più che vero elemento di scena, differentemente da altri casi, questo varia in base al regista e al progetto che vuole sviluppare. Giocano molto con le voci, gli effetti, cercando di mascherare i microfoni; Binasco è tendenzialmente contrario a usare radio microfoni che "snaturalizzano" la voce, ne sarà presente solo uno, utilizzato dallo spettro. La scelta ricade quindi su 12 microfoni ambientali, per dare alle voci un rinforzo.⁴¹ Sono state inoltre montate 17 casse all'interno del

⁴⁰ Claudio utilizza "ablet on line" come programma

⁴¹ Più che una vera amplificazione.

teatro. Una volta studiato il progetto sonoro l'idea è stata quella di provare in “*surround*”⁴², due casse laterali e due al fondale di platea. Spesso nelle regie di Binasco sono presenti casse in mezzo e al fondo del palco. Esempio ben riuscito, all'interno dello spettacolo, di questa volontà realistica della scena portata dal suono, è presente all'atto II scena terza, in cui da testo è previsto l'ingresso di attori a corte. Binasco registicamente sceglie di farli entrare su un carretto pieno di oggetti, per ricordare la vita nomade degli attori che viaggiando con tutto il necessario, corte per corte, portavano in scena il loro spettacolo. La particolarità sta nel mettere in scena, sopra al carretto, una suonatrice di fisarmonica. L'attrice in questione non ha competenze in materia e viene infatti aiutata dal suono che simula quello della fisarmonica e del suo passaggio in palcoscenico, sfruttando le frequenze, viene “tappato” quando è in lontananza per poi essere ampliato durante l'avvicinamento, sfruttando le diverse casse posizionate sul palco e mischiando il suono in uscita da queste. Le musiche che principalmente vanno scelte da Binasco e poi gestite da Claudio sono quelle di Max Richter, compositore e musicista britannico, spesso scelto dal regista per i suoi spettacoli. Dall'inizio delle repliche la gestione del suono viene affidata al fonico Adriano Caporaso, formato da Claudio sulle specifiche dello spettacolo, durante le ultime due settimane di prove.

42 In italiano viene tradotto con “circondare” è l'informazione sonora che in una tecnica di riproduzione del suono costituisce il fronte sonoro alle spalle dell'ascoltatore. Il surround, in abbinamento al fronte sonoro anteriore, ha lo scopo di collocare l'ascoltatore al centro della scena sonora, offrendo quindi la possibilità di un maggior realismo sonoro, in quanto normalmente in natura il suono raggiunge l'ascoltatore da ogni direzione.

Assistente alla regia

Si tratta della figura scelta dal regista, con il compito di supportarlo nell'organizzazione dello spettacolo, durante lo svolgimento delle prove. Durante i 51 giorni di prove ho avuto la possibilità di assistere l'assistente alla regia incaricato, Simone Luglio. Anch'esso membro della Shakespeare Company, ha collaborato con Binasco in: *La Tempesta*, *Romeo e Giulietta*, *Noccioline* di Paravidino, *Qualcuno arriverà* di Jon Fosse.

L'assistente alla regia ha il compito di: creare settimanalmente piano prove (da inviare all'ufficio produzione), portare costante attenzione per le variazioni e modifiche al copione (per poter poi avere un'originale completo da tenere all'interno del centro studi), gestire il calendario delle interviste, shooting, riprese, che verso le ultime settimane sono state fissate quasi ogni giorno, mantenere i contatti con le aree. Inoltre, nei momenti di assenza del regista, Simone ha aiutato gli attori nei problemi interpretativi dei vari personaggi e nella creazione di un senso di appartenenza a un gruppo, attraverso momenti di gioco. Altro compito svolto è quello del "suggeritore" agli attori, durante le sessioni di prove, oltre che l'aiuto nella memoria delle prime settimane di prove.⁴³

⁴³ Ruoli solitamente svolti dall'assistente alla regia ma che ho potuto praticare durante il mio tirocinio.

Team Tecnico

Direttrice di scena o “Vigile Urbano a Napoli” (cit. Binasco)

Tradizionalmente diventavano direttori di scena gli attrezzisti o i macchinisti del teatro, dopo anni di esperienza nel campo. Lentamente le cose si stanno modificando, si tratta sempre più di ruolo che necessita di grandi doti comunicative e relazionali. Principalmente il ruolo è quello di coordinatore del lavoro in palcoscenico, è inoltre responsabile della sicurezza ed è tramite comunicativo fra regista, attore, scenografo, costumista, tecnici e macchinisti, oltre che tra parte artistica e organizzativa, ovvero uffici produzione, stampa, comunicazione. Tutte le comunicazioni avvengono all'interno di un documento “l'ordine del giorno”, compilato ogni giorno dal direttore di scena, per il successivo, e affisso in bacheca. Durante il periodo di repliche il direttore di scena si occupa di informare il direttore di sala che è possibile far entrare il pubblico, coordina tutti i tecnici per i loro spostamenti. Se prevista da spettacolo una tournée il direttore di scena ha il compito di seguire la produzione, preoccupandosi che tutto il materiale raggiunga il luogo di lavoro, studia inoltre le piante dei teatri per comprendere quali modifiche dovranno essere apportate al precedente.

Chantal Viola ha studiato a Milano Beni Culturali indirizzo teatrale e spettacolo dal vivo. Successivamente allo IAUV di Venezia si è specializzata in Scienze Tecniche del Teatro. Dopo ha svolto un tirocinio a Parma presso la “Fondazione TeatroDue” dove è rimasta a lavorare per i successivi sette anni come direttrice di scena. Ha fatto successivamente un colloquio per lavorare al Teatro Stabile di Torino, dove è scritturata da due anni. Il Teatro Stabile di Torino prevede due

direttori di scena fissi, Marco Anedda e attualmente Chantal, che seguono le produzioni venendo divisi per gli spettacoli da seguire.

Fin dal primo giorno di prove Chantal è stata presente per occuparsi dell'ordine del giorno, per coordinare le presenze degli attori convocati alle prove e per iniziare a comprendere quale sarebbe stato il lavoro dei tecnici, per poi informarli.

È un mestiere principalmente maschile quello del direttore di scena e coordina figure tecniche solitamente interpretate da uomini, a volte in competizione tra loro, lei ha quindi anche avuto il compito di mediare possibili disguidi o incomprensioni. Non è scontato che il direttore di scena aiuti gli attrezzisti nei loro spostamenti di materiali, eppure quando è stato necessario Chantal è sempre stata attiva, rispettando comunque le diverse professioni e i diversi ruoli. Ha avuto grandi responsabilità nel rispondere a eventuali problematiche, è inoltre sempre rimasta a disposizione del regista, trattandosi come già ampiamente detto, di un lavoro in itinere, fatto di costanti modifiche e cambiamenti, anche dal punto di vista registico. È stata necessaria una costante attenzione da parte della direttrice di scena nel coordinare alla perfezione tutta la macchina teatrale.

Capo Macchinista

Il capo macchinista, all'interno di un teatro, ha il ruolo di direzione dei montaggi e smontaggi e coordinamento attrezzisti, coadiuvato dal direttore di scena. Kreshnik Sukni è dipendente fisso del teatro Stabile di Torino nel ruolo di macchinista. Ha presenziato alle prove da quando la compagnia si è spostata in palcoscenico, dopo le preliminari prove in sala. Durante il lavoro è rimasto presente dietro le quinte aiutando nei movimenti degli oggetti di scena e soprattutto occupandosi della caduta della terra per la tomba di Ofelia. Si è trattato di un meccanismo molto spettacolare, soprattutto per il pubblico, ma anche molto pericoloso il giorno in cui non ha funzionato a dovere.⁴⁴ La scelta registico-scenografica è stata quella di far cadere la terra (gomma tinta di marrone, tagliuzzata) da dentro un contenitore, situato sotto la graticcia e collegato a delle corde che, tirate dal capo macchinista, aprivano alla caduta del contenuto. Questo avveniva precisamente nel passaggio dal IV al V atto, momento in cui il palco era praticamente vuoto se non per Amleto molto vicino al pubblico e quindi lontano dalla caduta (di circa 12 m). Altro compito specifico svolto dal capo macchinista è stato il trasporto del teatrino per il III atto, e la gestione dell'ingresso dell'arazzo (tendone rosso) per la morte di Polonio.⁴⁵

44 Il giorno di replica in cui tirando le corde non si è aperta la terra, per il pubblico in sala non è stato spaventoso come per noi, attori, tecnici e io, che da dietro le quinte abbiamo temuto si aprisse improvvisamente, con ormai gli attori sotto.

45 Quest'ultimo era attaccato alla graticcia e veniva trascinato dalle quinte al palco tramite delle corde a cui era appeso con mollettoni che tirati con forza da Amleto e Polonio durante la lotta trascinavano tutto a terra.

Attrezzista

Si occupa principalmente della manutenzione e la cura del palcoscenico, insieme al macchinista, e del posizionamento degli oggetti scenici. La cura meticolosa necessaria nello svolgimento di questa funzione la espletava Marco Filippozzi. Già dalle prime prove in palcoscenico era presente per conoscere quali oggetti fossero in scena, procurare quelli scelti durante il periodo di lavoro, posizionarli e portarli via durante i cambi scena. Tutti i cambi scena sono stati svolti da lui, la direttrice di scena e il capo macchinista, a vista del pubblico. Ricordo, durante i giorni di repliche, la cura con cui Marco ripiegava il lungo tappeto utilizzato durante la cerimonia di incoronazione del Re. Usciva nel foyer e insieme a Franco Ravera, svolgevano ogni sera questo lavoro.⁴⁶ Inoltre, Marco ha avuto il compito, durante le ultimissime prove, di marcare le posizioni degli oggetti di scena quali tavoli e sedie ((i movimenti scenici degli attori sono stati quasi sempre diversi e mai fissati, per scelta di Valerio).

Sempre all'interno del team tecnico era possibile trovare: Daniele Colombatto come Capo Eletttricista ed Emanuele Gallo come Eletttricista.

⁴⁶ Quando cercavo di aiutarli mi dicevano “non è un lavoro per dolci femmine”.

Allestimento, prove, debutto

La parola evento ci aiuta a dare una definizione di quello che avviene durante il processo di creazione di uno spettacolo. E-ventum da e-evenire, è il risultato di un divenire, un movimento, una dinamica per cui qualcosa vien fuori, si scopre e mostra. Quello che viene comunicato, una manifestazione di qualcosa può essere l'oggetto che si manifesta, è un manifestarsi di qualcuno attraverso qualcosa, di un soggetto attraverso l'oggetto e in questo caso di una collettività. Collettività perché il lavoro di Binasco si prefigge, fin dal primissimo giorno di prove, di essere un lavoro "di gruppo" con forte impronta laboratoriale.

Come già precedentemente accennato il periodo di prove, di 51 giorni, ha visto un assiduo lavoro concatenato fra team tecnico, presente in palcoscenico fin dal primo giorno (11 marzo 2019) e team artistico. La prima giornata si è sviluppata alla presenza di molte figure coinvolge nella realizzazione dello spettacolo: compagnia di attori, regista, assistente alla regia, costumista e assistente, scenografo, direttrice di scena, responsabile ufficio produzione e assistente, dramaturg, stagiste, oltre che responsabile della sicurezza della struttura, il quale ha consegnato dei documenti sulla sicurezza agli attori, in modo che fossero visionati e siglati. È stata inoltre sfruttata l'occasione per la firma dei contratti di lavoro degli attori che ancora non erano stati conclusi, da parte dell'ufficio produzione. A conclusione di queste pratiche si è passati alla cosiddetta "lettura a tavolino" del I atto, all'interno di una sala delle Fonderie, definita Sala K piccola. La lettura a tavolino è stata utile alla comprensione del dramma e dei personaggi, una preliminare idea dello spettacolo è stata proposta da Valerio ma nulla è stato definito in modo rigido o arbitrario, tutto è cresciuto nel corso delle prove e questo è stato posto chiaramente fin da

subito. Ulteriori tagli al testo, nonostante quelli già ovviamente proposti da Valerio e Fausto, sono stati sviluppati in corso d'opera, si pensi solo che l'ultimo atto, il V è stato ristampato e consegnato agli attori intorno alle ultime due settimane di prove, a causa delle molte modifiche attuate. Le giornate seguenti hanno visto la mattina occupata con prove di memoria del I atto, alla presenza dell'assistente alla regia con l'aiuto delle stagiste, e al pomeriggio, con il regista, si è andati avanti sul lavoro di lettura e comprensione del testo, fino al II atto. Noi stagiste in contemporanea e sotto indicazione dell'assistente alla regia, abbiamo compilato il piano prove settimanale, da inviare all'ufficio produzione. In contemporanea il team tecnico, lento e secondo le direttive di Valerio, fu impegnato nella preparazione del palcoscenico, cercando di coordinarsi con la compagnia di attori in modo da non sovrapporre le ore di lavoro. Nei laboratori si preparavano il teatrino di legno e i praticabili utili per le scene e si sceglievano dal magazzino del teatro gli elementi di scena come tavoli e sedie da proporre a Binasco, sotto la direzione di Bovey.

Dopo pochi giorni di prove in sala K piccola la compagnia si è spostata in sala K grande⁴⁷. All'interno di questa è stato inoltre montato un mixer che, gestito dall'assistente alla regia, ha aiutato gli attori nell'immedesimazione all'interno delle singole scene. Utile a portare gli attori verso ciò che Valerio immaginava per loro.⁴⁸

47 Diversamente dalla piccola, in cui si trova solo un tavolo e poco spazio di movimento, qui è invece presente maggior libertà di azione, uno specchio a fondo sala, nel caso del lavoro in questione è stato coperto.

48 Un esempio di questo è la canzone di Ben Harper, *When she believes*, per creare il rapporto fra re Claudio e regina Gertrude.

Piano prove⁴⁹
(Mese di marzo)

gg	n	SPAZIO	ORA	COSA	CONVOCATI	NOTE (assenti)
L	11	SALA K PICC.	14:00/19:00	LETT. AT. I	TUTTI	
M	12	SALA K PC. SALA GR.	10:00/13:00 14:00/19:00	MEM. AT. I LETT. AT.II	TUTTI TUTTI	
M	13	SALA K PC. SALA GR.	10:00/13:00 14:00/19:00	MEM. AT. I LETT. AT. III	TUTTI TUTTI	
G	14	SALA K PC. SALA GR.	10:00/13:00 14:00/19:00	LETT. AT. IV PROVE A. I	TUTTI TUTTI	Schiano Granelli
V	15	SALA K PICC. SALA GRAND.	10:00/13:00 14:00/19:00	PROVE MEM. PROVE AT. I	TUTTI TUTTI	
S	16	SALA GRANDE	10:00/13:00 14:00/19:00	PROVE AT. I PROVE AT. I	TUTTI TUTTI	Granelli
D	17			RIPOSO		
L	18	SALA K PC. SALA GR.	10:00/13:00 14:00/19:00	PROVE MEM. GIOCHI MOVIM	TUTTI TUTTI	Pannelli, Binasco
M	19	PALCO SALA GRANDE	09:00/13:00 14:00/19:00	MAGNI PARAVIDINO	TUTTI	Pannelli
M	20	PALCO SALA GRANDE	09:00/13:00 14:00/19:00	MAGNI ESERCIZ/MEM.	TUTTI	Pannelli, Pirrello
G	21	PALCO PALCO	09:00/13:00 14:00/19:00	MAGNI PROVE I ATT.	TUTTI	Pannelli
V	22	PALCO PALCO	09:00/13:00 14:00/19:00	MAGNI PROVE I ATT.	TUTTI	Pannelli, Pirrello
S	23	SALA K GR. PALCO	09:00/13:00 14:00/19:00	ESERCIZI PROVE ATT. II		Pannelli
D	24			RIPOSO		
L	25	PALCO PALCO	09:00/13:00 14:00/19:00	MAGNI PROVE ATT. II	TUTTI	
M	26	PALCO PALCO	09:00/13:00 14:00/19:00	MAGNI PROV. AT.I-II	TUTTI	
M	27	PALCO PALCO	09:00/13:00 14:00/19:00	MAGNI PROVE AT. II	TUTTI	Pannelli
G	28	PALCO PALCO	09:00/13:00 14:00/19:00	MAGNI PROVE AT. II	TUTTI	Pannelli
V	29	PALCO PALCO	09:00/13:00 14:00/19:00	MAGNI PROVE AT. I	TUTTI	Pannelli
S	30	SAL. K PCC. PALCO	10:00/13:00 14:00/18:00	PROVE AT. II PROV. TECNI		Pannelli
D	31			RIPOSO		

⁴⁹ Riportato integralmente ma sviluppato settimanalmente.

Durante la seconda settimana le mattinate sono state impegnate nello stage di Marcello Magni⁵⁰. In aggiunta, esercizi e giochi⁵¹ per l'ascolto dell'altro e la gestione degli spazi, sono stati proposti durante alcuni pomeriggi dall'assistente alla regia, volti alla formazione di un gruppo di lavoro attento e presente nel "qui e ora" tanto auspicato.

Come si può leggere sul piano prove, la giornata del 19 ha visto la presenza del dramaturg che ha aiutato gli attori nella comprensione del testo e delle pause corrette per le battute. Durante la giornata seguente, invece, sono stati mostrati al regista i primi abiti ricercati da parte della costumista. La primissima prova in palcoscenico avviene nella giornata del 21 di marzo, dove si inizia a gestire uno spazio più grande rispetto al precedente.⁵²

Durante la terza settimana di prove il team tecnico ha iniziato a partecipare alle prove per prendere visione dei vari movimenti e della gestione dei tempi dei campi, anche se ancora niente era fissato rispetto al "lontano" debutto. Interessate se si pensa che per le tempistiche di uno spettacolo normale la terza settimana di prove dovrebbe prevedere la completezza di tutte le scene. Già dalla metà della seconda settimana non

50 Mariangela Granella (Gertrude) ha subito un infortunio durante gli esercizi della mattina di Marcello Magni e ha partecipato alle prove delle successive due settimane con l'ausilio di una stampella e di una sedia a rotelle per le primissime giornate.

51 Ho avuto la possibilità di partecipare attivamente assieme agli attori a questi esercizi.

52 Durante i lavori sui singoli attori, per ogni scena del primo I atto, chi non era previsto aveva la possibilità di sfruttare questo tempo per le prove memoria di atti successivi al primo.

è stato più concesso un tempo “accademico” alle prove memoria⁵³, queste, come detto, venivano svolte in maniera indipendente dagli attori professionisti. La scelta di avere presenti tutti gli attori durante tutte le giornate di prova è stata molto dispendiosa. La comprensione di tutta la dinamica di uno spettacolo è utile a ogni membro della compagnia, ma la gestione delle giornate ha avuto per certi aspetti dei tempi “morti” per alcuni singoli, stipendiati per assistere alle prove.

Verso la fine di questa settimana sono state date maggiori indicazioni sulle scene che han visto la presenza di una maggior complessità scenografica, ovvero quelle con gli attori arrivati a Elsinore, nel II atto. In contemporanea hanno iniziato a presenziare alle prove gli studenti della scuola di teatro dello Stabile, selezionati dal regista per le parti minori del dramma. Il suono e le luci per ogni scena hanno iniziato a prendere forma proprio durante questo periodo di prova, ovviamente per quanto riguarda il I e II atto, ma è difficile definire un momento in cui queste siano state fissate, ancora poco prima del debutto modifiche, anche sostanziali, sono state apportate a molti aspetti (tecnici e artistici) dello spettacolo. Durante la giornata del 28 gli attori hanno iniziato a provare con i costumi e con il trucco, in modo tale che anche la costumista e la truccatrice potessero mostrare al regista le loro proposte concluse.

⁵³ Una cosa che ho percepito è che gli attori patissero il fatto che la lettura del copione avesse avuto una pausa molto lunga fra il IV e il V atto e dunque, riconoscendo la plausibilità di molti cambi di testo che avvenivano durante le prove, nessuno poteva andare avanti nella memorizzazione.

Mese di aprile

L	01	SARTORIA PALCO	11:00/13:00 14:00/20:00	PARRUCCO PROVE II AT.	TUT.	Schiano
M	02	SALA K SALA GR,	09:00/13.00 14:00/17:00	SHOOTING PROVE AT. III	ATTORI TUTTI	
M	03	SALA K PALCO	11:00/13:00 14:00/20:00	PROVE III AT. PRO, ATT. I,II,III	TUTTI	Pannelli
G	04	PALCO PALCO	11:00/13:00 14:00/20:00	PROVE AT. III PROVE AT. III	TUTTI TUTTI	Pannelli
V	05	PALCO PALCO	11:00/13:00 14:00/20:00	PROVE AT. III PROVE AT. III	TUTTI TUTTI	Schiano. Pannelli
S	06	PALCO PALCO	11:00/13:00 14:00/20:00	PROVE AT. IV PROVE APERTE	TUTTI	Pannelli,
D	07	SALA K SALA GRAN.	11:00/13:00 14:00/20:00	PROVE AT. IV PRO. FINO AT. II	TUTTI	
L	08			RIPOSO		
M	09	PALCO	14:00/20:00	PROVE AT. IV	TUTTI	
M	10	SALA K PALCO	10:00/13:00 14:00/20:00	PROVE MEM. PROVE AT. IV	TUTTI TUTTI	
G	11	SALA K PALCO	10:00/13:00 14:00/20:00	MEMORIA PROVE AT, IV	TUTTI TUTTI	
V	12	PALCO PALCO	10:00/13:00 14:00/20:00	PROVE AT. V PROVE AT. V	COINV. COINV.	
S	13	SALA K PALCO	10:00/13:00 14:00/20:00	MEM. LIBERA PROVE APERTE	LIBERO TUTTI	
D	14	SALA K PALCO	10:00/13:00 14:00/20:00	PROVE V ATTO PROVE IV E V	COINV. TUTTI	
L	15			RIPOSO		
M	16	SALA K GRAN. PALCO	10:00/13:00 14:00/19:00	PROVE V ATTO PROVE IV-V AT.	COINV. TUTTI	
M	17	SALA K GRAN. PALCO	11:00/13:00 14:00/21:00	PR. SCHERMA PROVE I-II-III	COINV. TUTTI	
G	18	PALCO PALCO	11:00/13:00 14:00/21:00	PROVE AT. III PROVE/FOTO Laila Pozzo	TUTTI TUTTI	
V	19	PALCO	13:00/20:00	PROVE/FOTO Laila Pozzo	TUTTI	
S	20	PALCO	13:00/20:00	PROVE APERTE		
D	21			PASQUA		
L	22	PALCO	13:00/20:00	PROVE V ATTO	TUTTI	
M	23	PALCO	12:00/19:00	PR. GEN.H 12 INTERVISTA Rai 5 a Binasco e Portoghese H 14 RIP.Rai5	TUTTI	
M	24	PALCO	13:00/20:00	PR. GEN.H 14 RIPRESA TV 2000	TUTTI	
G	25	PALCO	12:00/20:00	PROVE GEN. H 12 INTERVISTA TV 2000 Binasco e Portoghese	TUTTI	
V	26	PALCO	17:00/00:00	H 12.30 INTERVISTA Rai tre Bin. H 14 RIPRESA prove TV 2000 e Rai3	TUTTI	
S	27	PALCO	17.00/00.00	FILATA e SERVIZIO FOTO (pozzo)	TUTTI	
D	28	PALCO	17.00/00.00	RIPRESE Superbudda, ANTEPRIMA	TUTTI	
L	29	PALCO	17:00/00:00	RIPRESE Superbudda, ANTEPRIMA	TUTTI	
M	30	PALCO	17:00/00:00	<i>DEBUTTO</i>	TUTTI	

I primi giorni del mese di aprile è stata svolto un incontro con un parrucchiere per l'aggiustamento dei tagli di capelli maschili, si è trattato di una scelta della costumista in quanto il regista non aveva richiesto alcuna modifica dal punto di vista dell'acconciatura, per nessuno dei personaggi. Il giorno seguente sono state scattate delle foto d'insieme e singole di ogni personaggio, si è tratto di un'interessante scelta di marketing di cui si discuterà nel seguente.

L'atto terzo si è iniziato a provare durante i primi giorni del mese di aprile, in contemporanea si è continuato a lavorare sui primi due atti, facendo principalmente delle filate per fornire sicurezze agli attori su quanto "immagazzinato" in precedenza.

Durante questo periodo di prove è stata creata una pagina Instagram (amleto_fonderielimone) dello spettacolo su iniziativa degli attori stessi, in particolare di Michele di Mauro, che spesso si è diletta a scattare alcune fotografie delle prove dello spettacolo.

In data 6, 13 e 20 di aprile sono state indette delle prove aperte al pubblico. Un'iniziativa che ha coinvolto un massimo di 80 spettatori per volta che hanno avuto, gratuitamente, la possibilità di assistere al lavoro. Per gli attori è stato utile avere un primo riscontro da parte del pubblico, nonostante si tratti di professionisti è stato evidente l'aumento di stress durante queste giornate. In data 6 aprile si è inoltre iniziato a lavorare in palcoscenico sul IV atto. Le varie modifiche apportate al copione, durante il periodo di prove, sono state minuziosamente segnate da noi stagiste per poi inviare a conclusione un copione corretto e completo di

informazioni tecniche su cambi, luci e oggetti di scena all'archivio storico del teatro.

Le prove del V atto sono iniziate verso il 12 del mese di aprile. Vivendo quasi tutti gli attori all'interno dello spazio della foresteria delle Fonderie non è stato raro, verso la fine del mese di aprile, che alcune prove fossero svolte in orario serale alla presenza del regista e non conteggiate come lavorative.

Soprattutto verso la fine delle giornate di prova sono state fatte molte filate⁵⁴, utili anche per comprendere le tempistiche dello spettacolo e così poterle inserire sul sito web e sul biglietto venduto. Si è arrivati ad avere uno spettacolo di 3 ore senza pause, e dunque 3.20 comprensivo dell'intervallo, una durata causata dal testo, sicuramente tagliato ma ancora molto lungo, che ha "spaventato" molti degli spettatori, soprattutto svolgendo le repliche principalmente in orario serale.

Le fotografie per il libretto di sala⁵⁵, inserite anche all'interno dell'elaborato, sono state scattate durante il periodo di prove e prima delle due serate di anteprima, a cura della fotografa milanese Laila Pozzo, contattata dall'ufficio stampa del teatro stabile di Torino.⁵⁶

⁵⁴ Si tratta di prove senza stop all'interno delle quali il regista che si occupa di segnarsi tutte le eventuali negatività per poi riferirle a conclusione delle prove.

⁵⁵ Durante tutto il periodo di repliche è stato montato, inoltre, un televisore sul quale comparivano molte delle fotografie scattate e non presenti sul libretto di sala o sulla pagina dello spettacolo.

⁵⁶ Ulteriore compito dell'ufficio stampa, di cui si andrà a trattare nel capitolo successivo, è stato quello di fissare interviste per i principali interpreti dello spettacolo, con le maggiori televisioni e giornali.

È interessante sottolineare come gli ultimi giorni di prove siano stati spostati in orari serali, questo in relazione alla necessità degli attori di abituarsi a lavorare dalle 18 in poi e non durante tutta la giornata come erano soliti fare.

Le ultime due occasioni di prova, prima del debutto, sono definite anteprime. Lo spettacolo è stato aperto a un pubblico, su invito. A ogni membro dello staff e della compagnia sono stati offerti due posti gratuiti per serata (28 e 29 aprile).

Il debutto è stato il 30 di aprile, alla presenza delle autorità cittadine, dei critici e della stampa. A conclusione un rinfresco allo staff e alla compagnia è stato offerto dal Teatro Stabile.⁵⁷

⁵⁷ Solitamente l'abitudine è di fornire la possibilità di recarsi in un locale torinese, se gli spettacoli si svolgono al Teatro Carignano, situato in centro a Torino, data la scomodità⁵⁷ del luogo (le Fonderie Limone, infatti, si trovano a Moncalieri) si è preferito acquistare un catering per la serata, svolgendo la "festa privata" nel foyer nel teatro.

Incassi, ingressi e repliche

Lo spettacolo dell'Amleto è andato in scena dal 30 di aprile al 19 di maggio, tutti i giorni tranne il lunedì (con orario pomeridiano solo la domenica). Durante ogni serata di replica io e un'altra stagista, alternate, abbiamo avuto il compito di monitorare, grazie un documento definito C1, il numero di biglietti stampati e le rispettive tipologie.⁵⁸ Oltre ad avere una funzione di controllo e monitoraggio interno al teatro, questo viene inoltre archiviato e reso disponibile in caso di controlli da parte della Siae o dell'Agenzia delle entrate. Al suo interno sono contenute tutte le tipologie di biglietti⁵⁹ presenti in serata, il prezzo pagato (anche in caso di abbonamenti) e il numero di ingressi. In particolare, con l'acronimo OX si intendono i biglietti omaggio che vengono stampati e conteggiati ma offerti dal teatro a ospiti di compagnia o inviti personali da parte di figure dirigenziali o ancora in caso di necessità di riempimento della sala questi sono stati consegnati alle stagiste per accogliere propri invitati. Sono disponibili 20 omaggi a serata e l'Iva lorda su questi biglietti staccati viene pagata dal Teatro Stabile. Con S1 si intendono i servizi, ovvero i biglietti offerti dallo Stabile ai propri dipendenti a contratto. SA riguarda invece le autorità (in particolare 4 biglietti per referenti dell'Agenzia delle entrate, 2 per un esponente comunale non parte delle autorità cittadine e ancora 2 per la guardia di finanza). Per ogni serata è obbligatoria la presenza di un medico a cui viene stampato un biglietto gratuito.

⁵⁸ Si tratta di un foglio stampato dalla cassa a inizio serata, prima della vendita di biglietti e a chiusura cassa.

⁵⁹ Le questioni legate alle tipologie di abbonamento offerte dal teatro saranno trattate nel capitolo sull'area gestione sale.

Data	Presenze⁶⁰	Incasso Lordo	Sbigliettamento e tipologie⁶¹	Importo
<i>30 aprile</i>	224	1440,11€	–	–
<i>1° maggio</i>	191	1977,48€	33 (1 interi, 12 omaggi, 20 ridotti)	290,5€
<i>2 maggio</i>	158	1436,83€	13 (6 omaggi, 7 ridotti)	100,79€
<i>3 maggio</i>	213	2781,89€	23 (5 omaggi, 18 ridotti e vari)	243,5€
<i>4 maggio</i>	226	3270,21€	19 (8 omaggi, 11 ridotti e vari)	156,50€
<i>5 maggio</i>	226	3223,47€	51 (12 omaggi, 39 ridotti e vari)	507€
<i>7 maggio</i>	140	1947,15€	21 (8 omaggi, 13 ridotti e vari)	156,50€
<i>8 maggio</i>	204	2845,18€	22 (9 omaggi, 13 ridotti)	133€
<i>9 maggio</i>	165	2517,60€	25 (4 interi, 4 omaggi, 17 ridotti)	317€
<i>10 maggio</i>	230	3438,36€	24 (omaggi 7, ridotti 17, 3 ristampe)	205,5€
<i>11 maggio</i>	234	3842,21€	36 (11 omaggi, 25 ridotti, 5 ristampe)	293,34€
<i>12 maggio</i>	225	3316,52€	41 (8 interi, 4 omaggi, 29 ridotti)	415€
<i>14 maggio</i>	207	3497,06€	51 (5 interi, 7 omaggi, 39 ridotti)	639,93€
<i>15 maggio</i>	229	3980,07€	44 (1 intero, 7 omaggi, 4 ristampe, 32 ridotti)	555€
<i>16 maggio</i>	222	3839,24€	34 (10 omaggi, 24 ridotti)	342,50€
<i>17 maggio</i>	225	3425,26€	26 (1 interi, 6 omaggi, 17 ridotti)	281,5€
<i>18 maggio</i>	240	4186,57€	52 (4 interi, 16 omaggi e 32 ridotti)	566,72€
<i>19 maggio</i>	237	3648,43€	66 (2 intero, 12 omaggi, 1 ristampa, 51 ridotti)	714,43€
TOT.	3783	52817,69 €		

Nella tabella sono riportate le informazioni ricavate per ogni replica.

I biglietti interi per l'Amleto, prevedevano il costo d'acquisto di 28 euro, mentre i ridotti 21 euro.

Da un'analisi di questi dati è possibile evincere come il numero di spettatori sia aumentato nelle serate finali, forse per un "passaparola" che ha portato all'acquisto maggiore di biglietti dello spettacolo.

L'incasso totale dello spettacolo, al netto di tutte le serate, è stato di 52817,69 euro. Lo spettacolo è stato inoltre visto da 3683 spettatori.

Recensioni

Occuparsi dell'invito dei critici alle serate teatrali è compito dell'area stampa e comunicazione.⁶² I critici vengono infatti invitati alle serate e in precedenza viene loro fornito quanto più materiale possibile per renderli consci di quanto andranno a vedere, fornendo loro la possibilità di scrivere articoli ben strutturati. I risultati di questo lavoro e dunque tutte le recensioni che sono state formulate in relazione allo spettacolo *Amleto* con regia di Valerio Binasco.

La recensione⁶³ *“il seme del dubbio nell'Amleto di Valerio Binasco”*, a cura di Sergio Lo Gatto per TeatroeCritica:

Il grande spazio delle Fonderie Limone di Moncalieri resta per lo più sgombro di scenografie, accoglie il pubblico e gli attori offrendo un'opprimente visione del vuoto, una buia radura dove le luci, cadendo sul linoleum nero, sembrano non avere mai la forza di costruire un chiarore. Così il drappo bianco, che dalla quinta di sinistra invade il palco nella scena del banchetto di nozze, ferisce quasi gli occhi; ma anche tavoli e pedane di legno, quasi mangiati nei contorni da un'oscurità imperante, sembrano tentare invano di esprimere una qualche potenza spaziale. Il “carro di Tespi” degli attori [...] non ha bisogno di ammenicoli e drappi vistosi: è il suo giungere in scena a rappresentarne il valore di cesura drammaturgica. Questa elegante e curata versione di Binasco, mostrando forse un tributo alle messinscene di un gigante come Nekrosius, insiste sull'essenzialità visiva per riportare la traduzione impeccabile di Cesare Garboli ad animare personaggi tridimensionali, sofferenti, smarriti, profondamente umani. *In tre ore e trenta di versione praticamente integrale, c'è spazio per ogni gradiente della recitazione, dalla furia del Laerte di Fausto Cabra all'inquietante e bambinesca follia cantata dall'Ofelia di Giulia Mazzarino, fino alla tagliente e credibile ironia di Nicola Pannelli, che incarna alla perfezione il Polonio “topo” servizievole del potere, o alla coppia reale (Mariangela Granelli e Michele Di Mauro), accordata sui registri di una macchia tragica insanabile. Generoso e intenso, Gabriele Portoghese conferisce ad Amleto un affanno costante; sudore e febbre gli fanno luccicare gli occhi e lo vediamo da vicino quando, seguito da Rosencrantz e Guildenstern (ben colorati Michele Schiano Di Cola e Vittorio Camarota), si getta tra le file della platea. Nella regia di Binasco si esprime un profondo amore per l'enigma che il teatro rappresenta. «Something is rotten in the state of Denmark», ma non solo lì: la perversione del potere avvelena i principi fondanti dell'amore familiare e sentimentale, il*

62 Con mio grande stupore ho scoperto che si tratta di un compito arduo, le responsabili dell'area l'hanno chiamato un “dare la pappa pronta”.

63 <https://www.teatroecritica.net/2019/05/il-seme-del-dubbio-nellamleto-di-valerio-binasco/>

nòmos divora il ghènos dichiarando fin da subito il fallimento di ogni possibile riscatto. Quel dubbio che ha reso tristemente celebre Amleto, ergendolo a paradigma delle aporie moderniste, qui si sparge in ogni battuta, come fanno il fumo e i suoni sinistri che annunciano lo Spettro, al punto da rendere di troppo le musiche d'accompagnamento a certe scene madri. Come sempre quando si scende a capofitto in questo testo vertiginoso, la chiave appare essere la possibilità di restituire in maniera efficace un racconto di eventi così terribili e, insieme, così inevitabili. Il fool che sempre offre al padrone la prospettiva inversa, in grado di ricalibrare il ragionamento, qui è morto prima che si levi il sipario; e stavolta di Yorick non resta neppure il teschio. Il dolore del Principe affonda lo sguardo in orbite vuote e non trova mai pace in una condivisione, perché - e in questo Binasco riesce bene - la perdita del senno (di Amleto come di Ofelia), così come il gioco del teatro, non riescono a produrre un linguaggio comprensibile e anzi - nel paradosso della rappresentazione - spezzano ogni reale comunicazione col mondo.

La recensione⁶⁴ “*Amleto di Valerio Binasco. Essere, o non essere?*” di Krapp’s Last Post⁶⁵ non è delle più felici, sotto se ne riporta una parte.

Si dirada la luce nel buio delle Fonderie Limone di Moncalieri (TO) ed Elsinore si offre allo spettatore come un pavimento freddo, un’aura di piombo, una sedia vuota. [...] Per il regista Valerio Binasco confrontarsi con “Amleto” significa fare i conti con il proprio passato teatrale, dal momento che lo incarnò nella messinscena dell’opera di Carlo Cecchi. Binasco ammette che Cecchi aveva e ha tutt’oggi «una sorta di copyright nella mia fantasia su quello che è e dovrebbe essere Amleto», ma il regista sembra comunque volersi muovere nelle terre shakespeariane con passi autonomi, con la sincerità di chi è arrivato ad un punto ben riconoscibile della sua esperienza e sceglie di ravvivare voci sempre a rischio di essere sopite dalla tradizione e dalla ligia reverenza. Il lavoro [...] nasce come frutto di un lungo laboratorio i cui animatori sono gli attori del neonato Lemon Ensemble, un format artistico in cui «un gruppo di creativi si incontra e dà vita a qualcosa che un attimo prima non c’era, non era nella testa del regista». Avvicinarsi al tanto noto “Amleto” come se non lo si conoscesse affatto. Ciò porta all’osso dell’opera: scene essenziali e quasi gelide (di Nicolas Bovey, concepite insieme a Marcello Magni, che ha fra le sue collaborazioni anche quella con Peter Brook), abiti contemporanei ma affatto eccentrici (di Michela Pagano), l’energia vertiginosa della traduzione di Cesare Garboli - la stessa dell’edizione di Cecchi, a dimostrazione del fatto che quell’“Amleto” Binasco non può strapparselo di dosso. In tal senso è fondamentale l’apporto (e supporto) in qualità di drammaturgo di Fausto Paravidino, insieme al quale il macigno testuale è stato alleggerito e talora affilato, specialmente nel quinto atto; è un lavoro questo ben celato, che conferisce un po’ più di battito a una drammaturgia ardua a maneggiarsi senza privarle nulla. Nello spazio del dolore e dell’effèratezza, tutti sono vittime e carnefici. Binasco non aderisce al manicheismo della lettura cecchiana dell’“Amleto” e sceglie di non fare

64 <http://www.klpteatro.it/amleto-valerio-binasco-recensione>

65 Progetto editoriale dell’Associazione Culturale Winnie & Krapp per chi Binasco ha rilasciato anche una video intervista proprio in relazione allo spettacolo Amleto che stava per andare in scena <http://www.klpteatro.it/valerio-binasco-festival-conoscenze-video-intervista>

economia della contraddizione, del malessere che dilania il protagonista (incarnato da Gabriele Portoghese, garbato ma alle volte troppo impostato) ma tormenta anche la madre Gertrude (Mariangela Granelli). Michele di Mauro è un Claudio dallo sguardo malinconicamente sperduto, del tutto distante dal crudele fratricida a cui siamo avvezzi; Polonio (Nicola Pannelli) è l'investigatore goffo e pusillanime della follia di Amleto. L'idea di interpretazione è senza dubbio moderna senza debordare nella pretesa di voler attualizzare a tutti i costi, ma qua e là le prove attoriali sembrano zoppicare e affidarsi troppo ad un'esasperata emotività, che poco restituisce la solenne (e irripetibile) aristocrazia del contesto drammatico. La talora inaggrabile pesantezza dei tempi e dei dialoghi certamente non agevola la scioltezza performativa, ma non sempre gli interpreti sembrano a loro agio con la propria parte. Chi spicca per convinzione e freschezza è la giovanissima Giulia Mazzarino, nei panni della sfuggente e logorata Ofelia, la cui morte è uno dei momenti più a effetto dello spettacolo. [...]

E ancora la recensione⁶⁶ “C'è del nuovo in Danimarca” di Maria Grazia Gregorio, per DelTeatro

Valerio Binasco firma la regia di un “Amleto” fuori squadra, in qualche modo inaspettato [...] che mescola coraggiosamente le età dei personaggi, ma anche le loro esperienze, in uno strano viaggio compiuto all'interno di quello che è forse il più famoso testo al mondo creando un melting pot dove gli stili recitativi si sovrappongono, ma senza creare confusione anzi suggerendo una forte vitalità. Verrebbe voglia di dire: c'è qualcosa di nuovo in Danimarca, ma senza tirarsela troppo, in semplicità. Cosa ci ha colpito in questo Amleto? Che non gli importa granché dell'“essere o non essere”: non c'è tempo di stare a filosofare anche se il monologo è famosissimo perché quello che qui conta è che tutto corra veloce [...]. Ma dentro il grande palcoscenico delle Fonderie con il calare e lo sparire dei sipari, nell'alternarsi senza posa fra luce e buio, nel salire e nello scendere dal palcoscenico degli attori in mezzo al pubblico (un po' troppo spesso in verità) quasi a cercarne la complicità, la sorpresa, ecco farsi strada un Amleto quasi imberbe. È un Amleto all'inizio vestito come si conviene e poi sempre più trascurato, con i calzerotti che gli cadono dalle gambe in un groviglio ai piedi come ricordiamo di avere visto nell'indimenticabile Amleto di Patrice Chéreau da molti imitato. [...] la coppia peccatrice degli amanti assassini composta da Mariangela Granelli che è la regina e da Michele Di Mauro che è il nuovo re, Claudio. Lei che via via assomiglia sempre di più a una vittima sacrificale, impotente a reagire al delitto, divorata dai sensi di colpa e da un orrore che lei, regina madre con i tacchi a spillo, rende con bravura. Lui, Claudio, mellifluo ma anche pauroso genio del male in elegante abito scuro, regala una gran bella interpretazione. Vorrei ricordare anche [...] l'eleganza affettata del Polonio di Nicola Pannelli e [...] i due giovani protagonisti destinati a morire entrambi: Fausto Cabra, che del suo Laerte rende come meglio non si potrebbe il carattere impetuoso, tipico di un giovane eroe abituato a ragionare con la spada, e il già citato Gabriele Portoghese che di Amleto, ha saputo mostrarci l'inquieta infelicità.

66 <http://www.delteatro.it/2019/05/07/un-amleto-inatteso/>

Paolo Borgo per “La Guida”:⁶⁷

[...] la storia di un adolescente che è poi quell'adolescente che siamo stati un po' tutti e che alla fine ci portiamo dietro: pieno di dubbi, paure, insicurezze, fissazioni, in conflitto con il mondo che lo circonda. Sono giovani, infatti, la gran parte degli attori dello spettacolo, a partire dal bravissimo protagonista, Gabriele Portoghese, che offre un Amleto febbrile, fragile e crudele, senza dimenticare l'Ofelia – preraffaellita ma con le Converse ai piedi – di Giulia Mazzarino (che nella scena della follia canta “Girl” dei Beatles), il Laerte di Fausto Cabra, l'Orazio di Christian Di Filippo o i poveri Rosencrantz e Guildenstern con l'accento del Sud di Michele Schiano di Cola e Vittorio Camarota. Dall'altra parte, gli adulti, banalmente cinici o indifferenti. Il Claudio del notevole Michele Di Mauro, un assassino “dal volto umano”: capisce un po' a malincuore che è impossibile pentirsi e allo stesso tempo godere del proprio crimine e quindi non trova incongruo e immorale il fatto che i suoi gesti abbiano esiti brutali. Mariangela Granelli è una Regina Gertrude insoddisfatta, disattenta, anaffettiva: racconta la morte di Ofelia da ubriaca, senza nessuna partecipazione. Il Polonio di Nicola Pannelli (anche becchino nel funerale di Ofelia), fedele uomo di corte, obbediente strumento del potere altrui, parla come in un monologo di Bergonzoni. Il palcoscenico delle Limone Fonderie viene usato in tutta la sua ampiezza, fino in fondo (pannelli elettrici inclusi), costringendo gli attori a percorrerlo in lungo e in largo e, quando non basta nemmeno quello spazio dilatato, ad avventurarsi nella stessa platea. Pochi gli elementi scenografici, anche se efficaci (la terra del cimitero cade a sorpresa dall'alto). Nel corso delle sue 3 ore e 40 minuti, lo spettacolo è scandito da un continuo salire e scendere di tende, quinte o schermi trasparenti (che volutamente tolgono nitidezza alla scena), mentre spesso le voci appaiono lontane, quasi riverberate, e prevalgono luci fioche. Una scelta stilistica che, esteticamente vincente, forse non lo è dal punto di vista della potenza emotiva del testo, comunque bellissimo ma in certi momenti come raggelato e statico”

Il quotidiano La Stampa dà voce alle parole di Francesca Rosso, intitolando la recensione “Ofelia ascolta i Beatles nell'Amleto contemporaneo”⁶⁸:

Lo spazio vuoto senza sipario, il buio nero e denso, lame di luce rigorose e reti velate che scendono sulla scena. I personaggi dell'«Amleto» in chiave contemporanea [...] sono immersi in una tragedia familiare primordiale che risucchia e scava e fa brillare scintille di compassione. Compassione per l'energico Amleto (ottimo Gabriele Portoghese) adolescente triste e imbozzolato nel suo cappotto abbottonato male o in mutande, per la regina (Mariangela Granelli) moglie fedifraga e inerme, per re Claudio (Michele Di Mauro, meraviglioso nella scena della preghiera) opportunista e viscido, per Ofelia (Giulia Mazzarino) che ascolta i Beatles dal walkman e passa leggera da

67 informazione quotidiana di Cuneo e provincia, <https://www.laguida.it/2019/05/29/visto-con-voi-amleto-di-valerio-binasco/>

68 <https://www.lastampa.it/torino/2019/05/17/news/ofelia-ascolta-i-beatles-nell-amleto-contemporaneo-1.33702647>

innocenza a malizia, per Polonio (Nicola Pannelli) ossequioso e attento ai conti, per Laerte (Fausto Cabra) tutto rabbia e fuoco. [...] tutto è uno: il dramma è frivolezza, l'ironia è disperazione. Tre ore e mezzo di spettacolo avvincente.

Magda Poli per il Corriere della sera⁶⁹:

È una tragedia familiare Amleto di Shakespeare nella lettura del regista Valerio Binasco. Una famiglia, come può accadere, coacervo di serpenti. Ma è soprattutto un Amleto che vuole raccontarsi e vivere, annoiarsi, struggersi, immalinconire, essere cinico, ingiusto, rabbioso, violento. Semplicemente vivere i propri sentimenti, colmando la spaccatura tra parola e realtà, col sentire. Nel vuoto gelido del grande palcoscenico delle fonderie Limone, sipari calano e spariscono come i pochi oggetti di scena, tra bui e luci a sciabola vediamo un re Claudio, assassino del fratello per amore, sì anche per il potere, ma con sfumature «umane» ricercate dall'insinuante all'acceso, interpretato dall'intenso Michele Di Mauro; re che tiene per mano la sua sposa, madre di Amleto, devastata dai sensi di colpa, disarmata, come ben la disegna Mariangela Granelli. E Amleto, l'ottimo Gabriele Portoghese, è un giovane inquieto che soffre e non si vergogna di farlo vedere, aggrovigliato su se stesso, ingenuo e perfido, non vittima ma neanche carnefice. Un giovane essere, orfano di padre e confuso. Un battesimo, quello della nuova compagnia di attori Lemon Ensemble, come dire, emozionale.

Per il Manifesto Comunista, Gianfranco Capitta:

Si finisce con l'affezionarsi a questo Amleto che Valerio Binasco propone [...] È sicuramente simpatico, o forse meglio fa «tenerezza»: caparbio e ingenuo, avveduto e poco calcolatore, se non nei momenti estremi. È un eroe suo malgrado, molto contemporaneo, come quando fremente incontra il fantasma del padre e sentiamo risuonare A whiter shade of pale [...] Lo spettacolo del resto, dietro l'apparente «disinvoltura» ha una sua monumentalità, di cui si può accusare giusto un'ombra dopo più di tre ore e mezza sui seggiolini della gradinata del sito paleoindustriale, le antiche Fonderie Limone. CHE ORA sono anche il logo (con veri limoni di Sicilia all'esterno) della Lemon company, l'ensemble fidato con cui Binasco ha programmato di fare le sue regie allo stabile. Un ensemble di sicuro valore, che si muove in un montaggio spesso cinematografico, con estese punte di eccellenza. Il più sicuro è forse Laerte/Fausto Cabra, assieme al godibile Polonio/Nicola Pannelli e al calcolato e calcolatore usurpatore Claudio/Michele Di Mauro. SI DIFENDONO le due presenze femminili, la regina Mariangela Granelli e l'Ofelia reattiva Giulia Mazzarino. Ma risultano tutti molto credibili e intensi, a cominciare dal protagonista Amleto, il giovanissimo Gabriele Portoghese, denso e risoluto, anche nei mancati di senso e determinazione (e nonostante la regia lo faccia recitare, lui esile e nervoso, per buona parte del tempo in mutande, e un cappotto saltuario). A nudo viene messo non solo lui, ma l'intera rete di rapporti di potere e dominazione, nascosti in quella corte «frivola» quanto trafficante e corrotta, che come in una regia di Ostermeier apre il racconto nel salotto di un party. [...] Ma nonostante tutto, il disegno di lettura di Binasco tiene, ed è una

69 <https://www.corriere.it/spettacoli/recensioni-teatro-lirica/notizie/shakespeare-tragedia-familiare-9e3f3ee0-7732-11e9-8bcc-bbf4d7708d31.shtml>

bella soddisfazione, per lo spettatore, riconoscere il valore politico e insopprimibile di quella temibile geometria familiare ed esistenziale.

Sul portale di Teatri on line⁷⁰, Alan Mauro Vai, “Amleto” o della sconfitta inevitabile:

Approcciarsi a mettere in scena Amleto, oggi, nel nostro mondo attuale, consente di affrontare sfide, di specchiarsi dentro, di cercare nuove vie, ma espone al rischio di sentirsi frustrati, persi, ingoiati da tutto quel silenzio, quel buio, quell'abisso. Binasco prende una strada limpida e dirimente, tagliente e labile, spaziosa. Una scena vuota, un incipit armato da cui capiamo l'intenzione di seguire il testo nella sua versione classica, quasi integrale, per tre ore di spettacolo; lo spettro non c'è, è solo luce che erompe dal buio, come una ferita che vuole irradiare senza parole, il disagio contagioso di un luogo teatro degli orrori. Elsinore è fatto di sipari che si aprono, si muovono, separé che vengono calati dall'alto, si sollevano, scene che si allargano e dialoghi che si stringono negli stipiti del proscenio o allagano la platea e aprono le porte di sicurezza, perché tutto parli, nulla sia lasciato al vuoto di parole silenti; che gli attori con il loro carro entrino in scena e costruiscano sotto i nostri occhi le assi del palcoscenico, che i servi di scena portino, spostino, allestiscano sotto i nostri occhi, che l'evocazione vinca su tutto per lasciare il crudo tramestio del cuore battere fino a rompere i canoni classici della rappresentazione, che gli attori possano servirsi del tempo come una pista da fiutare per solcare le ondate di sensazioni da lanciare agli spettatori seduti qui, testimoni inermi, scossi e sbattuti dalle trame del potere cui tutto deve piegarsi, nel disegno audace della morte seducente. E' un Amleto essenziale senza fronzoli, fatto di segni estetici scenici di pura allegoria, metonimie scenografiche per una Elsinore sineddotta. Una sedia, una scarpa, una spada e tutto il mondo della follia erompe, sugli occhi sgranati di un Gabriele Portoghese che asseconda l'eco dei passi del padre ucciso, che usa il sudore del suo sentire per andare incontro al battito della verità, che ci incontra in platea, calciando la porta mangiafuoco o lasciando cascare il suo corpo come un sacco d'ossa da cui le parole vengono spremute e bevute dal pubblico. La libertà di questo giovane attore ci avvince, l'orchestra degli attori che ruotano intorno a lui segue accordi sonori che per osmosi toccano le corde emotive più profonde: un'Ofelia limpida e sfilacciata che getta nel fiume lo stereotipo convenzionale, restituendo un ruolo compresso ma più onesto, una madre dura dalla voce ferrea, costretta a piegarsi agli assalti del figlio, un Claudio sfumato in un nero che tende al grigio e gioca le carte di una varietà vibrante, di un cattivo che in realtà nasconde il cuore in un fazzoletto di spine. E in questo assetto non ci stupisce che il personaggio più comico risulti proprio Polonio che nella sua svelata finzione ipocrita non si rende conto dell'immagine indegna che dà del potere. Uno spettacolo che cammina sul filo sospeso del cuore aperto, dello stare accadendo in un tempo indefinito, in una coralità di sensibilità che evolvono il dramma nel suo complesso di spire e ci lascia per tre ore con il corpo gonfio di umanità.

70 <https://www.teatrionline.com/2019/05/amleto-o-della-sconfitta-inevitabile/>

Ultimo Davide Maria Azzarello per Modulazioni Temporalì:⁷¹

[...] Qui, Binasco, da sempre attivo sostenitore di un riavvicinamento tra teatro e pubblico, riconferma il valore della sua forma mentis antiaccademica. [...] Binasco ne ha proposto [di Amleto] uno accessibile, coinvolgente, spiritoso, tragicomico, intelligente ma di quell'intelligenza giovanile che si rivela spesso esitante, irrisolta, perplessa. Il testo è stato leggermente semplificato ma non banalizzato [...] L'opera mantiene la sua autorevolezza, ma la riformulazione lessicale ne garantisce la ricezione per un pubblico eterogeneo. In questo contesto, anche la scenografia proposta da Nicolas Bovey trova la sua ragion d'essere: se all'inizio l'asetticità del palco può disattendere l'aspettativa dello spettatore, con l'incedere della vicenda quest'estetica del vuoto trova una sua giustificazione ben precisa. Senza una reale scena, infatti, il pubblico può concentrarsi sull'universalità degli ancestrali gesti dei personaggi. Questo Amleto non vuole che assistiamo passivamente alla messinscena: ci invita e ci costringe, anzi, ad immaginare la trama, a sovrapporla ed imbastirla alle nostre esperienze di vita. E a questa idea aderisce anche la costumista, Michela Pagano, che ha proposto un abbigliamento tanto semplice quanto sorprendente: tutti i personaggi, infatti, vestono i panni di una modernità fatta di completi gessati, giacche a doppio petto, cappotti di loden tre bottoni, cravatte, tailleur, gonne al ginocchio, tacchi a spillo, pigiama. Quest'assemblamento danese è avvolto negli stessi strati con cui ci copriamo anche noi: forse siamo più simili a loro di quanto non crediamo, quindi. Particolarmente lodevole l'interpretazione di Gabriele Portoghese, che sa affidare al pubblico il cuore di colomba di un Amleto potentissimo, un Amleto che ruggisce soavemente quando denuncia al cielo tutte le ataviche ingiustizie di cui è vittima. Un Amleto che pronuncia la celebre formula dell'essere o non essere rannicchiato in un angolo e che poi sfonda la quarta parete per portare la sua sana disperazione tra le poltrone degli astanti. Sicuramente, poi, vanno ricordati Nicola Pannelli - un Polonio memorabile, lacché impettito alla corte degli ipocriti di cui asseconda l'ipocrisia - e Mariangela Granelli, splendida e tormentata Regina Gertrude, donna disorientata tra uomini fin troppo inclini a quei malsani furori slanciati verso una violenza sanguinaria di cui il mondo potrebbe e dovrebbe fare a meno. Un cast molto ben assortito, insomma.

71 <https://www.modulazionitemporali.it/lamleto-di-valerio-binasco-alle-fonderie-limone-di-moncalieri/>

CAPITOLO QUATTRO

FONDAZIONE TEATRO STABILE DI TORINO

Storia¹

Nato come “Piccolo Teatro” della città di Torino, nel 1955 il Consiglio Comunale di Torino, coadiuvato dall’assessore alla pubblica istruzione, decreta la creazione di un nuovo “ente di propulsione culturale”, con un contributo annuo di 20 milioni di lire e la concessione della sala del Teatro Gobetti. Ci troviamo storicamente nel periodo che segue la seconda guerra mondiale e vede in tutta Italia una volontà di riscatto e rinascita culturale. “Teatro come forma comunicazione” era il forte imperativo; erano anni di grande curiosità nei confronti del mondo, dopo il periodo della guerra. La tendenza politica tra i promotori del teatro era orientata agli ideali di sinistra, ma in quel momento era assessore alla cultura Tettamanzi, una democristiana che si oppose alla concessione di un teatro a un “gruppo di comunisti”, racconta l’attore Piero Nuti nel documentario della Rai sui sessant’anni dalla creazione del teatro. Fu allora che l’assessora, consigliata dal sindaco in carica, diete d’incarico di creare il teatro a Nico Pepe, attore messosi in luce come interprete goldoniano.

Il compito affidato al neonato teatro fu quello di risollevere la tradizione del “teatro d’arte” che a Torino, nella prima metà dell’Ottocento, aveva dato vita alla Compagnia Reale Sarda e, nel primo Novecento,

1 <https://www.teatrostabiletorino.it/storia/>
<https://www.raiplay.it/programmi/60anniditeatrostabiletorino/>

e

all'esperienza del Teatro di Torino di Riccardo Gualino, costretto a chiusura dal regime fascista. Non passò molto tempo che il Piccolo di Milano rivendicò unicum sul nome e il teatro di Torino divenne Teatro Stabile della Città di Torino.

Nel primo anno il teatro allestì dieci spettacoli, realizzando 171 recite a Torino, 10 in altre piazze del Piemonte e 18 fuori regione. Alla direzione di Pepe seguì quella di Gianfranco De Bosio dal 1957 al 1968, giovane regista veneto che portò gli spettacoli dello stabile ad affermarsi all'interno del panorama nazionale. Il pubblico torinese rispondeva molto bene alle proposte del teatro e gli spettacoli proponevano un livello artistico culturale sempre in crescita. Testi classici e contemporanei si alternavano sul palcoscenico del teatro Gobetti fino a che nel 1961 *La resistibile ascesa di Arturo Ui* di Bertolt Brecht, campione di incassi fra gli spettacoli brechtiani in Italia, non inaugurò la sala del Carignano, di proprietà comunale. Da anni retta da una gestione privata, da allora divenne primo spazio teatrale del circolo dello Stabile di Torino. Fu però solo nel 1977 che il settecentesco teatro prototipo dello stile all'italiana, diventa sede ufficiale dello Stabile. Iniziarono inoltre le tourné: in America Latina (1960), in Francia e Belgio (1965) e in Russia (1966) con gli spettacoli di Ruzante ovvero *La Moscheta* (1960), *Anconitana e Bilora* (1965), e *I Dialoghi* (1966), che suscitarono l'ira della curia per il linguaggio sboccato e modi provocatori. De Bosio portò in scena sia drammaturgia classica come: Goldoni, Shakespeare, Cechov, Pirandello, che drammaturgia contemporanea: Eugène Ionesco (*Sicario senza paga* e *Il re muore*), Samuel Beckett (*Giorni Felici*, *Atto senza parole* e *L'ultimo nastro di Krapp*), Natalia Ginzburg (*Ti ho sposato per allegria*), Alberto Moravia (*Il mondo è quello che è*) e

soprattutto la primissima teatrale di Primo Levi con *Se questo è un uomo* (1966), che si rivelò un'operazione colossale. Furono inoltre scritturati i più noti attori della scena italiana, come Paola Borboni,² Gianni Santuccio, Lilla Brignone, Luigi Vannucchi, Ernesto Calindri, i giovani Dario Fo e Franca Rame, Giulio Bosetti, Franco Parenti, Salvo Randone, Adriana Asti, Laura Adani, Valeria Moriconi, Glauco Mauri e Vittorio Gassman.³

Tra il 1968 e il 1971 il teatro ebbe una direzione collegiale composta da Giuseppe Bartolucci, Daniele Chiarella, gestore del Teatro Carignano, Federico Doglio, storico del teatro, Nuccio Messina, direttore organizzativo del teatro (dal 1964), e Gian Renzo Morteo, studioso e traduttore di Ionesco. La proposta di spettacoli estremamente avanguardistici suscitò reazioni contrastanti nel pubblico. Due esempi di produzioni in questo periodo di transizione sono: *I testimoni* del polacco Tadeusz Rozewicz, con scene dell'esordiente Jannis Kounellis, futuro artista di punta dell'arte povera, e *Orgia*, spettacolo-manifesto del "teatro di parola" di Pier Paolo Pasolini, con musiche di Ennio Morricone. Si tratta degli stessi anni in cui lo Stabile di Torino, primo in Italia, consacra un nuovo rapporto con il mondo della scuola e delle periferie urbane.

Nel 1971 l'incarico direzionale passa al regista genovese Aldo Trionfo, il quale realizza spettacoli coadiuvato dallo scenografo Emanuele Luzzati e

² Prima donna a portare il nudo nel teatro italiano ai tempi del fascismo

³ Nel 1968 fu protagonista del memorabile *Riccardo III* di William Shakespeare, diretto dal giovane Luca Ronconi, con scene dello scultore Mario Ceroli e costumi di Enrico Job, spettacolo tra i più memorabili della storia dello Stabile.

da attori come Franca Nuti, Marisa Fabbri, Paola Borboni, Wanda Osiris, Carmelo Bene e Franco Branciaroli.

A Trionfo succedette il regista Mario Missiroli che, affiancato da Giorgio Guazzotti condirettore organizzativo, guidò il teatro per i successivi otto anni, fino al 1984. Si è trattato di anni difficili di grande tensione nel panorama torinese e più genericamente italiano. Ogni spettacolo era progettato per essere presentato in maniera coerente all'interno del dibattito civile in corso.⁴

Dal 1985 al 1989 il teatro fu diretto da Ugo Gregoretti,⁵ recentemente scomparso, in un periodo in cui iniziavano a scarseggiare i finanziamenti statali. È lo stesso Gregoretti a raccontare nel documentario “Cinquant’anni del Teatro Stabile di Torino”, come i ritardi del ministero e la costante “acqua alla gola” (Cit.) ebbero scaturito in lui la volontà di fare un teatro “fuori dal palco”, un indirizzo “birbaccione” (Cit.) non apprezzato dagli abbonati storici, con cui il regista fu sempre in forte contrasto: “gli abbonati storici vivevano duecento metri dal Carignano ... nel Museo Egizio”. (Cit.)

A seguire il TST ebbe come direttore Luca Ronconi che alla fine del 1990, nella Sala Presse dello stabilimento dismesso di Fiat di Lingotto,

⁴ Si pensi alla *Mandragola* dell’83

⁵ Gregoretti fu sempre un provocatore e un eccentrico, scaturì l’ira della lega piemontese, che impedì la continuazione di ogni spettacolo de *Le Miserie d’monssù Travèt*, occupando il Teatro Carignano. La ragione del dissenso stava nel fatto che gli attori protagonisti non fossero di origini piemontesi ma bensì romane; questi furono infatti costretti a studiare con un ripetitore di dialetto, trattandosi di uno spettacolo di tradizione piemontese.

allestì *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus, repertorio degli orrori e insensatezze della Grande Guerra. Si trattò di anni estremamente intensi, rivoluzionari grazie all'attenzione e alla curiosità di questo regista nei confronti del teatro, il quale ebbe un rapporto estremamente fecondo con il pubblico e inoltre l'enorme merito di fondare la Scuola per attori del Teatro Stabile di Torino.

Quando Ronconi lasciò Torino nel 1994, alla direzione dello stabile passò Guido Davico Bonino, ex critico teatrale e docente universitario (1994-97), in un'intervista di quegli anni si dimostrò particolarmente illuminato nel sostenere che all'interno del ruolo del direttore di un teatro convivono due anime, sia quella culturale che quella di un manager aziendale per le skills richieste nel governo e nella conduzione dell'impresa.

Seguì per il triennio 1997- 2000 l'attore e regista Gabriele Lavia che appena insediato si prefisse di portare in teatro nelle zone periferiche e discriminate della città. Fu inoltre un periodo di rinnovata strategia di apertura e interscambio con l'orizzonte europeo, in particolare memorabile fu *La serra* di Harold Pinter, interpretato da Carlo Cecchi, con la regia dello stesso Pinter.

Succedette poi Massimo Castri nel biennio 2000-2002, egli mise in scena spettacoli come *Ifigenia* di Euripide (2001), in cui avveniva una lettura della tragedia classica attraverso il dramma borghese pirandelliano. Fu, inoltre, un forte sostenitore del teatro Pubblico.

Nel settembre 2002 la direzione viene assunta dal regista Walter Le Moli, rimasto in carica fino al dicembre 2007. Fu il periodo delle Olimpiadi

Invernali a Torino (2006), su lezione europea vennero aperti nuovi spazi come Le Fonderie Limone, il Teatro Astra e il Teatro della Cavallerizza. L'operazione svolta da questo direttore fu di intensificazione dell'attività produttiva, sia attraverso il supporto a compagnie giovani e realtà locali, sia attraverso la realizzazione di progetti di grande respiro. Grande attenzione fu inoltre data al "romanzo portato in scena", un percorso avviato con *Don Chisciotte*, il monumentale romanzo di Cervantes, proseguito con *La Comédie Humaine* di Honoré de Balzac e infine con *La peste* di Albert Camus. Nel cartellone della stagione 2004/2005 ampio spazio è stato concesso al rapporto teatro-musica.⁶

Nella stagione 2006/2007 il Teatro Stabile di Torino è entrato a far parte dell'Unione del Teatri d'Europa, attivando una intensa rete di scambi con i principali teatri europei ed extraeuropei. Sono gli anni in cui il TST si è confermato come uno dei poli teatrali italiani di maggior interesse artistico e organizzativo in ambito nazionale ed internazionale. Nel dicembre 2007 Mario Martone è diventato Direttore della Fondazione, la prima stagione diretta (2008/2009) è stata caratterizzata dalla scelta di seguire diversi filoni tematici legati alle sale teatrali: gli attori al Teatro Carignano, gli autori al Teatro Gobetti, i registi alle Fonderie Limone Moncalieri, la contemporaneità al Vittoria, i grandi allestimenti al Nuovo. Si è trattato di una proposta culturale omogenea, in cui produzioni e ospitalità si fusero armonicamente. Parallelamente alla Scuola per Attori,

⁶ Lo stesso direttore allestì *Marat-Sade* di Peter Weiss, sulla partitura musicale de Le quattro stagioni di Vivaldi. Venne anche portato in scena *L'Impresario delle Smirne* di Carlo Goldoni, in cui recitò un cast misto di attori di prosa e cantanti lirici, sotto la direzione di Davide Livermore.

in quel periodo diretta da Mauro Avogadro, si fondò la Scuola dello spettatore diretta da Guido Davico Bonino, il Corso di recitazione per cantanti diretta da Davide Livermore e il Corso di scritture per la danza contemporanea diretta da Raffaella Giordano. In questa stagione sono stati inoltre riproposti alcuni spettacoli storici del Teatro Stabile, e la sede Teatro Nuovo ha ospitato *Kontakthof*, uno degli ultimi spettacoli in Italia della compagnia di Pina Bausch, prima della sua morte. Collaborazioni significative hanno iniziato a realizzarsi in quegli anni, per poi proseguire in maniera significativa, portate a titolo di esempio le cooperazioni con il Teatro Regio (co- produzioni oltre che biglietti scontati se possessori di abbonamento al TST o al Regio), con l'Università degli Studi di Torino (un progetto importante degli ultimi anni è *Retrosцена*, ovvero incontri con artisti e studiosi rivolti a insegnanti, studenti, abbonati), con il Museo Egizio, Reggia di Venaria e Museo Nazionale del Cinema, (iniziativa recentissima quella di scontare il biglietto a teatro ai possessori del biglietto d'ingresso al museo) e con *ToBike*⁷ (sconto del biglietto per i possessori di tessera tobike). Danza, musica, arte, multimedialità sono quindi state sviluppate in sinergia, oltre che declinate in diversi allestimenti. Durante la stagione 2009-2010 è stata inaugurata *Prospettiva09* festival d'autunno, curato da Mario Martone e Fabrizio Arcuri, sostenuto da *Torinodanza festival*, *Artissima*, *Club to Club* e altre istituzioni culturali nazionali. Per la prima volta il Teatro Stabile ha partecipato alla realizzazione di *Torinodanza festival*, diretto da Gigi Cristoforetti, ospitando la manifestazione alle Fonderie Limone e alla Cavallerizza Reale. Per il trecentesimo anniversario della fondazione del

⁷ Servizio di *bike sharing* promosso dalla città di Torino.

Teatro Carignano è stato portato in scena un progetto, *Fiabe Italiane*, di Jhon Turturro, sostenuto dal Ministero per i Beni e le Attività culturali. Alla Cavallerizza Reale, per il centocinquantesimo dell'Unità Italiana,⁸ è nata la rassegna *Teatro e Storia*, coordinata da Giovanni De Luna.

Nel 2015 è stato nominato direttore Filippo Fonsatti e Mario Martone ha assunto l'incarico di direttore artistico. Fonsatti è tutt'ora direttore e dal gennaio 2018, Valerio Binasco ha ricevuto la carica di consulente artistico. Già con Martone, la carica di direttore e direttore artistico si è sdoppiata, in modo da avere la consulenza di un grande del teatro, attualmente Valerio, e la guida di un manager della cultura Fonsatti. Sempre nello stesso anno al TST è stato riconosciuto dal MiBACT lo status di Teatro Nazionale.

⁸ Inoltre, la stagione ha ospitato una importante serie di produzioni, che avevano il compito di accompagnare il pubblico in un ideale viaggio nella storia della scrittura scenica italiana: le *Operette morali* di Giacomo Leopardi nella versione di Mario Martone; *Filippo di Vittorio Alfieri*, diretto da Valerio Binasco; *I promessi sposi* alla prova di Giovanni Testori, diretto da Federico Tiezzi; *Rusteghi*, da Goldoni, con regia di Gabriele Vacis; infine *Virginio Liberti* con *Questa sera si recita a soggetto* di Luigi Pirandello.

Statuto e Mission

In data 19 giugno 2015, la Fondazione del Teatro Stabile di Torino è stata iscritta al n.889 del Registro delle Persone Giuridiche istituito presso la Prefettura della Città di Torino. Lo statuto giuridico viene riconosciuto come Fondazione di diritto privato, il cui funzionamento è regolato dagli articoli 14 e seguenti del codice civile. L'amministrazione della fondazione spetta al Consiglio d'Amministrazione.⁹ Essendo un ente non profit¹⁰ (senza scopo di lucro), si identifica in primo luogo la mancanza di intento lucrativo oltre che il vincolo al reinvestimento (per il raggiungimento di finalità istituzionali) degli avanzi di gestione. Ne si riconosce lo scopo sociale, contrapposto alle aziende market oriented e in particolare perseguendo un'attività a favore dell'intera collettività.¹¹ Sempre all'interno dello Statuto viene definita la *Mission*¹² della fondazione:

- *Produrre, rappresentare e ospitare, con carattere stabile e continuativo e nelle sedi teatrali direttamente gestite, spettacoli di prosa, di danza e di teatro musicale di alto livello artistico;*
- *conservare, divulgare e promuovere, anche in ambito internazionale, il teatro d'arte italiano, dal repertorio classico alla drammaturgia contemporanea;*
- *programmare spettacoli di autori e in lingua stranieri, per coltivare l'identità europea degli spettatori e in particolare delle giovani generazioni;*

9 Attualmente composto da: Lamberto Vallarino Gancia (Presidente), Riccardo Ghidella (Vicepresidente), Mario Fatibene, Caterina Ginzburg, Cristina Giovando.

10 Facente dunque parte del "terzo settore", dal punto di vista economico e politico, all'interno del quale si inseriscono le istituzioni, gli enti e le imprese inserite fra stato e mercato nel sistema economico.

11 Per le informazioni contenute all'interno di questo paragrafo si veda: Ferrarese P. Modelli di Rendicontazione dell'attività museale, Capitolo IV, libreria editrice Cafoscarina, 2017

12 <https://www.teatrostabiletorino.it/mission-statement/>

- *essere punto di incontro, confronto e scambio di idee e di esperienze tra intellettuali, artisti, registi, autori, attori, tecnici e artigiani per rinnovare la centralità sociale e civile, oltreché culturale, del teatro;*
- *contribuire ad aumentare l'attrattività e la competitività del territorio, partecipando al processo di internazionalizzazione e integrandosi con l'industria turistico-culturale;*
- *promuovere l'immagine di Torino e del Piemonte attraverso l'esportazione in Italia e all'estero delle proprie produzioni teatrali;*
- *migliorare la qualità della vita della popolazione residente, formare culturalmente il pubblico, offrire intrattenimento intelligente e accessibile a tutte le fasce di utenza;*
- *garantire occupazione qualificata agli artisti e ai tecnici;*
- *sostenere con processi innovativi l'incubazione d'impresa, la creatività dei talenti emergenti, l'attività di sperimentazione in ambito scenico, la multidisciplinarietà, la differenziazione dell'offerta;*
- *svolgere attività di formazione professionale, artistica e tecnica, attraverso la propria agenzia formativa accreditata e finanziata dal FSE;*
- *espletare in modo strutturale funzioni di documentazione, archiviazione e ricerca scientifica, anche in rapporto con le Università, nell'ambito dell'attività del proprio Centro Studi, riconosciuto come istituto di ricerca da DPCM;*
- *produrre e diffondere in modo innovativo materiale editoriale, educativo e promozionale inerente all'attività istituzionale con l'ausilio delle nuove tecnologie di comunicazione;*
- *dialogare e collaborare con le realtà indipendenti del territorio per valorizzare i talenti locali e concorrere alla crescita organica del Sistema Teatro Torino;*
- *progettare e produrre in modo integrato con altre importanti istituzioni culturali - torinesi, nazionali ed estere - per aumentare la competitività dell'offerta e la circolazione dei progetti;*
- *conservare e valorizzare due edifici di grande pregio storico e architettonico come il Teatro Carignano e il Teatro Gobetti.*

La Mission comprende tutti gli obbiettivi ultimi della Fondazione i quali hanno finalità temporale coerente di medio lungo periodo.¹³ Un controllo sull'amministrazione della Fondazione è fatto dal Collegio dei

¹³ P. Ferrarese, *Elementi di project management e modelli di report per le aziende culturali*, Cafoscarina, 2016

Revisori, che si occupa di relazionarsi con il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, riferendone l'operato. Il Consiglio degli Aderenti, invece, è formato da:

- Città di Torino
- Regione Piemonte, riconoscendo il valore strategico dell'attività del TST conformemente alle politiche culturali regionali
- Compagnia di San Paolo, in accordo con quanto previsto dalle linee programmatiche della compagnia, sostiene la Fondazione che con la propria attività artistica investe sullo sviluppo del territorio (per formazione culturale e cittadinanza) ed è polo di attrattività per il turismo indotto.
- Fondazione CRT, sostiene da sempre il TST e ne è socio fondatore. Per la stagione 2018/2019 ha partecipato economicamente alla realizzazione dello spettacolo *Arlecchino servitore di due padronie*, interessante iniziativa, ha sovvenzionato l'abbonamento (in numero di 600 l'anno scorso) per le fasce protette (persone con Isee inferiore a 11.000 €, sfruttabile da tutto il nucleo familiare) chiamato "Un posto per tutti", iniziativa unica nel panorama nazionale.¹⁴

Risulta inoltre la Città di Moncalieri in vece di sostenitore in quanto le Fonderie Limone si confermano ogni anno come esempio di riqualificazione urbana, come illustrato nel precedente paragrafo.

14 Anche durante la conferenza stampa per la stagione 2019/2020 (a cui ho partecipato), è stata ribadita questa collaborazione (ringraziando pubblicamente e invitato la presidentessa della sede torinese), inoltre sono stati stanziati i fondi per un numero maggiore di abbonamenti (1000), che le persone possono richiedere previa domanda con relativa attestazione Isee e prevedono tre spettacoli su tutti e tre i teatri.

Finanziamenti

I contributi ricevuti per l'anno 2018¹⁵ sono riportati nella tabella¹⁶ sottostante che evidenzia i finanziamenti ricevuti dalle istituzioni pubbliche direttamente coinvolte nel finanziamento della Fondazione. Sono contribuenti: Città di Torino, Regione Piemonte, Città di Moncalieri, Ministero beni e attività culturali e Agenzia delle entrate (5x1000). Nel particolare, da parte della città di Torino risulta un contributo incassato nel 2018 pari a 2.231.000 euro, di cui 497.280 euro di acconto contributi ordinari per l'anno 2016, 20.720 euro di saldo per contributi ordinari sempre del 2016, 854.000 euro e 146.000 euro di acconti contributi ordinari del 2017 ad ultimo un acconto per il progetto Torino Arti Performative del 2017 di 259.000. Da parte della Regione Piemonte 432.000 euro per l'anno 2016 e 1.850.000 euro per l'anno 2017. In totale per il biennio passato 2.282.000 euro. Contribuente città di Moncalieri, ospitante gli spazi delle Fonderie Limone, partecipa con un contributo di 129.600 euro direttamente nell'anno corrente e per l'anno corrente (in fase di stesura) ovvero il 2018. Particolarmente in ritardo arriva l'incasso del 5x1000 distribuito dall'Agenzia delle entrate, si tratta del contributo versato nel 2015. I contributi assegnati dalle Pubbliche Amministrazioni ammontano nel loro complesso a 6.747.864 euro (al lordo degli oneri per i c.d. "consumi intermedi" dello spending review), in aumento dell'1,7% al consuntivo 2017. Tale aumento si deve

15 Sono consultabili pubblicamente sul sito del TST https://www.teatrostabiletorino.it/wp-content/uploads/2019/04/Bilancio-Consuntivo-TST_2018-per-sito.pdf

16 La tabella è utile a comprendere anche l'effettiva disponibilità operativa del finanziamento, da parte del contribuente.

alla crescita dell'assegnazione dei contributi statali, che compensa però un lieve calo da parte dei contributi degli enti pubblici territoriali. Un confronto fra l'anno 2017 e l'anno 2018 è presentato in tabella.

ente/causale	data incasso	(in euro)
CITTÀ DI TORINO		
acconto contributo ordinario anno 2016	26/01/2018	497.280
saldo contributo ordinario anno 2016	16/03/2018	20.720
acconto contributo ordinario anno 2017	31/07/2018	854.000
acconto contributo ordinario anno 2017	14/12/2018	146.000
saldo contributo ordinario anno 2017	18/12/2018	454.000
acconto progetto Torino Arti Performative T.A.P. 2017	03/07/2018	259.000
		2.231.000
REGIONE PIEMONTE		
saldo contributo ordinario anno 2016	27/04/2018	432.000
contributo ordinario anno 2017 *	31/05/2018	1.850.000
		2.282.000
CITTÀ DI MONCALIERI		
contributo ordinario anno 2018	16/11/2018	129.600
		129.600
MINISTERO BENI E ATTIVITÀ CULTURALI		
saldo contributo ordinario art. 10 DM 27/07/2017 anno 2017	04/06/2018	531.770
saldo contributo ordinario art. 29 DM 27/07/2017 anno 2017	21/06/2018	28.911
acconto contributo ordinario art. 10 DM 27/07/2017 anno 2018	24/09/2018	2.188.696
acconto contributo ordinario art. 29 DM 27/07/2017 anno 2018	02/10/2018	87.465
contributo spese VV.F. attività nei teatri in sede 2017 DM 27/07/2018	26/09/2018	23.261
		2.299.422
AGENZIA DELLE ENTRATE		
contributo 5x1000 anno 2015	13/08/2018	1.399
		1.399
TOTALE INCASSATI ANNO 2018		6.943.421
NB al netto delle ritenute d'acconto, ove dovute		* cessione del credito pro-soluto

Figura 1: Contributi incassati da P.A. anno 2018 (L. 124/2017)

Soggetto erogante	contributi P.A. 2017	contributi P.A. 2018
MIBACT / F.U.S. (teatro + danza)	2.828.734	2.972.864
Città di Torino (compreso TAP/STT)	1.824.000	2.540.000
Regione Piemonte (compreso Torinodanza)	1.850.000	1.100.000
Città di Moncalieri	135.000	135.000
Totale	6.637.734	6.747.864
Trattenuta MEF c.d. consumi intermedi	- 130.953	- 130.953
Totale (effettivamente disponibile)	6.506.781	6.616.911

Figura 2: Confronto contributi P.A. anno 2017/2018¹⁷

Ministero Beni e attività Culturali

Necessita un discorso lievemente più ampio il contributo ricevuto dal Ministero dei Beni e della attività culturali.

Nel 2018 lo Stabile si è confermato primo¹⁸ tra i Teatri Nazionali¹⁹ nel ranking del MiBAC, sia per punteggio qualitativo e quantitativo sia per assegnazioni FUS²⁰. Il contributo complessivo FUS (teatro + danza) è passato da 2.828.734 a 2.972.864, in aumento del 5% (tetto massimo previsto dalla legge) sul 2017, stabilendo un equilibrio competitivo fra: qualità dell'offerta, capacità produttiva, volume dell'attività, partecipazione del pubblico. Il FUS (Fondo unico per lo Spettacolo) rappresenta uno strumento di finanziamento diretto da parte dello Stato italiano. Questa tipologia di supporto nasce con la legge n. 163 il 20 aprile

17 <https://www.teatrostabiletorino.it/wp-content/uploads/2019/04/Bilancio-Consuntivo-TST-2018-per-sito.pdf>

18 Torinodanza primo tra i festival disciplinari

19 Il TST viene riconosciuto Teatro Nazionale con Decreto Direttoriale del 26 luglio 2018

20 Il FUS viene inserito tra le spese correnti del bilancio MIBACT, annualmente stabilito dalla legge di stabilità e successivamente ripartito tra i settori riconosciuti come “dello spettacolo dal vivo.”

1985, risulta essere principale strumento di sostegno del settore dello spettacolo²¹. Il decreto, all'art. 1, disciplina i criteri per l'erogazione e le modalità per l'anticipazione e la liquidazione dei contributi agli organismi e imprese operanti nel settore delle attività culturali (danza, musica, teatro, circo, spettacolo viaggiante e manifestazioni carnevalesche). Alla base del finanziamento vi è la pretesa da parte della direzione generale del MIBAC (ente erogatore) di un progetto triennale corredato di programma per ciascuna annualità. Il Decreto Ministeriale del 3 febbraio 2014 e successivo DM 27 luglio 2017 e da ultimo il DM 317 del 3 maggio 2019, definiscono i criteri di ripartizione dei contributi.²² È interessante sottolineare l'evoluzione nel tempo dei criteri per la ripartizione della quota FUS. Senza entrare nel dettaglio, si osserva il passaggio dall'attribuzione del 98,25% al criterio storico (ovvero i contributi ricevuti nel passato dall'ente in questione) e solamente 1,75% agli standard di prestazione (dati 1996) progressivamente all'attuale ripartizione in base a parametri più articolati: qualità del progetto (con assegnazione di un massimo di 35 punti), qualità indotta dal progetto (calcolata sulla base di indicatori, fino a un massimo di 25 punti) e “numeri imprenditoriali espressi dal progetto” (fino a un massimo di 45). Sono dati significativi che dimostrano una maggior attenzione al settore da parte dell'amministrazione statale, che si sta muovendo verso il superamento dal tradizionale supporto basato su criteri “storici” (impossibile da

21 Per molte informazioni contenute nel paragrafo si rimanda a: Ferrarese P., *La strategia e la gestione di un teatro d'opera. Il Teatro la Fenice di Venezia*, Cafoscarina, Venezia, 2016 (capitolo VI)

22 Riferimento in:

https://www.camera.it/temiap/documentazione/temi/pdf/1104568.pdf?_1552407006895

praticare a oltranza e poco stimolante per gli enti stessi) verso una visione più imprenditoriale per il funzionamento delle imprese culturali, riconoscendo e premiando le capacità di efficacia e efficienza nella governance, a cui indubbiamente sono aggiunti importanti indicatori di calcolo per la qualità delle offerte artistiche, base indiscutibile e finalità prima. È significativa la cifra di spesa di ripartizione del FUS per il 2019, per tutti i settori precedentemente indicati, pari a 345.966.856€, indirizzati nelle seguenti percentuali: ²³

- *Fondazioni lirico-sinfoniche: 52,685394%*
- *Attività musicali: 18,039747%*
- *Attività teatrali: 21,148779%*
- *Attività di danza: 3,522416%*
- *Under 35: 0,260141%*
- *Progetti multidisciplinari, Progetti Speciali, Azioni di sistema: 2,589598%*
- *Attività circensi e spettacolo viaggiante: 1,589748%*

23 Riferimento in:
https://temi.camera.it/leg18/post/il_fondo_unico_per_lo_spettacolo.html

*Struttura organizzativa e mansioni*²⁴

Per struttura organizzativa si intende la rete dei rapporti di governance, funzione e responsabilità con cui il Consiglio di Amministrazione e la Presidenza gestiscono e controllano l'organizzazione del lavoro.

Vengono divise le attività tipiche in funzioni primarie specifiche, dette aree. Le funzioni omogenee interne a ogni area sono raggruppate in uffici o reparti. Tali funzioni primarie specifiche riguardano tutti gli ambiti dell'attività.²⁵

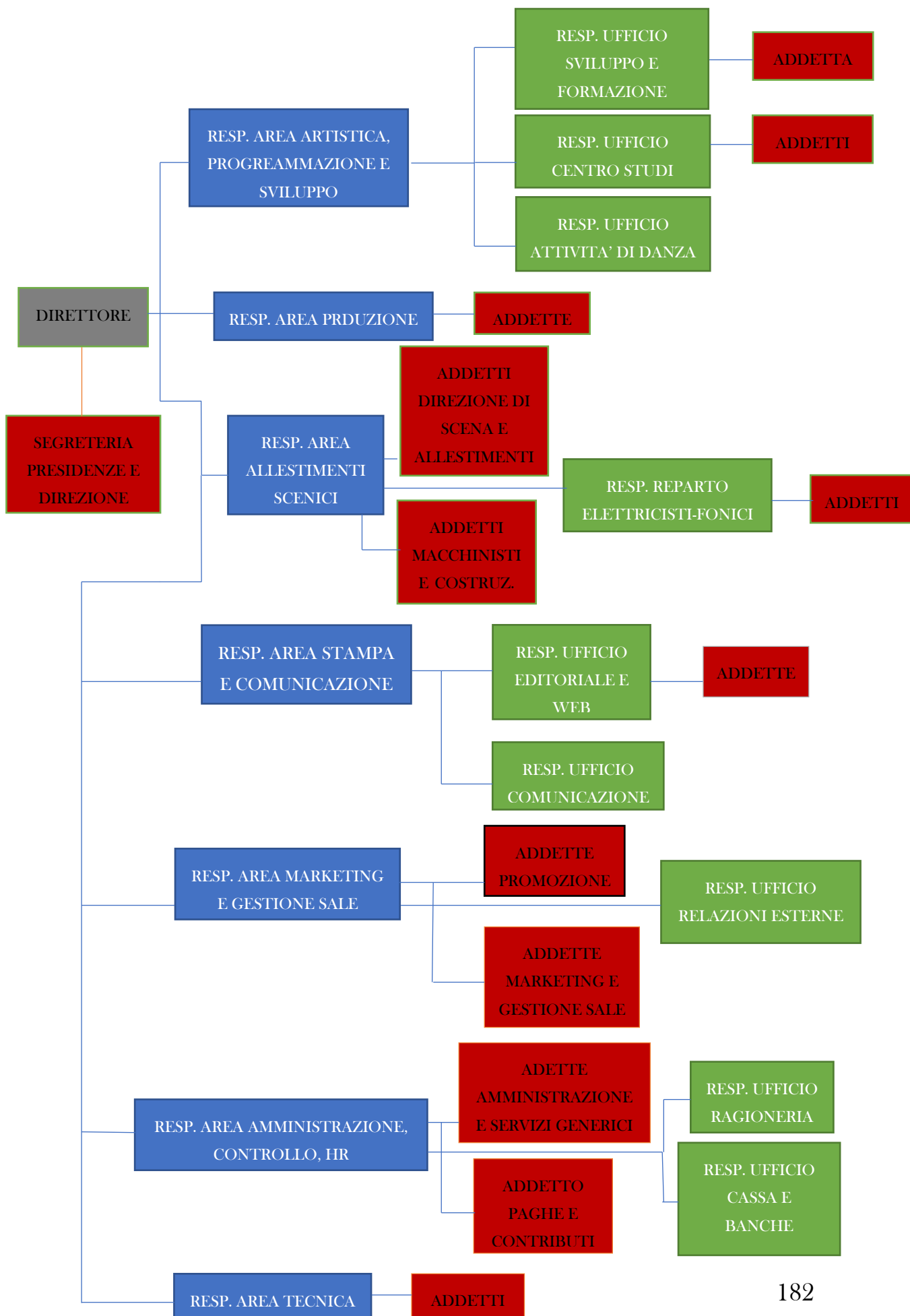
Verrà proposta la struttura organizzativa del Teatro Stabile di Torino e le relative mansioni di ogni area.

La rappresentazione tradizionale della struttura organizzativa aziendale è quella dell'organigramma "ad albero", all'interno del quale le posizioni rispettano i collegamenti fra responsabilità maggiori e minori (in ordine Grigio, Verde e Rosso), in una disposizione gerarchica.

Nella pagina seguente viene riportato l'organigramma (attuale, all'agosto 2019) del teatro stabile di Torino.

²⁴ https://www.teatrostabiletorino.it/wp-content/uploads/2018/11/3_STRUTTURA-ORGANIZZATIVA.pdf

²⁵ Questa struttura ha lo scopo di descrivere l'organizzazione aziendale e insieme costituire strumento di gestione, basato su chiarezza e distribuzione del lavoro e dell'inter-dipendenza dei ruoli. La struttura, inoltre, è collegata alle effettive necessità aziendali e alle contemporanee necessità di bilancio della Fondazione.



Di seguito si espongono i principali compiti e mansioni svolti dalla Direzione e dalle Aree, per illustrare la complessità del lavoro della macchia teatrale, fornendo inoltre una visione complessiva dell'attività specifica della Fondazione Teatro Stabile di Torino. La definizione del lavoro svolto da ogni area per lo specifico oggetto della tesi, lo spettacolo Amleto, verrà delineato all'interno di questo capitolo.

Direttore e consulente artistico

Il direttore coordina, nel rispetto delle direttive ricevute dal Presidente e dal Cda, l'attività istituzionale in tutti i suoi aspetti: culturali, organizzativi, gestionali, produttivi, amministrativi, promozionali oltre a definire ed elaborare i progetti di bilancio di esercizio, preventivo e consuntivo. Tutte le funzioni dei vari responsabili di area sono coordinate dalla figura del direttore, che gestisce inoltre le politiche di sviluppo e formazione delle risorse umane. Si occupa di garantire l'applicazione del C.C.N.L.²⁶, conducendo le relazioni sindacali e promuovendo l'aggiornamento del Modello 231²⁷ e vigila affinché esso venga applicato. Il consulente artistico, attualmente nella figura di Valerio Binasco, coadiuva la Presidenza e la Direzione nella definizione dell'identità culturale e artistica della Fondazione, collaborando nella scelta dei soggetti teatrali nazionali e internazionali con cui co-produrre, scambiare spettacoli e nella scelta degli spettacoli da inserire in stagione.

26 Contratto collettivo nazionale di lavoro

27 Il Modello 231 ha introdotto la responsabilità amministrativa delle Società, per i reati commessi a loro vantaggio o nel loro interesse, sia dalle persone che rivestono funzioni di rappresentanza, amministrazione o direzione dell'ente o da chi esercita, anche di fatto, funzioni di direzione e controllo; sia dai soggetti sottoposti alla loro direzione o vigilanza.

Area artistica, programmazione e sviluppo

L'area coadiuva la direzione e il consulente artistico nella scelta e nella pianificazione dei progetti produttivi e nella programmazione della stagione. In aggiunta sceglie le piazze per l'attività di tournée e gestisce la vendita degli spettacoli. Ogni anno viene inviata una circolare a un circuito definito di teatri italiani, all'interno di questa è presente il programma completo di spettacoli, con relative descrizioni, al fine della vendita. Molto spesso questo avviene direttamente da una richiesta del mercato stesso che, confrontandosi con la responsabile dell'ufficio programmazione del Teatro, richiede l'acquisto di spettacoli visti dai propri responsabili.

L'ufficio implementa i progetti innovativi interdisciplinari e internazionali, curando i rapporti con i teatri coproduttori e le istituzioni cittadine e nazionali oltre che con Università e Accademie.

Il mio inserimento, come tirocinante, all'interno della Fondazione è stato seguito da Anna Peyron, responsabile dell'Ufficio del Centro Studi, inserito all'interno dell'area, di cui gestisce la consultazione, la digitalizzazione, documentazione e archiviazione degli archivi. Le attività culturali come convegni, conferenze, incontri, seminari e mostre sono tutte organizzate da questo ufficio e in particolare si è già precedentemente accennato alla collaborazione con il Dams di Torino per "Retrosena", momenti di incontro fra cittadinanza, studenti e attori e registi di specifici spettacoli in cartellone.

Area produzione

Durante la seconda parte del mio periodo di tirocinio al Teatro Stabile ho assistito il lavoro dell'area produzione. Come è possibile evincere dall'organigramma soprastante, sono presenti, attualmente, tre figure che collaborano all'interno dell'ufficio: un responsabile di produzione, Salvo Caldarella, mio tutor aziendale, e due impiegate Veronica Tango e Raffaella Sartori. Esponendo in maniera più dettagliata le mansioni di ogni singolo all'interno dell'ufficio è possibile attribuire il compito di pianificazione e coordinamento delle attività produttive (negli aspetti organizzativi e gestionali) al responsabile d'ufficio; in aggiunta alla conduzione delle trattative contrattuali ed economiche, sia con collaboratori artistici che attori e tecnici impegnati nella produzione. Il rapporto con gli artisti e la stesura dei contratti, invece, è principalmente compito di Veronica, che si occupa inoltre di farli firmare, sotto la supervisione di Salvo. Una volta firmati i contratti vengono registrati i periodi di impegno dei singoli artisti da parte di Raffaella.

Ogni spettacolo prodotto dal TST dispone di un codice, Centro di Costo, su cui viene caricata ogni spesa (compresi i contratti con gli attori e i collaboratori). La prima suddivisione generale delle voci di costo prevede: allestimento, recite a Torino e in caso di tournée la voce tour.²⁸

²⁸ Questa disposizione si è evoluta con il tempo, vent'anni fa il lavoro era svolto diversamente ma l'esperienza ha portato a comprendere che per l'effettiva comprensione delle fonti di costo sia necessaria questa prima suddivisione; infatti la precisione in fase di caricamento di queste voci di costo permette successivamente di accedere facilmente ai dati nel consuntivo.

Organizzazione dei provini e coordinamento delle prove

Come indicato nel capitolo precedente, per i provini dell'Amleto, sono stati contattati gli ex allievi della scuola di Teatro dello Stabile e di altre importanti istituzioni di didattica teatrale, sotto indicazione del regista.²⁹ Il lavoro svolto dall'area è stato infatti la gestione dei tempi, degli spazi e degli attori coinvolti in queste giornate.

La seconda mansione, invece, si svolge in collaborazione con l'eventuale assistenza alla regia. Anche in questo caso la gestione delle sale in cui provare, gli attori da convocare e gli eventuali orari di lavoro, (in maniera concorde con il regista e il direttore di scena) sono coordinati dall'area. Quando possibile Caldarella o Tango presenziano alle prove per comprendere le eventuali necessità della compagnia o dei tecnici e per rimanere aggiornati sull'evoluzione dei tempi dello spettacolo, in modo da poter informare la Direzione e le altre aree.³⁰

29 Ho avuto la possibilità di collaborare personalmente nell'organizzazione dei provini, seppur per un breve periodo di tempo. Anche se per una produzione diversa, la procedura è spesso analoga: sono stati contattati gli ex allievi della scuola d'attori, invitandoli a partecipare a provini per ruoli in spettacoli previsti in cartellone il prossimo anno (2019/2020), sotto indicazioni logistiche dei registi.

30 Durante tutto il periodo di lavoro per l'Amleto, ho avuto il compito di stilare dei Report giornalieri per informare l'area produzione dell'evoluzione dello spettacolo o di eventuali necessità da parte dell'area artistica o tecnica.

Pianificazione

La pianificazione e il controllo di una produzione vengono gestite dall'area. Sono necessarie all'organizzazione di piani di lavoro dettagliati e specifici, comprendenti attività e singole azioni operative, i tempi per effettuarle, le risorse umane e tecniche necessarie, il piano economico finanziario e le modalità di controllo, unitamente a programmazione di eventuali azioni di emergenza per la gestione di possibili rischi.

Piano economico e finanziario

Il piano economico, di cui il budget è strumento principale, ha il compito di identificare costi e spese dell'allestimento. L'equivalente finanziario è definito piano di tesoreria, uno strumento che evidenzia i movimenti monetari di cassa in entrata e uscita, durante il ciclo di vita di uno spettacolo o ancora genericamente di un evento culturale. Questi piani gestiti dall'area produzione sono interconnessi a piani di marketing, specifici per le singole produzioni (o generici per l'intera stagione). All'interno di un sistema teorico è anche associato alla singola produzione un piano di fund raising, questo però può avvenire per realtà più piccole rispetto a quella del Teatro Stabile di Torino.

Un buon budget di produzione deve possedere requisiti che lo rendano strumento efficace ed efficiente. Una struttura analitica e chiara basata su dati realistici e oggettivi è resa possibile grazie all'esperienza pregressa del responsabile dell'area. Viene sottolineata l'importanza di acquisire capacità gestionali al fine di essere in grado di valutare in maniera

operativa, prevedendo margini di manovra su alcuni costi e coordinando eventuali modifiche e correzioni in corso d'opera.

L'esperienza in ambito produttivo permette di utilizzare criteri di stima e computo, nel redigere un budget, quali: costi storici simili, benchmarking e comparazione per analogia, preventivi specifici e offerte fornitori, costo di struttura o di personale a tempo indeterminato in una percentuale del costo totale annuo frazionata sul tempo di utilizzo per il progetto, ragionevoli analisi per i ricavi in base al tasso di vendita (riempimento e affluenza). Per le risorse umane e tecniche i criteri di computo adottabili sono invece: costo unitario della risorsa moltiplicato per la quantità di utilizzo al lordo delle ritenute fiscali e previdenziali a carico del lavoratore e eventuali rimborsi e quota parte oneri sociali a carico del teatro oppure costo forfettario della risorsa al lordo delle ritenute fiscali e previdenziali a carico del lavoratore e eventuali rimborso o quote parte oneri sociali a seconda della tipologia di contratto.³¹

31 L. Argano, A. Bollo, P. Dalla Sega, C. Vivalda “*Gli eventi Culturali, ideazione, progettazione, marketing, comunicazione*”, Franco Angeli, s.r.l. Milano, 2005

Schema di produzione e formazione del Budget

Un buono schema di produzione prevede, come scritto precedentemente, una suddivisione per periodi: fase di prove e allestimento scenico, recite sul territorio e recite in tournée. Una volta definite le tempistiche (nel caso dell'Amleto si è trattato di 51 giorni di prove) si individuano le voci di costo della produzione:

Costi artistici

Compensi attori e eventuali musicisti e ballerini (non presenti nello spettacolo in questione).

Costi personale tecnico

Fonico, elettricista, macchinista, direttore di scena, che siano scritturati o tecnici assunti a tempo indeterminato³² Se presenti tecnici con contratto fisso il loro compenso non si inserisce all'interno del budget, se non per quanto riguarda il lavoro straordinario. Per quanto concerne invece i tecnici scritturati, questi creano un costo all'interno del budget di produzione e dei rispettivi oneri aziendali.

Costi collaboratori artistici

Regista, assistente alla regia, scenografo, sound designer, costumista e truccatrice. A cui sono stati stipendiati 52 giorni di prove, comprensivi della Prima.

³² Nell'Amleto erano presenti solo due tecnici con contratto a tempo indeterminato.

Costi tecnico-allestitivi

- Compensi per progettazione tecnica, scenografica e allestimenti.
- Costruzione o noleggio scenografie, attrezzeria, mobili, arredi (come analizzato precedentemente il TST dispone di un laboratorio specializzato per la costruzione delle scenografie e di un magazzino in cui sono contenute le precedenti in disuso). È importante differenziare un costo di noleggio da un costo di acquisto in quanto il primo avrà un'utilità specifica per il singolo spettacolo mentre il secondo può essere visto come investimento e potenzialmente ammortizzato nel corso delle future produzioni.
- Costumi e make-up
- Materiale illuminotecnico e fonico

Costi organizzativi

- Trasporto materiali
- Facchinaggio
- Affitto sale (per lo specifico spettacolo non viene inserito come costo in quanto il Teatro Stabile possiede le Sale K grande e piccola, in cui sono state svolte parte delle prove)
- Assistenza tecnica esterna (consulenze e collaudi)
- Vigili del fuoco (eventuale poiché la sala delle Fonderie Limone, in grado di accogliere 224 persone, non ha avuto la necessità della presenza dei vigili del fuoco)
- Vari e servizi

Costi comunicazione³³

- Materiali pubblicitari, stampa ed allestimento (esterna, giornali, comunicati, televisione/radio, mailing list, promozione diretta, pubblicità speciale, in movimento)
- Progetto grafico
- Servizio fotografico
- Scheda di Sala
- Manifesti e locandine

Costi logistici³⁴

- Trasferimenti interni aeroporto/stazione
- Viaggi compagnia
- Spese alloggio
- Catering e ristorazione
- Diarie e indennità di trasferta

Per un budget, a seconda dell'esperienza di chi lo stila, è importante calcolare un margine³⁵ di imprevisto al minimo del 5% ma generalmente al 7/10%. Il responsabile dell'ufficio produzione riconosce inoltre che tutti gli allestimenti sono in perdita rispetto ai ricavi ma la reale perdita è verificabile solo a fine anno, al netto dei finanziamenti pubblici al Teatro Stabile.

33 Tutti a carico del TST ma in caso di co-produzione divisi al 50% con il teatro collaboratore

34 Secondo indicazioni del Ministero è importante dividere all'interno dei costi di viaggio se questo sopraggiungono per attori, tecnici o personale amministrativo.

35 È da sottolineare come lo scostamento dal budget iniziale sia dannoso non solo per quanto riguarda un negativo ma anche un positivo, un risparmio enorme rispetto alla cifra approvata dalla Direzione e dal Cda (prima dell'inizio delle prove) può rivelarsi un problema.

Contratti

Per la prima voce di spesa (costi artistici) il periodo di impegno è un fattore molto importante, e la paga si definisce in fase di trattativa.³⁶ Il Contratto Collettivo Nazionale di Lavoro CCNL per il personale artistico del 18/04/2018 prevede, in merito alla retribuzione per il periodo di prova (non inferiore a giorni 21³⁷) agli attori: il minimo sindacale (29,83 euro) a cui aggiungere il 65% della differenza tra questo e il compenso concordato per la giornata di recita.³⁸ Ricevendo un compenso minimo pari a 68.58 euro. Inoltre, data la presenza di allievi attori all'interno della compagnia, è importate riportare anche come il CCNL si esprima riguardo alla prestazione di queste figure (si tratta di lavoratori che non hanno ancora raggiunto un tot massimo di giornate lavorative retribuite, in particolare 100 se in possesso di diploma di una scuola per attori qualificata). Ricevendo un compenso minimo pari a 55.81 euro.

Per ogni compenso lordo (questo dipende dalla tipologia di contratto scelta) il TST ha il dovere di pagare l'imposta Irpef, divenendo così sostituto d'imposta. Questa viene calcolata in base al reddito di ciascun contribuente, ed è definita imposta sul reddito delle persone fisiche,³⁹ strutturata in cinque aliquote che variano dal 23 al 43%:⁴⁰

36 Il concordamento dei compensi deve tener conto degli oneri aziendali di ogni busta paga.

37 È stata eliminata la precedente "paga prove" pervista per 1/7 della durata delle scritture.

38 <http://www.fistelveneto.cisl.it/cms/files/file/368955-teatristabilicompagniedigiroadartistiimpiegatitecnici20182021.pdf>

39 Imposta diretta, personale e progressiva che grava sul reddito di lavoro dipendente e di impresa, secondo quanto previsto dal testo unico delle imposte sui redditi (d.p.r. 917/1986)

40 <https://www.informazionefiscale.it/aliquote-scaglioni-irpef-2019>

All'interno di ogni busta paga è importante tener conto degli oneri aziendali, se il dipendente ha partita iva 25.09% di tassa sul compenso, se non dispone di partita iva 31.51%

Tra gli oneri dei dipendenti, invece:

9.9% delle trattenute oltre all'Irpef. Si tratta di un dato importante in quanto il Ministero richiede ai Teatri Stabili informazioni riguardo alla quantità di oneri pagati dai loro dipendenti o scritturati, come valore ministeriale.

Un contratto di prestazione artistica, indipendentemente dalla forma contrattuale instaurata, deve includere elementi quali:

- *Dati identificativi dell'organizzatore (dati anagrafici e fiscali, numero immatricolazione Inps e posizione assicurativa).*
- *Dati identificativi dell'artista (dati anagrafici e fiscali, numero immatricolazione Inps)*
- *Recapiti telefonici*
- *Professione/attività esercitata*
- *Compenso lordo (detto anche cachet artistico)*
- *Data e modalità di pagamento*
- *Luogo e data dell'evento artistico (periodo di scrittura)*
- *Eventuali pause lavorative (remunerate o non)*
- *Durata della prestazione con eventuale definizione dei giorni utilizzati per le prove*
- *Eventuale rimborso spese (analitico, forfettario o misto, definendo possibilmente quali spese sono ammesse e i relativi massimali di spesa rimborsabili)*
- *Titolo della produzione, con ruolo e nome dei principali responsabili*
- *Principali obblighi dell'artista*
- *Eventuali opzioni (come la data entro cui confermare l'impegno)*
- *Eventuali condizioni di menzione pubblicitaria*
- *Riconoscimento di eventuali diritti o provvigioni di agenzia*
- *Eventuali clausole addizionali (relative allo specifico accordo)*
- *Clausole di risoluzione del contratto per situazioni particolari⁴¹*

41 G. Scoz, "Organizziamo un evento artistico in dieci mosse", Franco Angeli, srl Milano, 2017, pagina 26

Le forme contrattuali instaurabili tra organizzatore e artista, sono inoltre distinguibili in tre tipologie, a seconda della modalità di svolgimento: lavoro subordinato, lavoro parasubordinato e lavoro autonomo (occasionale e professionale). La prima forma citata, definita anche lavoro dipendente, è principalmente utilizzata all'interno di grandi circuiti come il TST. Si tratta di un contratto che prevede: *una sottoposizione⁴² al potere organizzativo, direttivo e disciplinare del datore di lavoro; l'inserimento all'interno di una struttura organizzativa del datore di lavoro; continuità di prestazione; sottoposizione a un vincolo di orario (fisso e continuativo); corresponsione di una retribuzione fissa e continuativa; assenza di alcun rischio economico e d'impresa e, conseguentemente, messa a disposizione di mere energie lavorative.*⁴³

Esistono figure che prevedono doppi contratti di lavoro, in questo caso: lo scenografo, la costumista, e il sound designer. Questi hanno: fornito una consulenza professionale a cui solitamente corrisponde un compenso forfettario e un normale contratto di scrittura per la presenza effettiva richiesta durante tutto il periodo di prove, su cui versare i contributi assicurativi. Questa tipologia di contratti è solitamente prevista anche per il regista, ma in questo caso trattandosi del consulente artistico del teatro non è stato attuato. Questa tipologia di “doppio contratto” prevede l’arrogazione da parte del Teatro dell’“utilizzo dell’” idea artistica”, (per 2/3 anni), acquistato dalle figure professionali citate.

42 Trattandosi di prestazioni di natura artistica il concetto di subordinazione è attenuato rispetto a un ordinario lavoro di natura, ad esempio, amministrativa.

43 Ibidem, pagina 35

Tournée

Altro lavoro svolto dall'area è quello dell'organizzazione delle tournée,⁴⁴ inserita all'interno delle voci di costo dello schema di produzione. Per vendere uno spettacolo è possibile fare un raffronto con le vendite degli spettacoli precedenti, esistono inoltre dei parametri fissati da parte del Ministero che definiscono l'obbligo di un quantitativo di giornate lavorative da svolgere obbligatoriamente in Piemonte, un quantitativo di repliche e un totale minimo di alzate di sipario, per ogni singolo Teatro Nazionale. Per andare incontro a questi parametri non sempre è possibile fare un discorso di equilibrio fra costi e ricavi.

Uno spettacolo può essere venduto per un massimo di 14000 euro a un teatro ospitante e l'accordo di vendita è compito svolto dall'ufficio programmazione. A seconda del contratto⁴⁵ con l'ente ospitante sono previsti costi per eventuale assistenza tecnica e facchinaggio, vigili del fuoco ecc.

Una figura, il segretario di compagnia, segue e gestisce lo spostamento degli attori durante la tournée e stila giornalmente report interni per la produzione. La diaria o indennità giornaliera per i lavoratori dipendenti a titolo di rimborso spese per viaggio o trasferte fuori sede, può essere inclusa, in alcuni casi, all'interno dei compensi per le repliche di ogni attore durante il periodo di tournée.

44 nel periodo passato nell'ufficio ho collaborato nella compilazione dei visti per la Cina per il cast dello spettacolo di Filippo Dini, *Così è, se vi pare* (Pirandello), acquistato da un teatro cinese per un festival di teatro.

45 Gli accordi di vendita sono svolti dall'ufficio programmazione

Attualmente non è prevista una tournée per lo spettacolo Amleto di Valerio Binasco. Le ragioni sono da ricercare principalmente nello spazio utilizzato per le scene alle Fonderie Limone (molto ampio e difficile da ritrovare) e il grande numero di attori presenti all'interno della compagnia (12) che dovrebbero trovarsi tutti d'accordo e disponibili per un eventuale spostamento.

Coproduzione

In caso di coproduzione di uno spettacolo il lavoro principale viene svolto dall'ufficio produzione del teatro che veste il ruolo di produttore esecutivo. Una coproduzione prevede però, dal punto di vista economico, una suddivisione in percentuale del costo totale del debutto che viene frazionata in parti uguali dagli organi produttivi partecipanti.

Controllo

Il monitoraggio dei costi del personale (sia fisso che scritturato) è un lavoro svolto da Raffaella insieme alla rendicontazione delle spese e alla gestione degli approvvigionamenti alla produzione, in una collaborazione costante con l'area amministrazione. Il controllo che viene attuato durante tutta la fase di lavoro di una produzione avviene attraverso la supervisione di ogni voce di spesa dal responsabile di produzione, che è necessario dia il proprio benessere alla spesa che successivamente viene inserita all'interno del Centro di Costo. Ogni spesa, compreso il pagamento degli attori, viene inizialmente inserita a preventivo all'interno di questo Centro di Costo e una volta conclusa la produzione si va a verificare sul consuntivo, il quale deve coincidere con il preventivo. Il Pro

J stampa ed emette degli ordinativi, dopo l'approvazione dell'ufficio amministrativo e del personale in caso di contratto lavorativo, per poi chiudere la specifica produzione.

Da circa un anno l'area allestimenti non possiede più un budget per le produzioni, gli acquisti necessari per l'allestimento di uno spettacolo vengono svolti direttamente dall'ufficio produzione, a cui l'area allestimenti consegna le informazioni su cosa acquistare e i preventivi dei fornitori timbrati, ogni cosa deve passare sotto l'accettazione del Responsabile dell'area, che emettendo un ordinativo interno autorizza ad effettuare la spesa. Ognuna di queste è controllata tramite uno Smart cig, per la nuova normativa appalti, che viene poi successivamente comunicato al fornitore scelto per la fatturazione elettronica. I preventivi (non se ne chiedono mai più di cinque diversi) per gli acquisti solitamente si fanno presso diversi fornitori, ma nel corso degli anni si è venuta a creare una collaborazione lavorativa stabile con alcuni fornitori⁴⁶ specifici, che vengono spesso contattati direttamente dall'ufficio⁴⁷. L'Iva per legge è anticipata dal teatro per conto del fornitore, il quale riceve solo l'imponibile (esempi di percentuali d'Iva sulle spese sono 10% sugli attori, 10% sui trasporti, 10% sugli Hotel, 22% sugli oggetti di scena e via discorrendo per le diverse categorie).

Discorso diverso avviene sulle forniture di costumi, ogni costumista ha una sartoria di fiducia e si confronta con un fondo cassa concesso

46 Anche la specificità dei materiali richiesti, a volte, non permette di contattare troppe aziende, si tratta di situazioni quasi monopolistiche.

47 Sopra la spesa di 40.000 euro di fornitura è obbligatorio indire un bando di gara per affidare il servizio, poi contrattualizzato.

dall'ufficio produzione. Ogni spesa effettuata deve essere documentata con "pezze di appoggio" (sono pochissimi i privati che han l'obbligo di fatturazione elettronica), a chiusura della produzione si procede alla riconciliazione per generare un ordinativo e far confluire la spesa all'interno del fondo cassa. La procedura per l'acquisto è molto lunga e monitorata, i costi devono essere autorizzati dall'ordinativo che viene firmato sia da Salvo che da Fonsatti, direttore del teatro; successivamente viene mandato in amministrazione (sia la fattura che l'ordine) in modo che possa essere pagato e inserito all'interno del centro di costo.

Area stampa e comunicazione

L'area stampa e comunicazione è quello di supporta la Presidenza e la Direzione nella definizione delle politiche d'immagine della Fondazione e delle linee generali della comunicazione.

Gestisce e coordina i rapporti con stampa (giornali e giornalisti) e ADV (pubblicità) sia per attività ordinarie che di sviluppo. È in contatto inoltre con altri media quale radio, televisione e web. Si occupa della creazione di comunicati stampa, in collaborazione con l'area produzione che fornisce i dati da inserire all'interno delle locandine degli spettacoli.

Attività di comunicazione e promozione per L'Amleto

Un'attività di comunicazione funge da ponte tra l'interno e l'esterno di un evento culturale⁴⁸, tra chi si occupa di idearlo e l'ambiente esterno in cui questo andrà a collocarsi. Il pubblico culturale non è passivo bersaglio di azioni comunicative, ma bensì co produttore di contenuti e significati. La ricezione di un messaggio da parte di un pubblico si relaziona necessariamente con schemi cognitivi, attitudini e caratteristiche personali che rendono la comunicazione un'azione sociale e non semplice trasmissione di significati. Porsi delle domande: Chi? Che cosa? A Chi? È strumento utile per una buona campagna comunicativa, che sia di un singolo spettacolo che dell'intera stagione. Chi? ovvero

48 Argano, A. Bollo, P. Dalla Sega, C. Vivalda “*Gli eventi Culturali, ideazione, progettazione, marketing, comunicazione*”, Franco Angeli, s.r.l. Milano, 2005, pagina 216

identità definita e precisa immagine che si ha la volontà di trasmettere. Che cosa è più utile veicolare delle molteplici informazioni possibili, quali strumenti comunicativi siano più efficaci nel farlo e infine a quale tipologia di pubblico è indirizzato lo specifico messaggio. Il target di riferimento finale comprende i fruitori attuali e potenziali di uno spettacolo (o di un abbonamento teatrale), ma non si tratta degli unici, esiste anche il target intermedio, che comprende figure in grado di amplificare il messaggio comunicativo: giornalisti, critici, opinion leader ecc. Ecco perché sono così strettamente collegati il lavoro dell'ufficio stampa e comunicazione, promozione e marketing e gestione sale. I mezzi con cui entrare in comunicazione con un pubblico talmente eterogeneo si differenziano molto fra loro. Il Come? è un'altra di quelle domande necessarie da porsi e gli strumenti, i mezzi e le attività saranno in grado di condizionare fortemente le tipologie di audience. Ovviamente il Quando? ovvero l'elemento temporale che svolge un ruolo primario nella realizzazione effettiva di una campagna.

Un piano di comunicazione integrata si prefigge di coordinarsi nei contenuti e nella combinazione di strumenti, mezzi e azioni. Suddividendo attività di natura istituzionale da promozionale è possibile operare garantendo notorietà qualificata e stimolazione diretta di fruizione di potenziale pubblico.⁴⁹

49 Argano, A. Bollo, P. Dalla Sega, C. Vivalda "Gli eventi Culturali, ideazione, progettazione, marketing, comunicazione", Franco Angeli, s.r.l. Milano, 2005 pagina 229

Tabella 3⁵⁰: Scelta dei mezzi di comunicazione e rispettivi obiettivi, vantaggi, svantaggi.

Obiettivi	Strumento	Mezzo	Vantaggio principale	Svantaggio principale
Informare Ricordare Persuadere	Pubblicità	Televisione	Copertura Versatilità	Costo elevato di produzione e acquisto spazi
		Radio	Copertura Velocità	Veicola poche informazioni
		Quotidiani	Copertura Credibilità	Resa grafica scadente
		Riviste Periodici	Selettività	Tempi preparazione
		Affissioni	Territorialità	Deteriorabilità
	Promozione	Direct Marketing (e-mail)	Rapporto costo-efficacia	Qualità della lista
		Co-marketing convenzioni	Network del partner	Costo di ricerca del Partner
		Distribuzione materiali	Efficacia	Costi distribuzione
		Sul punto vendita	visibilità	Costo allestimento
	Ufficio Stampa	Tv Radio Stampa	Copertura Credibilità Selettività	Incertezza, non ponderabilità del risultato
	Relazioni esterne	Testimonial, critici opinion leader, VIP	Copertura Credibilità	Incertezza del risultato Costo omaggi e testimonial
	Internet	Sito dedicato	Interazione	Deve essere comunicato

Andando a prendere in esame le voci della tabella è possibile analizzare il lavoro di comunicazione che è stato effettuato per lo spettacolo Amleto.

Durante una riunione con la direzione del Teatro è stato definito un budget per la promozione dell'evento. Rispetto alle normali campagne

50 Argano, A. Bollo, P. Dalla Sega, C. Vivalda "Gli eventi Culturali, ideazione, progettazione, marketing, comunicazione", Franco Angeli, s.r.l. Milano, 2005 pagina 230

pubblicitarie di singoli spettacoli, da parte del TST, in questo caso si è lasciato grosso margine alla comunicazione e promozione, investendo molto in un progetto di enorme respiro di cui si andranno a definire i punti chiave all'interno di questo e del prossimo paragrafo. Si è trattato di un lavoro svolto in team e in collaborazione con le aree marketing e promozione.

Sono state differenziate due macro-tipologie di informazione: azioni finalizzate all'informazione e promozione dell'evento sui media e azioni finalizzate a critici e giornalisti specializzati.⁵¹ Una selezione delle informazioni sull'evento è stata tradotta in notizie "interessanti per i media", in particolare la pièce scelta, *bestseller* del teatro occidentale, a cui va aggiunta la presenza di Valerio Binasco come regista e ex Amletino.

Tutto il lavoro svolto dei critici (principalmente milanesi) e dei giornalisti specializzati si basa sulle informazioni ricevute dall'area stampa che ha il compito di inviare materiali, dossier e comunicati oltre che informazioni specifiche sullo spettacolo, andando a formare la cosiddetta "rassegna stampa". Hanno scritto articoli di presentazione e promozione dello spettacolo: il Messaggero, MentelocaleTorino, Torinoggi, Quotidiano piemontese, Torinosette, Guida Torino, Teatro.it

51 L. Argano, A. Bollo, P. Dalla Sega, C. Vivalda " *Gli eventi Culturali, ideazione, progettazione, marketing, comunicazione*", Franco Angeli, srl. Milano, 2005, pagina 247

Binasco è stato inoltre intervistato da Silvia Francia per la Stampa⁵², ed è comparso in una video intervista a cura Davide Sannia per di Krapp's last post⁵³.

Per quanto riguarda l'informazione televisiva sono state realizzate alcune trasmissioni sullo spettacolo in particolare:

- RAI TG 3 PIEMONTE⁵⁴ - domenica 5 maggio 2019 - ore 19.30 Servizio⁵⁵ di Simonetta Rho con intervista a Valerio Binasco
- RAI 3 - CHI È DI SCENA⁵⁶ - domenica 5 maggio 2019 Servizio⁵⁷ di Donatella Cataldi con intervista a Valerio Binasco
- RAI 5 - SAVE THE DATE - venerdì 3 maggio 2019 Servizio⁵⁸ su AMLETO con interviste a Valerio Binasco e Gabriele Portoghese
- TV 2000 - martedì 28 maggio 2019 - ore 23.30 RETROSCENA, Servizio⁵⁹ di Michele Sciancalepore con interviste a Valerio Binasco e Gabriele Portoghese

È stato sviluppato un servizio di fotografie di scena (da inserire all'interno del libretto di sala e della pagina dello spettacolo sul sito del Teatro) a cura di Laila Pozzo (fotografa milanese, specializzata in ritratti teatrali).

52 <https://www.lastampa.it/torino/appuntamenti/2019/04/30/news/valerio-binasco-amleto-ha-le-paranoie-di-un-adolescente-1.33698612>

53 <http://www.klpteatro.it/valerio-binasco-festival-conoscenze-video-intervista>

54 <https://www.rainews.it/tgr/piemonte/notiziari/video/2019/05/ContentItem-8095a4b0-3fcf-411a-a513-31434b37c9a4.html>

55 Servizio al 16 min. e 50 sec.

56 <https://www.tg3.rai.it/dl/tg3/rubriche/PublishingBlock-39a1186e-71f6-496f-bb38-b6065ede5b7d.html>

57 Servizio subito dopo i titoli

58 Servizio al 16 min. circa

59 <https://www.tv2000.it/retroscena/video/lamleto-di-shakespeare/>

Attività editoriali e web

Un ufficio (attività editoriali e web), all'interno dell'area stampa e comunicazione, svolge mansioni in tre diversi ambiti: redazioni di contenuti, individuazione immagini di locandina e sito internet istituzionale, app, YouTube, Facebook, Twitter, Instagram. Dunque, è presente una grafica, una webmaster e una responsabile d'ufficio.

Canale YouTube e Playlist Amleto

Sono stati prodotti da un video maker dei video trailer per lo spettacolo, in numero di due e pubblicati sul sito⁶⁰ della Fondazione e sul canale YouTube. Chiamate "What's up, Amleto?" sono state inoltre create cinque brevissime video-interviste agli interpreti principali (Gabriele Portoghese, Michele di Mauro, Mariangela Granelli, Giulia Mazzarino e ancora Marcello Magni e Valerio Binasco). Si tratta di una forma di promozione importante che avviene in accordo con la Direzione, come precedentemente accennato, che ha accettato di stanziare maggiori fondi di Fondazione proprio per promuovere il singolo spettacolo.

Social

I vari canali social maggiormente utilizzati nella promozione dello spettacolo sono stati Facebook e Instagram, di cui il primo rimane cuore principale di ogni attività (sempre meno lo è Twitter). All'interno della pagina Facebook del teatro, durante i 15 giorni precedenti al debutto sono state caricate fotografie degli interpreti in costume, foto di gruppo e

60 <https://www.teatrostabiletorino.it/portfolio-items/amleto-valerio-binasco-2019/>

i video “What’s up Amleto”, questo è avvenuto anche per le stories della pagina Instagram.

Newsletter

L’invio di una newsletter settimanale, da parte del Teatro agli iscritti, si inserisce all’interno di una prassi ormai consolidata. Anche questo è stato utilizzato come mezzo di promozione dello spettacolo ma risulta essere fra i più tradizionali. Questa tipologia è principalmente orientata all’acquisto dello spettacolo e all’interno di ogni newsletter è presente un bottone che permette direttamente di accedere all’acquisto del biglietto.⁶¹

App del Teatro Stabile di Torino e Gift dello Spettacolo

All’interno dell’App del Teatro è stata creata una notifica con all’interno contenuti multimediali inoltrati attraverso Gift per notifiche Push con all’interno video e ritratti di gruppo.⁶² Oltre a questo, come tradizionalmente avviene sull’app, era presente una pagina dello spettacolo con informazioni sul testo, note di regia e interpreti.

Grafica locandina e campagna affissioni

L’immagine scelta non era quella inizialmente richiesta dal regista che propose, a suo tempo, o una foto in bianco e nero di un nucleo familiare o un’opera di Anthony Lister, artista australiano. Si tratta però di proposte che non hanno un forte impatto sul grande pubblico e che non

⁶¹ questo è quanto avviene anche sull’applicazione del Teatro.

⁶² L’idea iniziale fu quella di mandare foto dei personaggi del dramma che domandavano “tu quale personaggio sei?” con il riepilogo sulla pagina dello spettacolo, all’interno dell’app, in modo da costruire dei test della personalità sulle tipologie di personaggio dell’Amleto ma non è stato infine portato a termine.

riamando alla fama del dramma scelto, si è dunque scelto di operare verso una direzione più pop ed è stato disegnato dalla grafica il teschio, tipicamente associato al dramma.

Per quanto le locandine⁶³ siano oggetto artistico con suggestioni registiche molto spesso è necessario controbilanciare con immagini di forte impatto per il pubblico, di più facile e immediata afferenza.

I programmi di sala contenevano parte delle note di regia, un intervento del dramaturg Fausto Paravidino e un'intervista a Valerio Binasco, oltre che parte di fotografie di Laila Pozzo.

La durata complessiva della campagna è stata di 15 giorni all'interno dei quali l'intera città è stata riempita di cartelloni pubblicitari, coordinando nei medesimi giorni le uscite sulle riviste e quotidiani. Ha inoltre avuto un costo di costo di 5.000 euro.

All'interno di una città sempre più digitale stupisce come il tradizionale metodo di pubblicizzazione di uno spettacolo, il cartellone, possa essere il più efficace. Attraverso la collaborazione con la Città di Torino sono stati affissi cartelloni tramite l'Ufficio affissioni della città di Torino e diverse società che collaborano durante gli anni, questa e sono state mantenute le affissioni per 15 giorni. Tendenzialmente per la pubblicità dell'intera stagione si stampano fino a 2.600 manifesti. Per l'Amleto, in cui sono state svolte azioni⁶⁴ sul territorio torinese e moncalierese ha contato: 400 locandine (100x140) e 300 (140x200).

63 L'ordine alfabetico o di importanza con cui riportare i nomi di attori e collaboratori è una scelta registica, nel caso dell'Amleto Binasco ha scelto l'alfabetico

64 La distribuzione è avvenuta tramite società di fattorinaggio.

Area marketing e gestione sale⁶⁵

La riunione in cui si è deciso come si sarebbe operato, ha visto la presenza di responsabili e addetti di diverse aree, la premessa è stata “dite tutto, anche le follie” e così si è dato vita al piano di marketing sperimentale in cui ogni membro ha sfruttato le proprie competenze.

Piano marketing Amleto

Per aprire un discorso sull’azione di marketing svolta dal TST viene riportata la definizione di Francois Colbert (2000) sul marketing culturale: *“L’arte di raggiungere quei segmenti di mercato che possono potenzialmente essere interessati al prodotto, adattando le variabili del marketing mix, per mettere il prodotto in contatto con un sufficiente numero di consumatori e per raggiungere gli obiettivi coerentemente con la mission dell’impresa culturale.”⁶⁶*

Rispettando la mission della Fondazione le azioni di marketing svolgono il ruolo di orientamento al cliente, in un processo di analisi strategica finalizzata alla comprensione dei pubblici e non pubblici, dei loro bisogni e esigenze (audiece-focused)⁶⁷ per una finalità prima che è connettere l’offerta artistica e la cittadinanza.

65 All’interno di quest’area è possibile suddividere ulteriormente il lavoro dell’ufficio attività promozionali e ufficio relazioni esterne.

66 L. Argano, A. Bollo, P. Dalla Sega, C. Vivalda “Gli eventi Culturali, ideazione, progettazione, marketing, comunicazione”, Franco Angeli, srl. Milano, 2005, pagina 162

67 L. Argano, A. Bollo, P. Dalla Sega, C. Vivalda “Gli eventi Culturali, ideazione, progettazione, marketing, comunicazione”, Franco Angeli, srl. Milano, 2005, pagina 163

Uno spettacolo teatrale rappresenta, all'interno di un'ottica di marketing, un prodotto offerto, domandato e scambiato sul mercato. Questo è costituito da un *servizio e da un'esperienza* offerta al consumatore.

Muovendosi verso diverse direzioni verranno elencate le modalità⁶⁸ attuate dal teatro stabile per lo spettacolo Amleto. L'intera opera di promozione ha avuto una durata complessiva di 20 giorni.

Camion Vela

Sempre all'interno di una proposta "Pop o Popolare" è stato pensato il Camion Vela, solitamente utilizzato per la svendita dei negozi. (In figura X). Ha girato per le strade di Torino e Moncalieri per 9 giorni antecedenti al debutto, principalmente vicino ai mercati cittadini.

Graffiti

In alcuni punti della città di Torino sono stati rappresentati dei graffiti sul pavimento, con yogurt e gesso lavabili. Con l'agenzia che ha realizzato questi schizzi sono stati definite le zone ragionate in base al target di riferimento (In figura X è riportato un esempio).

Gigantografie attori in metropolitana

Ulteriore novità è stata portare le gigantografie di foto scattate agli attori in costume, nella metropolitana di Torino, accompagnate da frasi diverse

68 Di non portato a termine, ma pensato, è un album di figurine con i protagonisti del dramma e la proiezione del teschio su alcune facciate degli edifici torinesi del centro.

per ogni personaggio⁶⁹, intervallate dalla locandina. Per 15 giorni antecedenti al debutto e 15 giorni successivi sono rimaste affisse all'interno della metropolitana di Torino. (In figura X)

Questa importante campagna di marketing è stata inoltre raccontata sul quotidiano *La Stampa*⁷⁰ in un articolo *“Amleto ovunque, la sfida dello Stabile per vendere il Teatro. Amleto sale in metrò, strategie di marketing per vendere il teatro”* di Silvia Francia:

Sarà che per Valerio Binasco il registro pop è una corda dell'anima sempre pronta a risuonare, ma una cosa è certa: la campagna promozionale ideata dallo staff dello Stabile per lanciare la sua inedita versione dell'«Amleto» sembra azzeccatissima. Teschi e poster oversize: Una cosa che tocca il cuore, l'immaginazione e anche un po' la pancia, a partire dalla locandina, bella dark, con l'immancabile teschio che, però, per l'occasione, è irrorato di sangue che gronda stile «Profondo rosso». Considerato che, alla stazione della metropolitana di Porta Susa questa immagine è ribadita per ben otto volte, in formato gigante di un metro per 1,85 circa, si può dire che faccia il suo effetto. Non basta: nello stesso sito, campeggiano le icone, nella stessa dimensione oversize, di quattordici personaggi, ciascuno corredato di una sorta di identikit emozionale. Così, il giovane principe di Danimarca risulta «orfano di Re, principe ferito e rabbioso», Ofelia è «innamorata di Amleto e della vita», Claudio (l'attore Michele Di Mauro) viene lapidariamente definito «ladro d'amore e di regno». Ci sono anche Polonio, «timoroso e scaltro consigliere di corte», Gertrude «regina amorosa e madre infelice» e Spettro, «anima senza pace di Re, padre assassinato». Bel colpo d'occhio, non c'è che dire, per dare visibilità a largo raggio - anche fuori dai circuiti canonici degli habitués teatrali [...] Ma il marketing innovativo include pure graffiti (a base di yogurt e gesso) sui marciapiedi in diverse zone della città e lo «spot on the road» a cui provvedono camion vela che attraversano città e cintura, reclamizzando lo spettacolo.

69 Amleto: orfano di re, principe ferito e rabbioso, Ofelia: innamorata di Amleto e della vita, Claudio: ladro d'amore e di regno, Gertrude: regina amorosa madre infelice, Spettro: anima senza pace di re padre assassinato, Bernardo: leale soldato amico del principe di Danimarca, Orazio: fidato amico di Amleto, Polonio: timoroso e scaltro consigliere di corte, Guildenstern: l'amico che può tradire, Becchino: a lui è affidato l'eterno destino di Amleto.

70 <https://www.lastampa.it/torino/appuntamenti/2019/04/27/news/amleto-sale-in-metro-strategie-di-marketing-per-vendere-il-teatro-1.33698128>

SIAE⁷¹

La società⁷² italiana autori ed editori Siae rilascia un permesso Spettacoli e Trattenimenti che autorizza l'organizzatore di un evento a utilizzare opere musicali o in questo caso anche testi teatrali, facenti parte del repertorio tutelato dalla Siae. Si tratta di un permesso richiesto dall'ente stesso, indipendentemente dal fatto che la prestazione sia retribuita o a titolo gratuito e che la manifestazione o lo spettacolo sia a pagamento o gratuito. È un'autorizzazione di opere dell'ingegno non di pubblico dominio, parte di un repertorio tutelato da Siae o di gestione collettiva del diritto d'autore straniero con contratto di rappresentanza con la Siae. Un'opera dell'ingegno, o di natura creativa, frutto dell'intelletto umano, è soggetta dunque a diritto d'autore di cui beneficiano i cosiddetti "autori" creatori dell'opera. La materia viene regolamentata in Italia dalla L. 22 aprile 1941 n. 633 e successive modificazioni, intitolata "Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio" (l.d.a). La legge prevede la necessità di una autorizzazione da parte degli aventi

71 G. Scoz, *“Organizziamo un evento artistico in dieci mosse. Approfondimento SIAE a cura di Giovanni d’Amassa”*, Franco Angeli, Milano, 2017, Capitolo 4

72 Il compito della società e quello di sensibilizzare il pubblico sulla materia del diritto d'autore, concedere per conto e nell'interesse degli aventi diritto licenze e autorizzazioni per l'utilizzazione economica di opere tutelate, percepire i proventi derivanti da dette licenze e autorizzazioni e da ultimo ripartire i proventi medesimi tra gli aventi diritto. Viene fondata a Milano nel 1882, inizialmente denominata Società italiana autori, da: Cesare Cantù, Tullio Massarani, Giuseppe Verdi, Giosuè Carducci, Francesco De Sanctis, Augusto Ferrari, Edmondo De Amicis, Giovanni Prati, Enrico Rosmini, Emilio Treves, Roberto Ardigò, Arrigo Boito, Ruggero Bonghi, Felice Cavallotti, Ulrico Hoepli, Cesare Lombroso, Terenzio Mariani, Pasquale Stanislao Mancini, Paolo Mantegazza, Gerolamo Rivetta, Eugenio Torelli-Viollier, Edoardo Sonzogno, Giovanni Verga, Pasquale Villari, Giuseppe Zanardelli. Attualmente è riconosciuta come ente pubblico a base associativa.

diritto per l'utilizzazione (esecuzione, rappresentazione, recitazione) dell'opera, salvo ipotesi specifiche. Ha sede a Roma ma è situata capillarmente su tutto il territorio italiano, si suddivide in diverse sezioni che si occupano della tutela dei diritti di opere liriche, drammatiche e radiotelevisione (Dor, ovvero il caso in questione), Opere Letterarie e Arti Figurative (Olaf), Cinema. A cui si aggiunge l'Ufficio Multimedialità. Il trattamento tariffario prevede due categorie di pubbliche esecuzioni: spettacoli (dentro al quale rientra il caso in questione) o intrattenimenti (il pubblico ha ruolo di partecipante). Concentrandosi sollo sulla prima delle due categorie, la tariffa applicata è in genere del 10% sugli introiti conseguiti dall'organizzazione dello spettacolo (inclusi eventuali pubblicità, sponsor e contribuzioni, se collegati all'evento). Se la musica, come per uno spettacolo teatrale, è elemento complementare l'aliquota è sensibilmente inferiore, del 3,33% per le rappresentazioni teatrali. Per l'utilizzo di un'opera tutelata dalla sezione Dor i diritti d'autore vengono riscossi in percentuale sugli incassi al netto, in misura non inferiore al 10% e variabile a seconda di genere e modalità di utilizzo.

Per l'Amleto è stato pagato il 12%,⁷³ alla prima (Dor) e 4% alla prima sulle musiche, 10% (Dor) durante le repliche e 3.33% per le musiche. Questo poiché Cesare Garboli è iscritto alla Siae come drammaturgo, e ogni suo testo rientra all'interno della protezione sul diritto d'autore. In aggiunta, il testo aveva una specifica disposizione sulle modifiche che

⁷³ Il compenso minimo per gli spettacoli di prosa, per il 2017, è di 129,75€ per teatri con una capienza da 301 a 800 posti e 74,75€ fino a 300 posti. Ciò significa che se la cifra ricavata, a cui deve essere aggiunta l'Iva ed eventuali altri oneri amministrativi (come per esempio i costi di fatturazione), è inferiore al compenso minimo, questo deve essere comunque pagato.

eventualmente potevano esservi apportate, Valerio Binasco ha dovuto ottenere il consenso degli aventi diritto per operare assieme a Fausto Paravidino sul dramma.

La Siae rientra tra le competenze dell'area marketing e gestione sale, ma è importante ancora specificare come all'interno di questa "macro" area collaborino poi diversi uffici: marketing e gestione sale, ufficio attività promozionali e ufficio relazioni esterne. Del primo ufficio è stato descritto il lavoro finalizzato allo spettacolo, degli ultimi due verranno descritte le mansioni generali.

Ufficio attività promozionali

Iniziando l'analisi dell'ufficio competente sulle attività promozione è necessario sottolineare la primaria funzione di rapporto diretto con il pubblico oltre che la gestione del servizio ticketing e il contratto di fornitura dello stesso. In particolare, questo viene ceduto dopo una gara d'appalto che negli ultimi anni ha visto la vittoria della piattaforma online Viva Ticket che dunque si occupa della vendita degli abbonamenti per conto del TST. La procedura prevede l'incasso totale da parte di questo operatore esterno che successivamente invia un bonifico contenente tutte le transazioni di vendita biglietti e abbonamenti. Si tratta di un pacchetto lavorativo stipendiato circa 4/5000 euro annui dal Teatro. Servizi complementari all'attività teatrale come maschere, custodia e biglietteria sono inoltre gestiti da contratti d'appalto come il precedente descritto.

Le tipologie di abbonamento offerte dal TST sono:

- *12 titoli a scelta di cui 1 produzione TST al prezzo: 187,00 euro/ online, 132,00 giovani online, in biglietteria 210,00 intero, 150,00 giovani*
- *7 titoli a scelta di cui 1 produzione TST al prezzo: 131,00 euro/online 120,00 ridotto online, 95,00 giovani online, in biglietteria 154,00 intero, 136,00 ridotto, 102,00 giovani*
- *Abbonamento Under35 122,00 euro/online, in biglietteria 132,00comprensivo di 8 spettacoli a scelta di cui 1 produzione TST. Assegnazione del posto al momento dell'acquisto.*

Under 35 è una nuova tipologia di abbonamento offerta, volta ad accogliere a teatro anche questa tipologia di popolazione che, diversamente da quanto poteva essere 30 anni fa, vive in una situazione economica che necessita di promozioni da parte dei teatri, si pensi ai neolaureati che non hanno più possibilità di ottenere l'abbonamento universitari, ma non hanno la disponibilità all'acquisto di altre tipologie di biglietto.

- *Premium 8 spettacoli a scelta al Teatro Carignano, 232,00 *euro/ online 252,00 in biglietteria, Assegnazione del posto al momento dell'acquisto*
- *Premium 6 spettacoli a scelta al Teatro Gobetti, 96,00 *euro/online, 108,00 in biglietteria, Assegnazione del posto al momento dell'acquisto*
- *Posto fisso Teatro Carignano 8 spettacoli, 216,00 euro*
- *Posto fisso Teatro Carignano 6 spettacoli, 171,00 euro*
- *Speciale Moncalieri, 54,00 euro, 4 spettacoli a scelta, su tutta la programmazione, alle fonderie Limone di Moncalieri*

Viene inoltre offerta una differenziazione di abbonamenti in base al Teatro in cui andranno in scena: Carignano, Gobetti e Fonderie Limone.

- *Abbonamento speciale TOBIKE, 103,00 euro/online, 115.00 in biglietteria intero, 6 spettacoli a scelta di cui una produzione TST. Riservato ai possessori di tessera [To]BIKE*

Già precedentemente citate, sono molte le collaborazioni tra il TST e le realtà locali torinesi. In particolare, da sottolineare quella con il Museo Egizio di Torino, il Museo del Cinema e la Reggia di Venaria. Il possesso di biglietti d'ingresso a questi musei permette uno sconto sul biglietto di spettacoli al TST. Inoltre, la cooperazione con ToBike, di cui viene offerto anche specifico abbonamento ai possessori del servizio annuale alle bici pubbliche di Torino, è degno di lode perché volta alla diminuzione dell'utilizzo di auto vetture all'interno della città e dunque alla salvaguardia ambientale.

- *Studenti Universitari, 40,00 euro/online, in biglietteria 45,00, 5 spettacoli a scelta, su tutto il cartellone, di cui una produzione TST*
- *Teatro e Danza, 125,00 euro/online, in biglietteria 140,00, 8 spettacoli di cui 4 a scelta su tutto il cartellone Torinodanza festival più 4 a scelta (di cui 1 produzione) su tutto il cartellone del TST*
- *Progetto Internazionale, 47,00 euro/online, 4 spettacoli*

Ultime tipologie di abbonamento sono quello pensato per gli studenti universitari, uno in collaborazione con il Festival di Torinodanza, e ultimo il progetto internazionale che prevede quattro spettacoli internazionali, presenti in cartellone.

Per ampliare il pubblico teatrale non è necessaria solamente l'offerta di un buon prodotto, ma anche la formulazione di proposte che individuino le varie segmentazioni e siano confezionate in modo da attrarne un maggior numero. La costante attenzione nell'individuazione di nicchie di pubblico a cui offrire nuove proposte è un'azione volta all'individuazione

di pacchetti di offerte targettizzate attraverso una capillarità di monitoraggio.⁷⁴ Il Teatro Stabile di Torino ha un 46% di pubblico under 25 e dunque ha vinto la scommessa di svecchiamento dell'audience teatrale. Su 20000 abbonati 5600 sono per il progetto scuola, ovvero l'offerta agli istituti superiori di tre spettacoli teatrali a 27 euro, attraverso una forte azione di promozione per coltivare nei giovani un modo nuovo di vivere la città. Ma anche i giovanissimi, i bambini delle elementari e ultimo anno della scuola materna, attraverso una fiaba prodotta ogni anno dal Teatro (l'anno scorso *La Bella e la Bestia*, quest'anno *il Mago di Oz*, con giovani allievi o ex allievi della Scuola per attori) hanno la possibilità di conoscere il mondo del teatro, durante le *Matinée*⁷⁵. Inoltre, è attualmente oggetto di valutazione la possibilità di rendere fruibile, attraverso visite guidate, il bellissimo Teatro Carignano, gioiello torinese. Altra innovativa proposta è quella di un accordo fra le parti con il CRAL di Torino (Centro ricreativo aziendale dei lavoratori), a cui viene offerta la possibilità di singolo spettacolo o intero abbonamento a prezzo ridotto. Durante il periodo natalizio vengono creati dei pacchetti di 4 spettacoli da acquistare e regalare (essendo dicembre la rosa di spettacoli è ridotta) ma risulta essere un'interessante attività promozionale del teatro. Tra le più interessanti iniziative è inoltre importante ricordare il "Prato inglese"

74 Un esempio è il lavoro che al momento si sta effettuando è quello per gli over 65 ovvero spettacoli pomeridiani al sabato e collaborazione con l'Uni3 (università della terza età), valutando anche però la scomodità della doppia replica per gli attori (sera e pomeriggio).

75 Durante gli anni passati hanno accolto fino a 20 mila bambini e maestri. È inoltre offerta la possibilità del sabato e della domenica pomeriggio in cui anche i genitori possono accompagnare a teatro i propri figli per godere della fiaba prodotta. È infatti da sottolineare come tutte le altre compagnie che lavorano al Carignano durante l'anno hanno le scenografie montate delle *Matinée* con cui confrontarsi durante le prove.

iniziativa, presente ormai da due anni, che prevede due spettacoli prodotti durante il periodo estivo e l'intero teatro Carignano coperto di erba verde con il palcoscenico portato a centro platea.

Oltre all'ideazione, definizione e pianificazione delle attività promozionali del teatro quest'ufficio si occupa della commercializzazione dei prodotti realizzati dalla Fondazione.

Ufficio relazioni esterne

L'ufficio relazioni esterne ha i seguenti compiti: gestione della mailing list⁷⁶, gestione degli inviti per le produzioni del teatro⁷⁷ e coordinamento dei rapporti istituzionali⁷⁸ con gli organi aderenti e il CdA.

Per lo spettacolo dell'Amleto, alla prima, i posti della platea sono stati completamente dedicati a: Direzione, Presidenza, Autorità, Aderenti, Main Sponsor, Politici, Celebrità, Critici e Giornalisti specializzati. Sempre compito dell'ufficio è stata la gestione del rinfresco, che ha seguito lo spettacolo, e ha visto l'offerta di prodotti vinicoli sponsorizzati⁷⁹ e catering specializzato.

⁷⁶ Questa necessita un aggiornamento costante.

⁷⁷ Precedentemente verifica i posti disponibili per ogni spettacolo e la tipologia di evento, la lista VIP di conferme viene inviata all'area stampa e comunicazione e alla biglietteria in modo che possano disporli all'interno di posti privilegiati del teatro (operazione di Placèment).

⁷⁸ Non solo con gli organi aderenti ma anche in occasione, ad esempio, della prima di uno spettacolo, si occupa di seguire il protocollo di cerimoniale che prevede la disposizione di un mazzo di fiori per la donna più anziana in compagnia o per la compagnia intera.

⁷⁹ Sono sempre presenti, in queste occasioni, cartelli da vetrina per buvette con ringraziamento da parte del TST ai produttori vinicoli, cioccolato e Lauretana.

Sponsor⁸⁰

Sponsor tecnico dello spettacolo è stato l'acqua Lauretana⁸¹, sempre presente durante le prove (a disposizione di attori, tecnici e collaboratori). Si tratta di una convenzione stipulata dall'ufficio relazioni esterne e l'azienda, che prevede la presenza di bottigliette d'acqua per tutta la compagnia all'interno di ogni produzione del TST e inoltre gestisce la produzione di gadget e maglie per Torinodanza.

L'azione che maggiormente viene messa in atto da parte del TST è quella di vendita⁸² di pagine pubblicitarie all'interno della brochure della stagione. La scelta degli sponsor da inserire avviene anche in base alla

80 Altre tipologie di sponsorizzazioni attuate in passato dal TST sono state: un evento sponsorizzato da Pomellato al Teatro Carignano (in cui sono inoltre stati regalati dei cadeaux alle signore presenti, porta chiavi e ciondoli in argento), maglie sponsorizzate da Robe di Kappa per le compagnie di Torinodanza con voucher di sconto al pubblico del festival, Pass ospiti personalizzato per rinfreschi di prime di spettacoli e voucher gratuito per parking GTT dedicato ad ospiti durante la serata di inaugurazione del Teatro Carignano.

81 È capitato in passato che alcune etichette fossero personalizzate per gli spettacoli, è inoltre presente per i catering organizzati per le serate d'inaugurazione della stagione, per le prime di produzione (come nel caso in questione) e per le conferenze stampa.

82 La proposta agli sponsor avviene personalizzata e intestata al responsabile Marketing/Comunicazione/Relazioni Esterne indicandone nome e cognome, posizione e azienda del destinatario (che sarà intestato anche sul corpo della mail). È importante la grafica del testo e la personalizzazione specifica per l'azienda e mai in copia manifesta, impersonale o generica. Preparata la lettera all'intero devono essere inserite le specifiche tecniche (distribuzione, target, formato pagina, deadline eventuale conferma (che dovrà essere su carta intestata dell'azienda inserzionista, con firma digitale e indicazione dei dati fiscali), deadline ricevimento ADV, costi/costi in promozione o cambio merce. Specificare sempre IVA. Allegare foto campagna immagine e sito web per visualizzare programma. Prima di inviare la mail con la proposta, è importante inoltrare al contatto una lettera documento per la privacy, ormai obbligatoria.

proposta dello stabile, alla tipologia⁸³ di azienda e alla collocazione geografica (si preferiscono con sede a Torino: boutique monomarca, negozio, outlet, Museo, Galleria, Hotel, Ristorante...). Attenzione viene data alla contro pubblicità, e alla mancanza di tutela dei main sponsor. Per contro pubblicità s'intende la presenza di n brand nello stesso settore del main sponsor, nel caso del TST non potrebbe avere una azienda produttrice di caffè, in quanto Lavazza è un mail sponsor del Teatro. Una volta definiti quali sponsor andranno in programma avviene la collaborazione con l'ufficio editoriale indicando la posizione delle pagine, a seconda degli accordi con le aziende, la cromia e del contenuto/messaggio. La distribuzione del prodotto editoriale, in questo caso il programma definitivo della stagione teatrale, avverrà contestualmente all'inaugurazione della stagione teatrale. Dopo due giorni dalla data di distribuzione, viene inviata tramite posta una copia (o due copie) agli interlocutori delle aziende inserzioniste, per il loro archivio. Altro compito svolto dall'ufficio è il rapporto con gli Hotels per ospitare attori, registi e eventuali collaboratori (coordinandosi per tutti gli uffici che si occupano dell'ospitalità: Area Stampa e Comunicazione, Produzioni, Programmazione, Ufficio editoriale, Torinodanza).⁸⁴

83 Per gli inserzionisti delle passate edizioni del programma della stagione viene sempre mandata una proposta di rinnovo di collaborazione.

84 Esistono delle convenzioni che si rinnovano fra il TST e gli Hotels torinesi. Oltre alle convenzioni è possibile attuare la formula del cambio merce, che prevede l'acquisto da parte degli Hotel delle inserzioni pubblicitarie e la successiva compensazione con fattura durante i periodi di soggiorno acquistati dal TST. È una formula che permette di acquisire più pagine, che altrimenti non sarebbero acquistate. Dal punto di vista economico non cambia nulla per il teatro, anzi è più conveniente.

Area amministrazione e controllo

La contabilità e l'amministrazione generale del teatro sono affidate a quest'area. Fra le mansioni specifiche vi sono: controllo dei budget di fondazione e formazione di analisi di andamento, adempimenti amministrativi vari fra cui licenze e permessi, registrazione e controllo contabile di paghe, stipendi e oneri dei dipendenti (rilevazione presenze e permessi). Inoltre, registra le fatture di acquisto e di vendita, di cui accennato nei paragrafi precedenti, oltre che predisporre i pagamenti. Detiene rapporti con istituti di credito e compagnie assicurative e segue le procedure IVA e fiscale, denunce, sostituti d'imposta e mod. 770. Si occupa anche degli adempimenti verso Enpals, Inps, Inail, Centro per l'impiego e Polizia Tributaria, monitorando costantemente l'aggiornamento normativo previdenziale e fiscale. Non da ultimo esercita l'azione di recupero crediti, raccoglie, redige e inserisce i dati per l'appropriazione dei contributi e le rendicontazioni del MiBACT e Aderenti.

Area allestimenti scenici

Uno dei compiti svolti da quest'area è quello di coordinamento dell'attività scenotecnica, illuminotecnica, fonica e logista della produzione, programmando l'attività e gestendo l'organizzazione dei differenti reparti e degli addetti agli allestimenti. Fanno riferimento al responsabile dell'area il: direttore di scena, i macchinisti, gli attrezzisti, gli scenografi realizzatori, le sarte, gli elettricisti e i fonici. La messinscena dello spettacolo, per quando riguarda il montaggio, lo smontaggio e lo stoccaggio degli allestimenti è tutta curata da questa specifica area. Il Laboratorio del Teatro è dunque monitorato dal responsabile d'area, a

cui lo scenografo indica l'idea da realizzare, su cui lavorano specifici addetti sotto la supervisione dello scenografo realizzatore. Inoltre, ha il compito di vigilare, in stretta collaborazione con l'area tecnica (di cui verranno elencati i compiti nel paragrafo seguente), sulla gestione e il corretto utilizzo degli impianti, delle attrezzature, dei macchinari fissi, delle apparecchiature portatili, delle attrezzature mobili (meccanica di scena, impianto luci di palcoscenico, impianto fonico, laboratori, magazzini). L'eventuale ripristino di allestimenti esterni, oltre che la loro conservazione all'interno dei magazzini adibiti, è un altro compito svolto. I contratti di fornitura per servizi complementari di palcoscenico vengono anch'essi stilati dal responsabile d'area di cui è anche compito la logistica relativa alle produzioni e al trasporti di materiale scenico sia di proprietà che a noleggio.⁸⁵

Area tecnica⁸⁶

I compiti svolti dall'area tecnica sono quelli di coadiuvare la vigilanza sull'applicazione del D.Lgs. 81/2008, relativamente al corretto utilizzo degli impianti esistenti e delle apparecchiature mobili a garanzia del rispetto della normativa vigente nello svolgimento dei lavori eseguiti dal personale dipendente. Si occupa inoltre del mantenimento degli edifici e degli impianti in essi contenuti, nel rispetto della normativa vigente di cui sopra. Svolge il ruolo di RSPP - Responsabile Servizio Prevenzione

⁸⁵ https://www.teatrostabiletorino.it/wp-content/uploads/2018/11/3_STRUTTURA-ORGANIZZATIVA.pdf

⁸⁶ *L'architettura dell'effimero, progettare gli eventi di Spettacolo*, F. Vigato, Libreria Universitaria.it edizioni, Webster srl, Padova, 2010, capitolo secondo

e Protezione, si occupa della conduzione di tutti gli spazi gestiti, della loro efficienza energetica e della gestione delle utenze.⁸⁷ Nella verifica del rispetto normativo tecnico di prevenzione incendi esiste un apposito certificato di Prevenzione incendi, CPI. Viene rilasciato dal Ministero degli Interni attraverso il Comando Provinciale dei Vigili del Fuoco, territorialmente competente, secondo D.P.R. n. 37 del 12 gennaio 1998. La sua validità varia dal 3 ai 6 anni e al suo interno sono presenti: una relazione tecnica sull'edificio, elaborati grafici, l'individuazione del pericolo di incendio e una valutazione dei rischi. L'area è responsabile, inoltre, dell'ottenimento dell'agibilità delle strutture, anche provvisorie, nel rispetto delle richieste degli organi di vigilanza competenti si occupa dell'ottenimento, per ogni ambiente e dipendente, della licenza di agibilità. *Le imprese dell'esercizio teatrale [...] non possono far agire nei locali di proprietà o di cui abbiano un diritto personale di godimento, i lavoratori dello spettacolo [...] che non siano in possesso del certificato di Agibilità.* Questo è quanto disposto dal D.lgs. Cps n. 708 del 1947, come modificato e integrato dalla L. 29 novembre 1952, n. 2388 e dalla L. 13 maggio 1988, n. 153, sotto la normativa Inps (ex Enpals). Questo certificato⁸⁸ viene rilasciato dal Comune di competenza dopo l'ottenimento di un parere da parte della Commissione provinciale di vigilanza o dalla Commissione comunale di vigilanza.⁸⁹

87 https://www.teatrostabiletorino.it/wp-content/uploads/2018/11/3_STRUTTURA-ORGANIZZATIVA.pdf

88 Il documento in questione è stato firmato da tutto il personale artistico e tecnico il primissimo giorno di prove, dopo un breve intervento del responsabile della sicurezza del teatro.

89 *L'architettura dell'effimero, progettare gli eventi di Spettacolo*, F. Vigato, Libreria Universitaria.it edizioni, Webster srl, Padova, 2010, capitolo secondo

*Fonderie Limone*⁹⁰

Le Fonderie Limone furono fondate nel 1924 da Giuseppe Limone e negli anni d'oro arrivano a contare fino a 500 dipendenti. Nei capannoni di Via Pastrengo 88 si fondevano il bronzo, l'alluminio e la ghisa, destinati alle industrie meccaniche ed automobilistiche, ruolo che ha svolto fino agli anni '60 durante i quali si manifestò una crisi che portò al loro abbandono. Gli elementi costitutivi dell'area contano vari capannoni, una ciminiera e dei fabbricati-dormitori; il complesso mostrava le caratteristiche tipiche degli edifici industriali degli anni '30/'50: una struttura modellata da campate in cemento armato e coperture a shed. La situazione di degrado porta a un'azione di riqualifica da parte del comune di Moncalieri, che diventa proprietario dell'immobile a partire dagli anni '80, dopo varie ipotesi avanzate sulla destinazione del complesso, nel 1997 nasce l'idea di farne una “*fabbrica d'arte*”⁹¹. Partner principali dell'operazione, che si avvale del contributo dell'Unione Europea, sono il Comune di Moncalieri ed il Teatro Stabile di Torino. All'inizio dei lavori l'edificio era in stato di degrado totale, era dunque necessario collegare il sito alla città, in quanto prima l'area era delimitata da un muro di confine. È stato dunque ridefinito il sistema di viabilità, abbattute le barriere, realizzata un'area verde e creato un particolare e affascinante dialogo visivo tra gli edifici recuperati con quelli di nuova generazione. Memoria e innovazione si relazionano creando un

90 Il progetto architettonico e strutturale arriva dal Consorzio Intercomunale Torinese che vede la collaborazione degli architetti S. Manzone, M. Gariboldi.

91 <https://www.comune.moncalieri.to.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/ID/Pagina/368>

equilibrio, un edificio con una doppia natura che si esprime negli altrettanti volumi che lo compongono: una cinta muraria, che fa da elemento di unificazione formale con gli edifici preesistenti e un parallelepipedo ruotato (la sala teatrale) rispetto all'edificato sottostante, ponendosi come segno forte e riconoscibile.⁹² Anche la scelta delle finiture è diventata elemento distintivo dei due corpi, oltre che soluzione in grado di snellire il volume dalla forma decisamente squadrata e spigolosa. Nel corpo inferiore, infatti, la quinta muraria si interrompe, per lasciar spazio, sul lato adiacente, ad un rivestimento in lame frangisole⁹³. Protagonisti delle facciate il colore rosso e l'acciaio, che si ripetono anche su alcuni degli edifici recuperati, in una composizione minimalista. La zona pedonale, che qui si apre come una piazza, è una sorta d'ingresso a quella che è stata battezzata la «galleria della memoria»: una piccola area pubblica coperta che, ricavata dal restauro dell'edificio più antico, ospita anche la vecchia ciminiera della fonderia.

Le Fonderie Limone sono state una realtà industriale a due passi dal centro di Moncalieri e hanno segnato profondamente l'assetto urbanistico ed il sistema sociale della cittadina per oltre cinquant'anni. Nei primi anni Novanta del Novecento è stato avviato un progetto di recupero funzionale e urbanistico di ampio respiro con l'obiettivo di insediare attività di notevole rilevanza culturale: una grande “*fabbrica delle*

92 <https://www.promozioneacciaio.it/cms/it4751-teatro-ex-fonderie-limone-.asp>
Laura Della Badia

93 Durante il periodo di repliche sono stati aggiunti all'interno dei Foyer in figura X degli alberi di limoni, in occasione del debutto della compagnia Lemon Ensemble.

arti”, luogo di produzione di spettacoli teatrali, incontri pubblici e mostre. Così è nato un polo unico nel suo genere in Italia, aperto alla progettazione e alla elaborazione delle idee, al servizio dell’intera comunità. *«Se le architetture prestigiose del Carignano e del Gobetti nobilitano la zona aulica della Città di Torino con la loro storia gloriosa e un presente di sipari sempre aperti, il cuore produttivo dello Stabile alberga nelle Fonderie Limone di Moncalieri, al confine con Nichelino e con Torino», racconta il Direttore del Teatro, Filippo Fonsatti. «L’ex stabilimento industriale ospita due sale teatrali, le aule per la didattica della Scuola per attori⁹⁴, gli spazi prova, le foresterie, i laboratori di scenografia, falegnameria, carpenteria e i magazzini».*⁹⁵

È prevista una foresteria composta da appartamenti pensati per attori e registi. Alcuni degli interpreti dell’Amleto, compreso Binasco, hanno avuto la possibilità di risiedere durante tutto il periodo di prove all’interno di questi spazi. La possibilità di utilizzo di questi ambienti è stata tema di trattativa in fase contrattuale, con ogni singolo attore.

La sala delle Fonderie Limone offre la possibilità di ampliare il palcoscenico, come è stato fatto per l’Amleto, riducendo le gradinate a cannocchiale. Una particolarità è che la graticcia sovrasta non solo lo spazio scenico ma anche quello della platea.

94 La Scuola di formazione professionale per attori, con sede proprio alle Fonderie Limone è accreditata dalla Regione Piemonte e dalla Città Metropolitana di Torino e finanziata dal Fondo Sociale Europeo. Il progetto didattico affianca al lavoro sulle tecniche di base un percorso che permette agli allievi di incontrare diverse estetiche teatrali, affrontare seminari specifici e seguire laboratori orientati sia all’interpretazione che a mirati approfondimenti teorici. Questo corso di studi, suddiviso in due anni di formazione di base ed un anno di specializzazione.

95 <https://www.teatro.it/notizie/teatro/fonderie-limone-di-moncalieri-la-fabbrica-della-cultura> articolo di Roberto Mazzone

GALLERIA FOTOGRAFICA



Figura 3: La Lemon Ensemble al completo. Credits by Laila Pozzo



Figura 4: Mariangela Granelli, Michele di Mauro, Gabriele Portoghese. Credits by Laila Pozzo



Figura 5: scena della corte, credits by Laila Pozzo



Figura 6: Gabriele Portoghese e Mariangela Granelli, credits by Laila Pozzo



Figura 7: Fabrizio Contri e Gabriele Portoghese. Credits by Laila Pozzo



Figura 8: Vittorio Camarota, Gabriele Portoghese e Michele Schiano di Cola. Credits by Laila Pozzo



Figura 9: Valerio Binasco e Gabriele Portoghese. Credits by Laila Pozzo



Figura 10: Gabriele Portoghese. Credits by Laila Pozzo



Figura 11: Giulia Mazzarino e Gabriele Portoghese. Credits by Laila Pozzo



Figura 12: Mariangela Granelli, Fausto Cabra e Gabriele Portoghese. Credits by Laila Pozzo



Figura 13: Gabriele Portoghese e Michele di Mauro. Credits by Laila Pozzo



Figura 14: Michele di Mauro, Gabriele Portoghese e Mariangela Granelli. Credits by Laila Pozzo



Figura 15: Gabriele Portoghese e Mariangela Granelli. Credits by Laila Pozzo



Figura 16: grafica

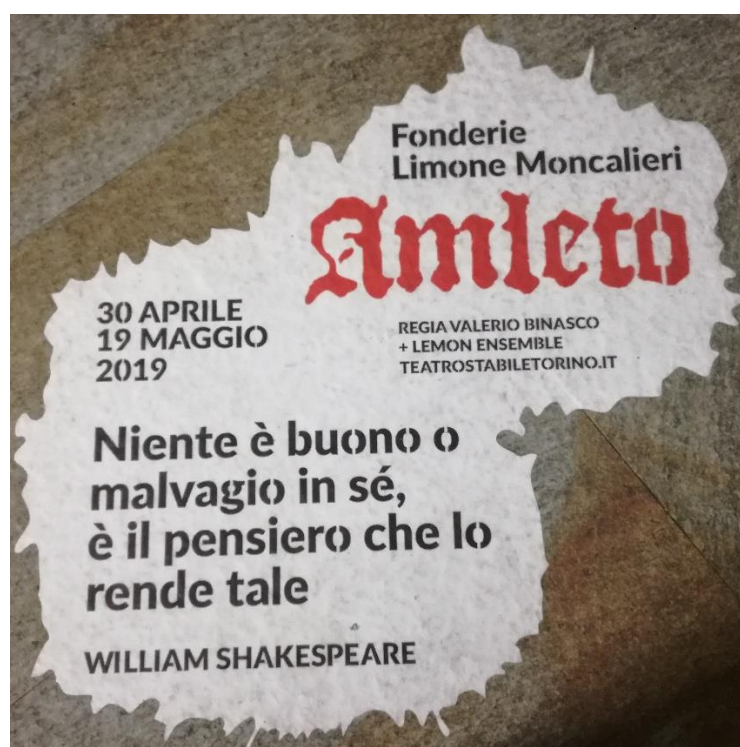


Figura 17: graffiti



Figura 18: camion Vela



Figura 19: metropolitana di Torino

FONDERIE LIMONE
30 APRILE - 19 MAGGIO 2019 | PRIMA NAZIONALE

TEATRO NAZIONALE
**TEATRO
STABILE
TORINO**

WILLIAM SHAKESPEARE

Amleto



TRADUZIONE DI GESARE GARBOLI
CONSULENZA DRAMMATURGICA FAUSTO PARAVIDINO

REGIA VALERIO BINASCO

CON (IN ORDINE ALFABETICO)

FAUSTO CABRA - LAERTE

VITTORIO CAMAROTA - MARCELLO / GULDENSTERN

FABRIZIO CONTRI - SPETTRO / ATTORE

CHRISTIAN DI FILIPPO - ORAZIO

MICHELE DI MAURO - RE

MARIANGELA GRANELLI - REGINA

GIULIA MAZZARINO - OFELIA

NICOLA PANNELLI - POLONIO / BECCHINO

MARIO PIRRELLO - FRANCISCO / OSRIC

GABRIELE PORTOGHESE - AMLETO

FRANCO RAVERA - BECCHINO

MICHELE SCHIANO DI COLA - ROSENCRANTZ / BERNARDO

E CON GLI ALLIEVI DELLA SCUOLA PER ATTORI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
PIETRO MACCABEI, LUCIA RAFFAELLA MARIANI, CRISTINA PARKU, DAVIDE PASCARELLA

SCENE E LUCI **NICOLAS BOVEY** | COSTUMI **MICHELA PAGANO** | SUONO **CLAUDIO TORTORICI**
REGISTA ASSISTENTE **SIMONE LUGLIO** | ASSISTENTE COSTUMI **SILVIA BRERO**

RESPONSABILE AREA ARTISTICA, PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO **BARBARA FERRATO**

RESPONSABILE AREA PRODUZIONE **SALVO CALDARELLA**

RESPONSABILE AREA ALLESTIMENTI SCENICI **MARCO ALBERTANO**

DIRETTORE DI SCENA **CHANTAL VIOLA**, CAPO MACCHINISTA **KRESHNIK SUONI**, MACCHINISTA ATTREZZISTA **MARCO FILIPOZZI**, CAPO ELETTRICISTA **DANIELE COLOMBATTO**,
ELETTRICISTA **GIACOMO EMANUELE GALLO**, FONICI **CLAUDIO TORTORICI** E **ADRIANO CAPORASO**, CAPO SARTA **MICHELA PAGANO**, TRUCCO **GLORIA COBRACINO**,
SCENOGRAFO REALIZZATORE **EMERIS FRANGOLA**, COSTRUZIONI SCENE **LABORATORIO DEL TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE**,
CAPO MACCHINISTA **ANTIOCO LUSCI**, MACCHINISTA **ANDREA CHEEBAO**, SARTORIA **DEVALLE - TOBINO**, FOTO DI SCENA **LARA POZZO**

TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE

BIGLIETTI: INTERO €28,00 | RIDOTTO DI LEGGE €25,00 | RIDOTTO €21,00

ORARIO SPETTACOLI MARTEDÌ, MERCOLEDÌ, GIOVEDÌ E VENERDÌ ORE 20:45; SABATO ORE 19:30; DOMENICA ORE 15:30; LUNEDÌ RIPOSO

BIGLIETTERIA TEATRO STABILE TORINO - VIA ROSSINI, 81 | TEL. 011 5689555 | DAL MARTEDÌ AL SABATO, ORARIO 13:00 / 19:00; 1 MAGGIO ORARIO 17:00 / 20:45

APERTURA STRAORDINARIA PRESSO IL TEATRO CARIGNANO, PIAZZA CARIGNANO, 6 | TUTTI I GIORNI DAL 30 APRILE AL 3 MAGGIO, ORARIO 15:00 / 19:00

NUMERO VERDE 800 235 333 | INFO@TEATROSTABILETORINO.IT | VENDITA ONLINE: TEATROSTABILETORINO.IT

APERTURA UN'ORA PRIMA DELL'INIZIO DELLO SPETTACOLO: VIA EDUARDO DE FILIPPO, ANGOLO VIA PASTRENGO 88, MONCALIERI - TO

*ONLINE EXCLUSIVE COMMISSIONS

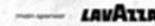
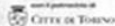


Figura 20: locandina



Figura 21: gigantografia Amleto



Figure 21 e 22: gigantografie Beccchino e Spettro



Figure 23 e 24: gigantografie Rosencrantz e Claudio



Figure 25 e 26: gigantografie Polonio e Orazio



Figure 27 e 28: gigantografie Ofelia e Gertrude



Figure 29 e 30: gigantografie Guildenstern e Marcello



Figure 30 e 31: Laerte e Francisco

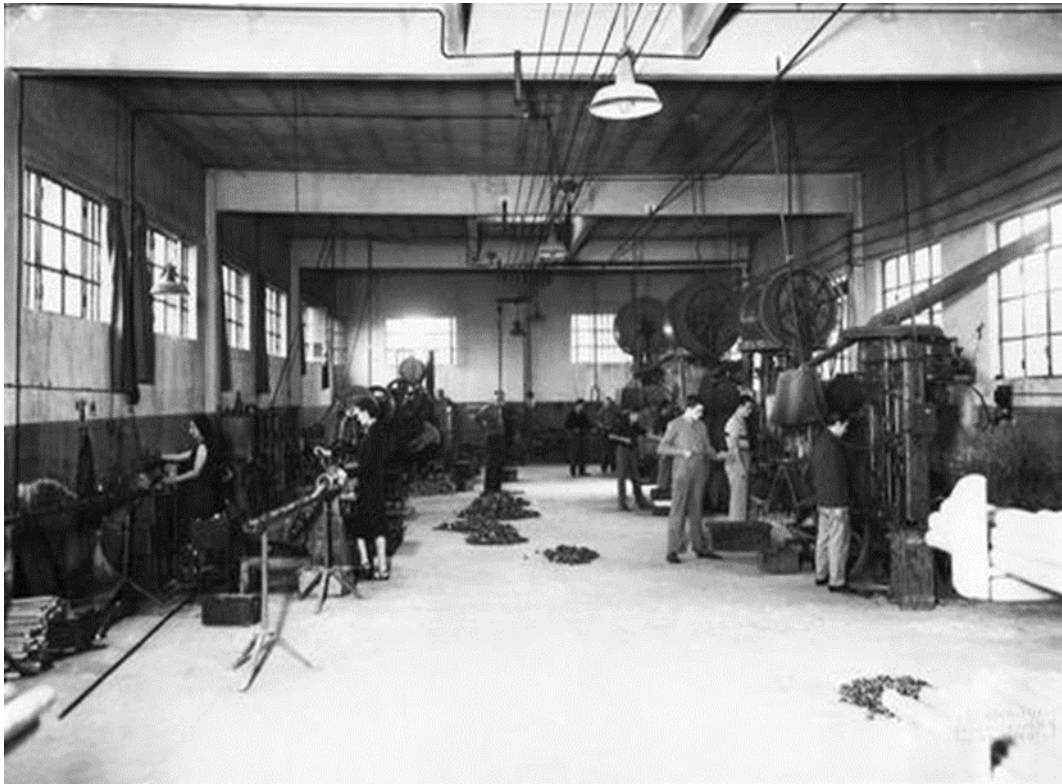


Figura 32: interno delle Fonderie durante il periodo di utilizzo come fabbrica



Figura 33: attuale interno delle Fonderie



Figura 34: parallelepipedo Fonderie



Figura 35: esterno Fonderie



Figura 36: ingresso palco e laboratorio fonderie (sulla destra)



Figura 37: veduta laterale delle Fonderie

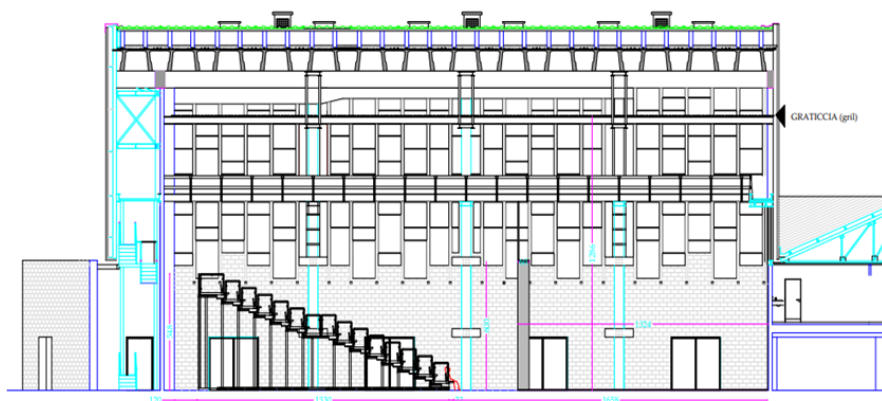


Figura 38: sezione laterale delle fonderie limone

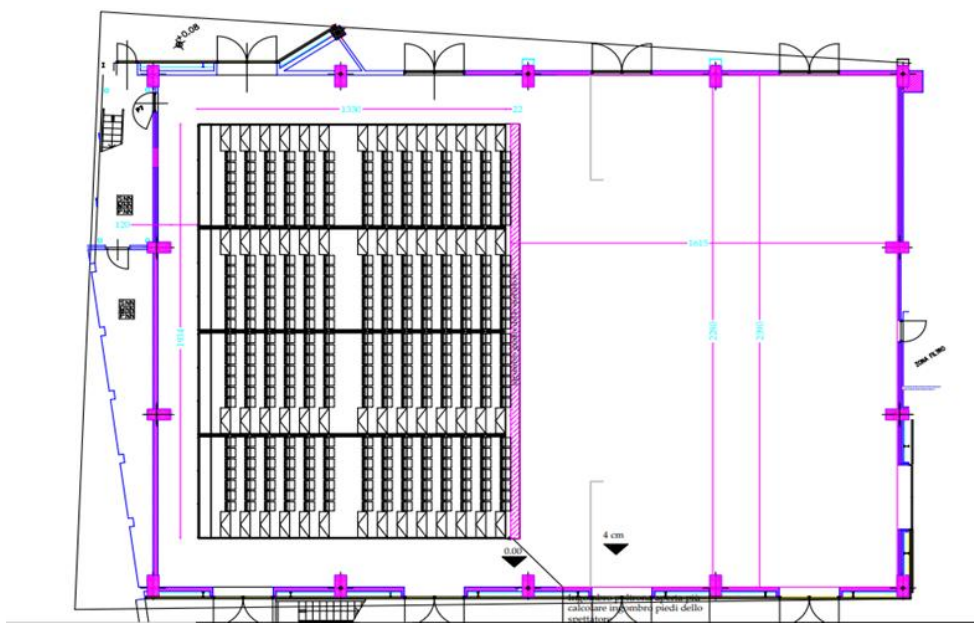


Figura 39: pianta delle fonderie Limone

BIBLIOGRAFIA

- P. Acroyd, *Shakespeare: the biography*, London, Chatto e Windus, 2005
- L. Argano, et al. *Gli eventi Culturali. Ideazione, progettazione, marketing, comunicazione*, Milano, Franco Angeli, 2005
- G. Boquet, *Teatro e società: Shakespeare*, trad. it. M.A. Biggi Puddu, Milano, Mursia, 1972 (1969)
- P. Ferrarese, *Profili di management delle istituzioni museali*, Venezia, Cafoscarina, 2015.
- P. Ferrarese, *La strategia e la gestione di un teatro d'opera. Il Teatro la Fenice di Venezia*, Venezia, Cafoscarina, 2016.
- L. Fontana, *Shakespeare come vi piace. Manuale di traduzione*, Milano, Il saggiatore S.p.A., 2009
- S. Greenblatt, *Vita, arte e passioni di William Shakespeare, Capocomico: come Shakespeare divenne Shakespeare*, trad. it. di Iuli C., Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2005
- F. Marenco, *La parola in Scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 2004
- C. Meldolesi, R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007

- C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni Editore, 2008 (1984)
- N. Orengo, *Chi è di scena*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2006
- A. Petrini, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi in L'asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro*, Torino, Trauben, vol. 3, 1999
- M.M. Reese, *Shakespeare. Il suo mondo e la sua opera*, trad. it. di S. Monari, Bologna, Il Mulino, 1986 (1953)
- C. Schepris, *Carlo Cecchi. Funambolo della scena italiana*, Università degli studi di Firenze Press, 2017
- G. Scoz, *Organizziamo un evento artistico in dieci mosse*, Milano, Franco Angeli, 2017
- D. A. Traversi, *Introduzione a Shakespeare*, trad. it. G. Moech, N. D'Agostino Milano, Bompiani, 1964
- F. Vigato, *L'architettura dell'effimero. Progettare gli eventi di spettacolo*, Padova, Libreriauniversitaria.it edizioni, Webster srl, 2010