

LO SPIRITO **S** DEL TEATRO

107



internet: www.teatrinodeifondi.it
e-mail: cisd@teatrinodeifondi.it

Marco Isidori

Vortice del MACBETH LEAR, schiavo d'amore AmletOne!

*Tre riscritture shakesperiane
per Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa*

*introduzione di
Oliviero Ponte Di Pino*

*in copertina: Vortice del MACBETH, 2002, Torre del Teatro Rosso.
Fotografia di Daniela Dal Cin.*

© Teatrino di Fondi/Titivillus Mostre Editoria 2025
via Zara, 58 – 56028 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-485-1



TRADIMENTO, INVENZIONE E TEATRABILITÀ
NEGLI SHAKESPEARE DI MARCO ISIDORI
di Oliviero Ponte Di Pino

«Essere: tosto problema».

È la prima battuta dell'*AmletOne!* di Marco Isidori “da William Shakespeare”, come si legge in locandina.

Il primo problema è la traduzione di «To be or not to be?». Per noi, il monologo di Amleto comincia con l'interrogativo «Essere o non essere?». Però Mario Luzi, che ha tradotto qualche passo della tragedia, esordisce con uno spiazzante: «Essere? O no: proprio qui è il dilemma», riprendendo la storica traduzione di Michele Leoni (1814): «Essere, o no; questo a saper sol resta».

Nella lingua giapponese, dove non esiste un corrispettivo del verbo ausiliario “essere”, il verbo “aru” significa semplicemente “esistere” e non comporta tutti i significati di “to be”. Così i traduttori sono stati costretti a escogitare interpretazioni creative del celebre interrogativo: «C'è; non c'è. Che cosa è?» (Charles Wirgman), «Esistere in questo mondo, o non esistere in questo mondo» (Shoyo Tsubobuchi), «Vita o morte» (Tsuneari Fukuda), «Mantenere lo status quo o cambiare lo status quo» (Junji Kinoshita), «Restare vivo o scomparire da questo mondo» (Matsuoka). Tosto problema, la traduzione...

Un secondo snodo riguarda la durata dello spettacolo. Dell'*Amleto* di Shakespeare esistono tre versioni a stampa: la prima è un opuscolo in-quarto, stampato nel 1603 probabilmente a insaputa dell'autore (“bad quarto”), basandosi – si presume – sulla memoria

di uno degli attori della compagnia; una seconda edizione venne stampata l'anno successivo a cura della compagnia ("good quarto"). C'è poi la versione inserita nell'in-folio con le opere complete di Shakespeare, pubblicata nel 1623 (e dunque diversi anni dopo la morte dell'autore), presumibilmente collazionando i copioni rimasti agli attori della compagnia. Dunque riprende e somma le successive versioni utilizzate dalla compagnia dei Lord Chamberlain's Men, che adattavano i copioni a seconda delle reazioni del pubblico e delle circostanze. Anche nei secoli successivi gli attori hanno utilizzato i testi di Shakespeare con grande libertà, partendo dal presupposto – condiviso dagli studiosi – che non fosse possibile portarli in scena nella loro integrità. Il pregiudizio venne sfatato da Frank Robert Benson, attore e regista inglese, direttore dello Shakespeare Festival a Stratford-upon-Avon dal 1888 al 1919. Nel 1900 Benson allestì il suo *Hamlet* integrale a Londra (lo riprese poi a Stratford-upon-Avon nel 1909), dimostrando che era possibile portare in scena l'intero testo in cinque-sei ore. In Italia, il merito del primo allestimento "quasi integrale" dell'*Amleto* è di Luigi Squarzina, che nel 1952 ebbe come protagonista il giovane Vittorio Gassman. Qualche anno dopo, arrivò l'*Amleto* integrale di e con Gabriele Lavia. Nel 2021 l'*Amleto* con la regia di Antonio Latella, nella versione integrale, durava 6 ore e 35 minuti, compresi due intervalli e un'ora di pausa tra la prima e la seconda parte. *L'AmletOne!* che ha inaugurato Marcidofilm! dura un'ora e cinquanta minuti, con tagli profondissimi. Il plot passa in secondo piano, anche se ne resta la traccia, in un sostanziale rifiuto della narrazione romanzesca, lineare: «La 'fabula' deve fisiologicamente arretrare, diventando poco più che la traccia pretesto della rappresentazione», si legge nel programma di sala di *AmletOne!* Ulteriore tradimento: nelle versioni del testo di Shakespeare giunte fino a noi, il monologo arriva nel bel mezzo dello spettacolo, quando il pubblico è già ampiamente informato dell'ambigua situazione in cui si trova il principe. Nell'*AmletOne!* riscritto da Isidori, il monologo apre lo spettacolo. La sua riscrittura rimescola drasticamente le carte.

E, quarto problema, a declamarlo non è Amleto, ma il "coro rinforzato" dei Marcido: la romanza viene, strappata al tenore, affidata all'"Attore Generale" teorizzato da Marco Isidori: un "corpo recitante" plurale e unico. Secondo molte letture, Amleto è il prototipo dell'individuo moderno, reinventato dall'umanesimo rinascimentale, che costruisce la propria individualità attraverso questi monologhi interiori. I tormenti del personaggio aprono la strada alla varietà delle letture psicologiche, basate sull'introspezione e l'immedesimazione. Qui il punto di partenza è l'annullamento dell'individuo in una collettività indistinta.

Gli adattamenti e i tradimenti dei classici sono infiniti, inevitabili, a volte necessari e spesso illuminanti. Marco Isidori ha molte buone ragioni per appropriarsi di Shakespeare. Il tono grottesco – quell'esagerazione, l'exasperazione che smaschera l'insopportabilità del reale e dunque lo rende ridicolo – caratterizza le sue riscritture (non solo shakespeariane). Il giro della frase e l'interpretazione enfatica degli attori condensano la compresenza di tragico e comico che si ritrova nei testi di Shakespeare (alla fine muoiono tutti, ma abbiamo riso di Rosencrantz e Guildenstern e dei becchini). Anche il registro linguistico di questo *AmletOne!* riflette questo cortocircuito: un eloquio raffinato, infarcito d'avverbi, dove s'incastona qualche vocabolo desueto ma scardinato da espressioni colloquiali e dialettali, e magari inserti di sottoculture pop. Le provocazioni e le polemiche sono in agguato tra le righe, trappole intellettuali in una sintassi a volte semplificata, a volte geometricamente involuta.

Le prime motivazioni di questa traduzione traditrice sono squisitamente poetiche: il ritmo, i toni, le pause, i silenzi, gli scarti improvvisi, il respiro che il corego Isidori chiede ai suoi attori necessitano di un testo che li sorregga. A volte serve spezzare le parole e le frasi, con sillabazioni e sospensioni, ripetizioni ed ellissi. È una prosa enfatica, sempre in corto circuito tra l'aulico e il colloquiale, che si distacca dal parlato quotidiano, secondo i principi di eccezionalità e di irrealtà della tradizione melodrammatica. L'operazione non investe solo il lessico o la fonetica, ma anche la

morfologia e la sintassi. Il testo è fecondato da rime e assonanze, ripetizioni, virgole, incisi e ammiccamenti, inversioni e neologismi. L'obiettivo è la musicabilità della parola da affidare agli attori, soprattutto nei cori. La reinvenzione di Isidori ricorda quella di Giuseppe Verdi, che nei libretti delle sue opere voleva far risaltare i punti nodali, grazie a quella che definiva "parola scenica", cioè «la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione». Salgono in primo piano il portato fonico del testo, la distanza e la dialettica tra il senso e il suono: «Quando noi ci si pone davanti a un testo letterario, la prima suggestione è sempre legata a capire come 'suonerà' facendolo in un certo tal modo, quale emissione potrà essere considerata ottimale per giungere al risultato che ci si aspetta, e via considerando così il dato acustico come il momento topico per lo sviluppo di un teatro 'Moderno'» (programma di sala, ... *ma bisogna che il discorso si faccia!*). Da questo corpo a corpo con il testo, in cui si appropria dei classici e se li cuce addosso, Isidori vuol far esplodere una «Lingua in erezione». Punta, come Dioniso, a erotizzare il linguaggio.

Ogni reinvenzione è una lettura critica dell'originale. A volte segue la lettera del testo, ma spesso gli cambia segno, lo contraddice, lo tinge di colori diversi. Ma, a quel punto, chi ne è l'autore? Shakespeare o Isidori? I suoi attori?

Come è accaduto nel corso di tutto il Novecento, Shakespeare diventa il terreno su cui sperimentare e verificare un'idea di teatro. Lo hanno fatto proprio con *Amleto* tre dei maestri che Isidori cita quando ripercorre il proprio percorso. Nei suoi diversi incontri con il testo, Carmelo Bene lo ha progressivamente svuotato di senso, per sfociare nella poetica della foné, la parola-respiro che trascende il significato. In *Totò principe di Danimarca*, Leo De Berardinis ne ha fatto una distorsione grottesca, ibridando la tradizione popolare e il sublime shakespeariano, per proporre al tempo stesso il viaggio sapienziale dell'eroe-martire Amleto. In *Scene di Amleto* Federico Tiezzi ha esplorato il testo di Shakespeare attraverso alcune traduzioni italiane, da Michele Leoni a Gerardo Guerrieri, da Mario Luzi ad Alessandro Serpieri, anche per esplorare le

diverse possibilità del testo. Sono prospettive che nell'invenzione di Marco Isidori riecheggiano e vengono doverosamente tradite. Alla fine, quello che conta è la teatrabilità dei tre Shakespeare che Marco Isidori si è riscritto su misura. Ma sarebbe interessante vedere i suoi testi affidati a un altro regista, ad altri interpreti, a un'altra poetica...
Tosto problema.

*Shakespeare è un capitolo costantemente aperto.
La "presenza" del Bardo accompagna il teatro dei Marcido con
la carica tutta speciale che possiede la sua teatralità; che da lui
come autore d'eccezione prorompe inarrestabile, una carica di
senso che soltanto la drammaturgia shakespeariana offre a chi
desidera un incontro/scontro "totale" col fatto scenico
(e noi siamo fra quelli!).*

Marco Isidori

Vortice del MACBETH

Vortice del MACBETH

questa è musica per le nostre orecchie!

(da una tragedia di William Shakespeare, che l'Isi ha potuto leggere soltanto per come il suo strabismo glielo permise)

regia Marco Isidori

scene e costumi Daniela Dal Cin

debutto Teatro Fabbricone, Prato, 5 marzo 2002

Sei “movimenti” di segnalazione per decifrar meglio il clima poetico dello spettacolo:

«Là dove gli angeli più elevati / la mosca e l'anima
sono eguali / là dove stavo / dove volevo quello
che ero / ed ero quello che volevo».

Meister Eckart

«Se il fato mi vuole re, ebbene, il fato può incoronarmi senza che
io muova un dito».

William Shakespeare

«Ma si sbagliò la colomba,
ma si sbagliava...
vedeva stelle era rugiada,
aveva caldo c'era la neve
ma si sbagliava
perché credeva
la tua gonna la tua blusa
il tuo cuore la sua casa...»

Rafael Alberti

«Ogni fenomeno è di per sé sereno».

Dino Campana

«Nessun pensiero è immune dalla sua comunicazione».

Theodor Wiesengrund Adorno

«Se non ci si troverà in pericolo di morte, certo la Poesia non vorrà saperne di essere nostra ospite...».
Lievemente apocrifo da Jean Genet

Avvertenza: le didascalie sono in maiuscolo e partecipano a pieno titolo all'integralità del corpo drammatico.

SABINO IL PORTIERE PIÙ CRETINO DEL MONDO AGENTE (IN TUTTI I SENSI), ALL'ESTERNO DELLA TORRE DEL TEATRO ROSSO, ACCANTO AL PONTE LEVATOIO CHE INTRODURRÀ IL PUBBLICO NELLA STESSA.
Sempre rispetabile pabblico!
Inclita guarnigione de l'arte de la siena!
Avanti! COLPO DI PIATTI
Presto e lesto avanti! COLPO DI PIATTI
Non abiate alcuna paura di sorte alcuna! SARDONICO MOLTO
Non c'è più il trucco, però ben purtroppo non c'è neanche l'inganno!
Che l'uno e che l'altro sonosi da tempo resi volatili col volgiare volatilisati ben dentro l'etereo!
Ansi! Dall'itiri bruto in persona,
involati / sono / stati /
imperocché ben inscatolati nell'universo pollice!
Amen e pasiensa piccolina! COLPO DI PIATTI
Ma ben si dia bando alle ciance e venite col dunque a noi!
En avant apuntò! COLPO DI PIATTI
Lo spettacolo saprà rabrividirvi,
divertendo, con l'esempio di disumani casi,
la vostra comosione amaestrabile;
e l'eletto umorismo vostro