

Amleto nella lettura di Oskaras Korsunovas



Scritto da Susanna Battisti

31 Gen, 2009 at 10:22 PM



Chi sei? È la domanda che apre la sconcertante versione dell'Amleto del lituano Oskaras Korsunovas. A pronunciarla sono gli attori seduti davanti ad una fila di specchi che oltre ai loro volti riflettono quelli del pubblico in sala. Il dramma inizia e si conclude nei camerini, suggeriti da strutture modulari che gli attori spostano di continuo per evocare ora gli spalti del castello di Elsinore, ora l'interno della reggia, ora la camera da letto della regina incestuosa, in un caleidoscopico alternarsi di fughe prospettiche e di mutamenti di punti di vista. Lo spazio oscuro, illuminato soltanto da squarci di luce al neon e decisamente connotato come luogo teatrale, è

tuttavia sempre e soprattutto quello della coscienza. Di Amleto e degli altri personaggi ma soprattutto degli attori e, inevitabilmente, del pubblico. Uno spazio sostanzialmente indefinito, dove i personaggi in moderni abiti scuri si truccano e struccano di continuo, spezzando la monocromia del nero con il bianco delle gorgiere o della veste di Ofelia e con il rosso purpureo del sangue versato. C'è poi un gigantesco ratto bianco che si aggira sulla scena quasi a volerla connotare come la "trappola per topi" cui allude Amleto per definire il *play-within-the play*, mentre un *clown* vestito di grigio assiste in punta di piedi ad alcune scene.

Il *fool* che in Shakespeare è sempre portavoce delle verità che gli altri personaggi non riescono a vedere, non compare in Amleto perché la sua diabolica intelligenza e la sua lucidità mascherata da follia non lasciano spazio ad un altro "veggente". In questo contesto quindi la presenza del clown silenzioso non può che rafforzare l'equivalenza tra teatro e ricerca della verità. Nel suo insieme, infatti, lo spettacolo si configura come un percorso conoscitivo e si poggia su quella domanda iniziale attraverso la quale il regista si interroga sul senso stesso del teatro, sul ruolo dell'artista e sull'identità delle nuove generazioni.

Nessun dramma più dell'Amleto che, conti alla mano, propone più domande che affermazioni, ha il potere di rispecchiare le inquietudini e le contraddizioni dei nostri tempi. Primo eroe tragico moderno, Amleto non ha punti di riferimento e calpesta sia le macerie dei valori che supportavano la società medievale che le schegge della



immagine antropocentrica dell'uomo del Rinascimento. Amleto è un intrattenitore nato e tratta tutti gli altri personaggi come fossero suoi spettatori. La sua è un'identità sostanzialmente drammatica che gli permette di agire solo attraverso il teatro che egli usa essenzialmente come strumento d'indagine. Non sorprende pertanto che il giovane regista lituano, appartenente ad una generazione che, a suo dire, ha assistito a profondi sconvolgimenti politici e sociali in modo piuttosto passivo, trovi in Amleto un suo alter ego. Ma il suo Amleto ha il potere di travalicare qualsiasi confine geografico e di chiamare in causa l'intero mondo occidentale.



Anche perché lo spettacolo oltrepassa i limiti imposti dalle barriere linguistiche (è recitato in lituano con sopratitoli non sempre attendibili) attraverso una recitazione prepotentemente fisica e immagini di forte impatto visivo. Il pubblico è come risucchiato nel buio e nei riflessi della scena, dove la gestualità viscerale e, in alcuni casi violenta, degli attori ha il potere di incarnare la parola. Il tempo dell'azione si dilata e alcune scene si ripetono due volte, come se lo

spettacolo fosse un'infinita prova di se stesso. Prima che la Corte compaia in pompa magna dopo l'incoronazione del Re fratricida (Atto I, scena ii), Amleto recita da solo sia le sue battute che quelle di Claudio. Lo fa con impeto, come per calmare la sua agitazione prima di affrontare una situazione di cui prevede il drammatico protocollo o, più verosimilmente, perché è un attore che già conosce il copione e teme di non esserne all'altezza. Non a caso pronuncia la famosa battuta "Sono morto, Orazio", prima ancora di iniziare il duello con Laerte, la cui spettacolarità viene qui drasticamente ridotta. Il monologo "essere o non essere", infine, viene recitato da Amleto per la seconda volta poco prima della sua morte. Il testo scespiriano, insomma, viene destrutturato, sfoltito di alcune scene e ricomposto su una sorta di tracciato circolare.

Korsunovas elimina la catarsi finale (Fortebraccio non compare per ricomporre i frantumi di un mondo uscito fuori dai cardini) e amplifica la natura metateatrale del dramma, minimizzando quegli aspetti che lo assimilano alla *revenge tragedy* elisabettiana e portando in primo piano quelli che fanno dell'Amleto una tragedia della conoscenza. Non importa che Amleto uccidendo Claudio si sia dato finalmente il ruolo che il padre gli aveva richiesto e che dopo essersi ingolfato di parole sia riuscito a raggiungere il suo scopo: quel che conta, nella versione di Korsunovas, è che Amleto, prima che Orazio chiuda per sempre il sipario dei suoi occhi, continui a rimuginare sull'inconsistenza ontologica dell'uomo negando una risposta definitiva al quel "chi sei tu?" del suo esordio in scena.

Ma c'è ancora molto di più in questa spietata versione dell'Amleto che deriva tuttavia da una attentissima lettura interpretativa del testo. Non c'è aspetto della tragedia che non sia stato più o meno analizzato e risolto nella girandola esplosiva



delle numerose soluzioni e coloriture registiche. La finzione degli attori grida l'orrore del tradimento, dell'usurpazione, dell'assassinio e della corruzione mentre la ritualità della scena recitata del regicidio sembra voler rimandare al primo fratricidio dell'umanità. C'è poi la ricerca del padre perduto di cui non si può essere i degni eredi e la repulsione per la sfrontatezza di una madre che incarna invece l'edonismo osceno del presente. Paradossalmente lo spettro (interpretato dal giovane Dainius Gavenonis) compare seminudo e disteso su di un piano come fosse un santo esposto in una teca e l'abbraccio intensissimo che segue tra padre e figlio dà forma e volume al bisogno di Amleto di aggrapparsi ad un sistema di valori irrimediabilmente perduto. Gertrude, interpretata dall'impeccabile Nele Savicenco è più scaltra e calcolatrice della regina scespiriana. I suoi amplessi con il re si intravedono dietro una cortina di specchi ma i suoi gesti esprimono una sensualità impudica. Ancor più di Claudio ella sembra incarnare il marciume dei tempi e il suo ruolo di spicco è confermato dall'integrità quasi filologica della famosa scena del suo incontro con Amleto nella camera da letto. Gertrude accetta i compromessi più turpi pur di perseguire il suo piacere e viene qui palesemente contrapposta ad Ofelia che occupa uno spazio decisamente rilevante rispetto ad altre versioni dell'Amleto. Quando compare in scena, il ritmo dell'azione subisce un ulteriore rallentamento ed è in suo onore che una sorta di altare di marmo bianco addobbato di fiori viene posto al centro del palcoscenico, per alludere alla celebrazione di un rito nuziale. Ma mentre Amleto inveisce contro di lei esortandola a rinchiudersi in convento, quell'altare sembra più adatto ad un sacrificio rituale.

Ofelia è la vittima suprema delle apparenze e dell'illusione. E' costretta da Polonio a recitare un ruolo che non le si addice (suggestiva la scena in cui il padre le stira l' abitino bianco che indosserà, suo malgrado, per incontrare il principe) ed è utilizzata come specchio delle intenzioni di Amleto. Ma a lei non è dato capire e il suo suicidio si connota qui anche come tragico epilogo di una vita soffocata dalla finzione.



Lo sfronamento di scene e personaggi conduce lo sguardo nelle pieghe più interiori della tragedia e quindi su Amleto che giganteggia sulla scena. Darius Meskauskas declina ogni stato d'animo dando forma al flusso mutevole dei suoi impulsi contrastanti e ai suoi gradualmente tentativi di costruire la sua identità. Ma, al tempo stesso, egli esce dal personaggio per manifestarsi come attore che lo interpreta. In misura minore, lo stesso vale per tutti gli altri attori che mostrano costantemente la loro doppia natura di interprete e di personaggio. In questo senso la scena in cui gli attori girovaghi provano le scene sarebbe stata davvero di troppo. Anche perché il *play-within-the play* è recitato dagli stessi membri della corte che simultaneamente lo osservano in una geniale fusione di ruoli. Questa scena essenziale in cui gli attori, disposti in fila sul

boccascena, mimano l'assassinio con gesti sobri e trattenuti per poi registrare nei volti le reazioni di loro stessi che si guardano, basta da sola a far dello spettacolo un'esperienza teatrale totalizzante e dalla quale si esce trasformati.

Scheda tecnica

Hamlet di William Shakespeare. Regia di Oskaras Korsunovas.

Scene di Oskaras Korsunovas e Agne Kuzmickaite. Musiche Anitas Jasenka. Luci Eugenijus Sabaliauskas. Suono Vilius Vilutis.

Con Darius Meskauskas (Amleto), Dainius Gavenonis (Claudio, lo Spettro), Nele Savicenko (Gertrude), Vaidotas Martinaitis (Polonio), Rasa Samuolyte (Ofelia), Julius Zalakevicius (Orazio), Darius Gumauskas (Laerte), Tomas Zaibus (Rosencrantz, Bernardo), Giedrius Savickas (Guildenstern), Jonas Verseckas (Marcello).

Produzione OKT/Vilnius City Theatre, Lituania.

Prima mondiale : 9 settembre 2008 al Rogaland Theatre di Stavanger , Norvegia.

[Chiudi finestra](#)