

Andrea Peghinelli

Hamlet e l'evoluzione della recitazione sui palchi del Regno Unito

Introduzione

Nel tentativo di delineare alcune delle più recenti tendenze dell'attività teatrale e delle pratiche attoriali sulle scene del Regno Unito, si impone innanzitutto una riflessione metodologica sulla prospettiva da adottare per analizzare un fenomeno ampio, articolato e difficilmente riducibile a sintesi univoche, evitando il rischio di generalizzazioni semplificanti.

Un punto di partenza significativo è offerto dal recente studio di James Harriman-Smith, *What Would Garrick Do? Or, Acting Lessons from the Eighteenth Century*.¹ Come suggerisce il titolo, il volume propone di interrogare le pratiche teatrali contemporanee alla luce delle tradizioni performative del passato, invitando studiosi e professionisti del settore a riflettere su come le conoscenze storiche possano incidere sui processi creativi odierni. La domanda, formulata in chiave volutamente ironica – «che cosa farebbe Garrick?» – diventa così uno strumento per mettere in relazione teoria e prassi teatrale attraverso una prospettiva diacronica. Attingendo a una conoscenza approfondita della scena settecentesca, il volume ricostruisce tanto le pratiche quotidiane attraverso cui David Garrick e i suoi contemporanei elaboravano le proprie performance, quanto le riflessioni teoriche che le accompagnavano. Ne emerge un modello interpretativo che considera pratica e teoria come dimensioni strettamente interconnesse, suscettibili di essere rilette e riattivate nel contesto teatrale contemporaneo. Muovendo da tali premesse, si è ritenuto che l'analisi di un testo come *Hamlet* di William Shakespeare, attraverso alcune delle sue più significative messe in scena, potesse offrire un osservatorio privilegiato per indagare l'interazione tra dimensione pratica e riflessione teorica, nonché il ruolo dei fattori socio-culturali nella definizione delle tendenze teatrali.

Tuttavia, una ricognizione sul teatro inglese contemporaneo non può prescindere da una considerazione del contributo della drammaturgia contemporanea e delle sue modalità di messa in scena. Per questo motivo, si è ritenuto opportuno integrare l'analisi con testimonianze dirette di professionisti attivi nel Regno Unito – docenti universitari, critici, drammaturghi e registi – le cui riflessioni, raccolte attraverso una serie di

¹ J. Harriman-Smith, *What Would Garrick Do? Or, Acting Lessons from the Eighteenth Century*, London, Methuen, 2024.

interviste che ho condotto e poi sintetizzato, costituiscono la base della sezione introduttiva del presente articolo.²

Lo stato dell'arte: un riscontro sulle pratiche

Negli ultimi decenni, e in particolare nel periodo successivo ai movimenti Black Lives Matter e #MeToo, la formazione e la pratica attoriale nel Regno Unito hanno subito trasformazioni significative, sia sul piano etico sia su quello estetico. Si è assistito a un progressivo spostamento verso testi e pratiche che offrono esperienze più eque a studenti e attori provenienti da contesti diversi, in reazione a un canone teatrale storicamente dominato da personaggi bianchi, maschili, di classe media e normodotati. In questo quadro si inserisce il crescente ricorso agli *open texts* – come quelli di Martin Crimp o della tarda Caryl Churchill – privi di delimitazioni rigide dei personaggi, che consentono agli interpreti di costruire il ruolo a partire dal proprio background identitario.

Parallelamente, è aumentata l'attenzione alle pratiche di sicurezza: la figura dell'*intimacy coordinator* è diventata centrale, e la richiesta di consenso esplicito per esercizi che implicano il contatto fisico è ormai uno standard diffuso nella formazione e nelle prove. Questi cambiamenti incidono direttamente non solo sui processi produttivi, ma anche sugli stili recitativi che, spesso, portano a una formalizzazione dell'azione scenica.

Sul piano istituzionale, il panorama della formazione attoriale universitaria appare oggi fortemente ridimensionato. Dopo la chiusura del corso di Drama all'Università di Birmingham, non esistono più università del Russell Group al di fuori di Londra che offrano una formazione attoriale significativa, con l'eccezione di Central School of Speech and Drama e Royal Holloway.³ Le università tradizionalmente più orientate alla pratica, hanno privilegiato il *theatre-making* e la performance sperimentale piuttosto che la recitazione professionale, mentre i conservatori restano il principale canale di accesso al teatro mainstream, al cinema e alla televisione. In questo contesto, una formazione attoriale realmente professionalizzante è oggi quasi del tutto assente dalle università.

Le pratiche attoriali contemporanee sui palcoscenici britannici rivelano una negoziazione dinamica tra tradizione e cambiamento. Tecniche consolidate, associate a importanti teatri come il National Theatre e l'Old Vic – soprattutto per quanto riguarda la chiarezza della dizione e la proiezione vocale – rimangono fondamentali. Allo stesso tempo, il profilo degli attori si è notevolmente diversificato, con una più ampia rappresentanza sociale ed etnica, vari livelli d'istruzione nonché una maggiore varietà di accenti e

² Ringrazio per la collaborazione e la solerzia con cui hanno risposto alle mie domande Vicky Angelaki, Liz Tomlin, James Harriman-Smith, Aleks Sierz, Lyndsey Turner e un drammaturgo molto noto che mi ha chiesto di non essere menzionato.

³ <https://www.russellgroup.ac.uk/who-we-are>

modalità espressive. Di conseguenza, anche le aspettative del pubblico sono mutate: le interpretazioni sono sempre più apprezzate per il loro naturalismo, pur rimanendo la resa dell'articolazione dei testi in versi, in particolare quelli di William Shakespeare, un parametro professionale di riferimento.

Questa tensione si riflette nella drammaturgia contemporanea, dove un numero crescente di voci provenienti da contesti diversi privilegia l'autenticità linguistica e il parlato quotidiano. Ne deriva una maggiore enfasi su una recitazione che elimini qualsiasi possibile artificiosità e su forme drammatiche radicate nel sociale, spesso a discapito di modalità più apertamente teatrali o comiche. Dal punto di vista stilistico, la recitazione britannica continua a essere dominata da un naturalismo contenuto e da una poetica dell'*understatement*, radicata in una formazione prevalentemente stanislavskiana. Tuttavia, dagli anni Novanta in poi, si possono individuare alcune svolte decisive. La cosiddetta 'rivoluzione fisica', promossa da compagnie come Frantic Assembly e DV8, ha superato il modello del teatro di 'teste parlanti', introducendo una recitazione fortemente corporea e coreografica. Negli anni Dieci, l'affermazione del live cinema – in particolare nel lavoro di Katie Mitchell – ha prodotto forme di micro-naturalismo, in cui la presenza della telecamera ha spostato l'attenzione dalla proiezione vocale all'espressività minima del volto.

Gli sviluppi tecnologici contribuiscono ulteriormente a modellare queste pratiche. L'uso dei microfoni – anche in spazi più piccoli come l'Almeida Theatre – ha favorito un'estetica vocale più intima e colloquiale, spesso vicina ai linguaggi della serialità televisiva. Questo fenomeno è legato sia all'importanza crescente del sound design, sia al desiderio di molti attori di adottare una recitazione 'da cinema' sul palcoscenico favorendo uno stile recitativo più intimo, influenzato dal linguaggio audiovisivo. Agli interpreti è inoltre sempre più spesso richiesto di interagire direttamente con la tecnologia, ad esempio manovrando telecamere o producendo suoni dal vivo, ampliando così la loro funzione performativa.

Questi cambiamenti sono strettamente connessi alle trasformazioni del panorama professionale e della formazione attoriale. Con l'aumento delle opportunità lavorative nel cinema e nelle piattaforme di streaming, anche la recitazione teatrale si è adattata di conseguenza. Parallelamente, le scuole di recitazione sembrano allontanarsi da un modello rigidamente tecnico per orientarsi verso approcci più esplorativi, che privilegiano l'espressione individuale. Se da un lato ciò favorisce l'autonomia creativa, dall'altro può comportare una minore attenzione al lavoro sulla voce e all'analisi del testo, che restano tuttavia elementi cruciali nelle prove, soprattutto per i testi drammatici più complessi. Il dato che emerge è che nelle scuole di recitazione si dedica meno tempo al lavoro sul testo; così, quando un regista

si ritrova in prova con giovani attori, a volte si accorge di dovere tornare proprio al testo per lavorarci in modo molto approfondito.

Nel complesso, la recitazione contemporanea si configura come una pratica ibrida, in equilibrio tra discipline teatrali ereditate e le esigenze di un contesto performativo tecnologicamente mediato e culturalmente diversificato.

Il fantasma del passato: l'agile Hamlet di David Garrick

Nel riprendere la premessa iniziale di questo articolo, ossia di interrogare le pratiche teatrali contemporanee alla luce delle tradizioni performative del passato è opportuno osservare brevemente la questione introdotta con David Garrick.

Il teatro del Settecento collocò Shakespeare al centro del repertorio classico e offrì opportunità senza precedenti a Garrick che si distinse sin da subito per il modo di recitare e di muoversi in scena. La sua interpretazione di Hamlet si poneva in netto contrasto con la tradizione che lo aveva preceduto e che era stata in larga misura codificata da Thomas Betterton. Hamlet fu il ruolo tragico da lui interpretato con maggiore frequenza e quello per cui fu più celebrato – rappresentato ben novanta volte nel corso della sua carriera.

Nel celebre dipinto del 1754, Benjamin Wilson lo immortalò nel momento del confronto con il fantasma del padre.⁴ Garrick è in una posa teatrale, visto di tre-quarti, le gambe divaricate e le braccia protese per schermarsi da quella terrificante visione. È in abiti contemporanei, indossa una giacca di velluto da cui spuntano i polsini arruffati di una camicia bianca mentre tende le mani in avanti, ha il capo reclinato all'indietro e sul volto si legge uno sguardo atterrito. È questa la posa del *recoiling* per cui divenne famoso. Secondo quanto riportato dal «St. James's Chronicle» del 20-22 febbraio 1772: «As no Writer in any Age penned a Ghost like Shakespeare, so, in our Time, no Actor ever saw a Ghost like Garrick».⁵

Il tentativo di catturare la *liveness* della performance di Garrick fissò – attraverso la forza dell'autorità del corpo dell'attore che era la maggiore celebrità dell'epoca – un'immagine postuma del personaggio in quell'episodio. Per quanto questa prova d'archivio possa essere di grande utilità è pur sempre oggetto di discussione per la sua natura di ricostruzione artificiosa di una supposta azione scenica. Tuttavia, l'immagine racconta una storia, sia di alcuni possibili elementi del percorso narrativo dello spettacolo sia della personale vicenda dell'attore in veste di personaggio. Garrick, grazie al successo della diffusa circolazione di quella raffigurazione, di fatto canonizzò la posa del sobbalzo di Hamlet alla vista del fantasma. Fino al

⁴ Dal dipinto si ricavarono delle stampe che ebbero una larghissima diffusione. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Ee-5-87

⁵ E. Hodgson Anderson, *Shakespeare and the Legacy of Loss*, University of Michigan Press, 2018, p. 60.

diciannovesimo secolo, questo rimase uno dei momenti del dramma in base al quale gli interpreti di Hamlet erano giudicati, spesso in confronto con la resa di Garrick immortalata in quella posa carica di timore e di stupore. In un esempio estremo di quel tipo di naturalismo che caratterizzava tipicamente il suo modo di recitare, Garrick nei panni di Hamlet che si spaventa di fronte alla visione del fantasma sugli spalti del castello offre una rappresentazione di straordinaria forza emotiva. Egli sprigiona paura alla vista dell'apparizione, perde il cappello e, in alcune produzioni, pare facesse uso di una «parrucca del terrore» meccanica, che poteva essere azionata per fare rizzare tutti i capelli.⁶

Georg Christoph Lichtenberg, nell'ottobre del 1775, scrisse di questa scena: «His whole demeanour is so expressive of terror that it made my flesh creep even before he began to speak».⁷ Nelle parole di Arthur Murphy, che aveva lavorato come drammaturgo residente al Drury Lane dal 1756 al 1761, questa era la reazione di Garrick alla prima apparizione del fantasma:

Such a figure of consternation was never seen. He stood fixed in mute astonishment, and the audience saw him growing paler and paler. After an interval of suspense he spoke in a low trembling accent, and uttered his questions with great difficulty.⁸

Di tutt'altro segno fu invece la reazione del dottor Samuel Johnson (che si diletta nel criticare l'amico): quando gli fu chiesto se avrebbe reagito come Garrick alla vista di un fantasma, rispose ironicamente: «I hope not. If I did, I should frighten the ghost».⁹

È questa una standardizzazione, quella che oggi ci appare come una caricatura dell'espressione di un sentimento, ma all'epoca ovviamente era diverso perché serviva per dare chiarezza. Si trattava di esercitare un controllo sull'azione emotiva per non uscire fuori da quanto richiesto dal

⁶ Cfr. https://folgerpedia.folger.edu/David_Garrick,_17171779:_A_Theatrical_Life_exhibition_material#Portraiture:_The_Most_Painted_Man_in_England

⁷ G. C. Lichtenberg, *Letters*, https://sites.broadviewpress.com/lessons/DramaAnthology/GarricksActing/GarricksActing_print.html

⁸ Arthur Murphy, *Life of David Garrick*, 1801, https://folgerpedia.folger.edu/David_Garrick,_1717%E2%80%931779:_A_Theatrical_Life_exhibition_material#cite_ref-10

Per approfondire il controverso rapporto tra Garrick e Murphy, in particolare rispetto al fantasma e alle sue alterazioni sull'*Hamlet*, cfr. R. W. Schoch, "A Supplement to Public Laws": Arthur Murphy, David Garrick, and Hamlet, with Alterations, in «Theatre Journal», vol. 57, n. 1, Mar. 2005, pp. 21-32.

⁹ J. Boswell, *Life of Johnson Vol. V*, https://classic-literature.co.uk/scottish-authors/james-boswell/life-of-johnson-vol_05/ebook-page-11.asp

testo, era l'inizio dell'introduzione di una tecnica.¹⁰ La descrizione delle espressioni emotive era un codice da riempire poi con la naturalezza della passione. James Boaden in *Garrick and his Correspondence* scrisse: «It has been commonly considered that Garrick introduced a mighty change in stage delivery: that actors had never, until his time, been natural».¹¹

La scioltezza, l'agilità della lingua è quanto Hamlet richiede agli attori secondo il suo gusto nel suggerire una via verso una maggiore autenticità. Oggi, ovviamente, gli esiti sono diversi da quelli che quella indicazione ha prodotto in passato e da quelli che produrrà in futuro, ma di sicuro per aderire a quella richiesta l'interprete dovrebbe mantenere la caratteristica di agilità, di fluidità, quindi di naturalezza nel pronunciare i versi.

Queste le parole che Hamlet pronuncia:

Speak the speech I pray you as I pronounced it
to you, trippingly on the tongue (III,2,1-2)¹²

Peter Hall e la forma: «You can't improvise this shit»

La recitazione cambia, i modi e le mode della performance cambiano per tenere il passo con le sottili trasformazioni della sensibilità del pubblico e della società.

Con l'esempio di Garrick si è cercato di individuare una certa naturalezza quale caratteristica saliente della recitazione sul palcoscenico inglese. Per abbozzare quindi un quadro di una possibile evoluzione vorrei passare in rassegna alcuni utili esempi di interpretazioni di *Hamlet*.¹³

¹⁰ J. Harriman-Smith, *What Would Garrick Do? Or, Acting Lessons from the Eighteenth Century*, cit., pp. 29-37.

¹¹ J. Boaden, *Garrick and his Correspondence*, in A.M. Nagler, *A Sourcebook in Theatrical History*, New York, Dover Publications, 1959, p. 373.

¹² «Pronuncia la battuta, ti prego, come te l'ho pronunciata io, agilmente sulla lingua». *Hamlet*, traduzione di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 1995.

¹³ *Hamlet*, oltre alla connaturata instabilità del testo teatrale, presenta una particolare problematicità testuale e filologica. Ci sono difatti pervenute tre sostanziali versioni dell'opera: due versioni in-quarto (Q1 e Q2) e una in-folio, molto diverse tra loro. Q1 apparve nel 1603 e sul frontespizio era indicato che era stato rappresentato «diverse times» nella Città di Londra, nelle università di Cambridge e Oxford e «elsewhere». È noto come il Bad Quarto, probabilmente una edizione pirata di circa 2.200 versi. Un testo quindi breve, con molte alterazioni e zeppo di errori grammaticali e tipografici, che potrebbe essere una trascrizione fatta in modo estemporaneo durante una delle rappresentazioni, forse al Globe, e poi riportata al tipografo. Un'altra suggestione vuole che sia la prima bozza scritta da Shakespeare. Per esempio, il soliloquio più celebre suona «to be or not to be, Aye, there's the point». Quasi certamente non riproduce il dramma rappresentato a Londra. Ma è una sommaria ricostruzione mnemonica della tragedia rappresentata durante un giro in provincia della compagnia a ranghi ridotti. Q2 è un testo molto più lungo, conta circa 3.800 versi, e apparve tra il 1604/5. Questa versione si ritiene fosse quella della prima stesura che Shakespeare sottopose alla compagnia del Lord Chamberlain non quindi un testo per la scena. La versione in-folio (F) apparve postuma nel 1623 insieme alle altre opere raccolte da due degli attori della compagnia. Mancano circa 200 versi che sono invece in Q2, dove però mancavano altri

Gli esempi, ovviamente, potrebbero essere numerosissimi, mi sono qui concentrato su quelli che ho ritenuto essere più funzionali al presente discorso. Per iniziare, prendo in considerazione tre diverse versioni dirette da Peter Hall, che tra i registi contemporanei è forse quello che più di tutti ha saputo influenzare la scena con le sue scelte.¹⁴

Secondo Hall non vi è uno standard accettato per pronunciare i versi e nemmeno un accordo sulla recitazione delle forme retoriche, ormai sorpassate nel discorso odierno. Non fanno più parte del discorso pubblico e suonano artificiose e quindi ingannevoli. Retorico viene spesso usato in senso dispregiativo. Per dare l'impressione di naturalezza e di spontaneità nel tempo presente, scrive Hall in *Shakespeare's Advice to the Players*, pubblicato nel 2003, in cui riflette sulla messa in scena del teatro shakespeariano, si privilegia l'informalità della «parlata della strada».¹⁵ Con Shakespeare, tuttavia è fondamentale rispettare la forma. Innanzitutto, perché solo rispettandola l'interprete riesce a comprendere appieno un discorso e a esprimerne il senso servendosi di quella forma. Questa, a sua volta, sarà comprensibile anche per il pubblico che potrà seguire con attenzione anche passaggi che alla lettura possono sembrare ostici.

Si tratta dunque di formare attori che abbiano una consistenza tecnica. Spesso, per sembrare più «veri», insiste Hall, il consiglio è quello di ignorare i versi, di pronunciarli come fossero prosa e prendere i fiati dove sembra opportuno, senza tenere conto della scansione. Forse si ottiene un'idea di veridicità, ma si perde la comprensione. La struttura è, infatti, il principale strumento di comunicazione e bisogna affidarsi ad essa per perseguire quello che lui chiama il «compromesso creativo».¹⁶ Se si comprendono le esigenze formali dell'autore, allora si avrà qualche possibilità di rappresentarle in termini moderni. I cinque accenti del verso sono spesso quelli che costituiscono una frase e non vi è necessità di interromperne la scansione per comunicare il senso al pubblico.

Il termine *blank verse* è citato in soli tre testi di Shakespeare, in *As You Like It* (IV,1,12), *Much Ado About Nothing* (V,2,34) e in *Hamlet* nel secondo atto nel momento in cui gli viene annunciato che stanno per arrivare gli attori a corte:

passaggi. In F vi sono molte varianti e inserzioni e, poiché più della metà delle parti omesse sono battute del protagonista, Melchiori ritiene che questi tagli fossero intesi per alleggerire il ruolo dell'attore che lo impersonava, in conseguenza della morte di Richard Burbage che per primo lo aveva interpretato. Cfr. G. Melchiori, *Shakespeare*, Bari, Laterza, 1984, pp. 410-413. Da queste premesse in poi, è facile capire come un testo così difficile da stabilire con le sue inconsistenze, omissioni e ambiguità lasci ai registi e agli interpreti ampio margine di scelta, a volte, come vedremo anche cruciali.

¹⁴ Fu il primo a portare sui palchi del Regno Unito il teatro di Samuel Beckett, regista di riferimento per i drammi di Pinter, tanto per citare due pilastri della drammaturgia contemporanea, è stato anche un regista shakespeariano di straordinaria importanza.

¹⁵ P. Hall, *Shakespeare's Advice to the Players*, London, Oberon Books, 2003, p. 13.

¹⁶ Ivi, p. 11.

The lady shall say her mind freely, or the Blank verse shall halt for it.
(II,2,324-5)¹⁷

Da questa indicazione si potrebbe evincere che la regolarità e la fluidità sembrano essere il prerequisito per sapere pronunciare i versi con naturalezza.

Peter Hall sostiene che nella tradizione inglese, nelle scuole, nei teatri di provincia, in passato si era imbevuti di *blank verse*. A partire dagli anni Settanta del Novecento, invece, nota come nelle scuole di recitazione si tenda a limitare lo studio di Shakespeare e del *blank verse* perché, in particolare nei teatri di provincia, difficilmente si hanno fondi a sufficienza per allestire testi che richiedano dagli otto/dieci interpreti in su, come richiesto dai drammi shakespeariani. Le possibilità di lavoro sono limitate e si preferisce puntare su altro. Padroneggiare il verso in effetti serve a poco per l'atteggiamento minimale caratterizzato dall'*understatement* della recitazione televisiva. Il verso, tuttavia, per l'interprete è un esercizio per la mente, per il corpo, per la voce, per i fiati e per imparare a comunicare davanti a un pubblico: «Shakespeare wrote in iambic pentameters; he didn't want to be 'poetic' he wanted to be understood».¹⁸

Hall conclude il suo ragionamento sostenendo che la forma dice quando e dove accelerare o rallentare il ritmo, ma non dice il perché. Un verso con molti monosillabi, ad esempio, suggerirà all'interprete di pronunciarli lentamente ma non spiega il motivo di tale rallentamento. Saranno le emozioni che lo sottendono a renderlo evidente. Quindi prima di tutto viene la forma che, se rispettata, aiuta a far nascere il sentimento. Sono le immagini che emergono dalle parole incastonate nella struttura a fare scaturire l'emozione.

Quando nel 1989 mise in scena *The Merchant of Venice*, Hall diresse Dustin Hoffman nel ruolo di Shylock. Hoffman voleva provare a usare il metodo Strasberg come tecnica per modernizzare Shakespeare, e per questo usò anche una versione del testo con una parafrasi in inglese contemporaneo a fronte per aiutarsi nella comprensione. Lavorò molto sull'improvvisazione ma, come ricorda Hall, Shylock in quel modo era diventato un contemporaneo uomo d'affari, ebreo e pieno di *wit* - di arguzia - utile per fare emergere la sua vita interiore ma non era più lo Shylock di Shakespeare infuso di Vecchio Testamento che parlava un inglese elisabettiano colloquiale. Si era perduta la complessità del personaggio e i rapporti con gli altri, le sue contraddizioni, il ritmo, le antitesi, i paradossi. Racconta Hall che una mattina Hoffman arrivò in sala prove sconsolato confessando di avere passato la notte in bianco e con lo sguardo smunto disse arrendevole: «You

¹⁷ «La Lady dirà liberamente quello che pensa o il verso sciolto s'intopperà», *Hamlet*, traduzione di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 1995.

¹⁸ P. Hall, *Shakespeare's Advice to the Players*, cit., p. 21.

can't improvise this shit», a cui Hall rispose «First comes the form and second comes the feeling».¹⁹

Nel moderno teatro naturalista, secondo Hall, il sentimento, l'emozione, sono più importanti della forma. E la lunga influenza delle tecniche recitative di Stanislavskij elaborate nel Metodo Strasberg hanno fortemente influenzato gli attori e le attrici britanniche fino a far loro generalmente ritenere che se hanno l'emozione e il sentimento poi in automatico sapranno anche trovare la giusta modalità per recitare il *blank verse* di Shakespeare e apparire spontanei e naturali.

Shakespeare, secondo Hall, non dice mai all'interprete come fare a ottenere questi risultati, offre attraverso la forma una moltitudine di possibilità di scelta e di innumerevoli possibili interpretazioni da cui questi deve ottenere qualcosa di credibile per il suo pubblico, piuttosto che di «vero». Hall insiste sul fatto che non vi è nulla di vero in teatro.

1965: il primo Hamlet di Hall

Hall mise in scena *Hamlet* tre volte. La prima, nel 1965, per la Royal Shakespeare Company, aveva come protagonista David Warner che, contrariamente alla tradizione precedente, era un giovane attore di ventiquattro anni semiconosciuto. L'intenzione, con questa scelta, era quella di portare a teatro e fare avvicinare a Shakespeare le generazioni più giovani. Hall voleva mostrare loro come la disillusione possa produrre un'apatia profonda verso l'impegno e verso la partecipazione alla vita politica. Nella sua messa in scena fu influenzato dallo studio di Jan Kott *Shakespeare nostro contemporaneo*,²⁰ da poco pubblicato, da cui riprese soprattutto l'idea non solo che Shakespeare funzioni da specchio per le varie epoche, ma soprattutto la consapevolezza di quali siano le nuove immagini che possono emergere dai suoi testi nel tempo presente. Per questo Warner incarnava, secondo Hall, già nel suo aspetto esteriore un moderno studente universitario: «the very embodiment of the 1960s student – tall, blond, gangling. He was passive, yet had an anarchic wit».²¹ Warner appariva, fragile, sgraziato e trasandato nella toga parlata nera e la sciarpa rossa che indossava. La posa da matricola universitaria immatura gli conferiva un atteggiamento da rockstar, ossia incline a comportamenti estremi. Su «The Times» riportarono che mostrava un temperamento da intellettuale nevrotico.²² Volutamente non aveva un'allure principesca, la sua fragilità fu ricondotta al suo essere sostanzialmente un disadattato e apparve come il primo interprete abbastanza giovane da sembrare un autentico studente. Anche nei tagli sostanziali (Hall eliminò circa settecento trenta versi ed era

¹⁹ Ivi, p. 17.

²⁰ J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1964.

²¹ J. Croall, *Performing Hamlet. Actors in the Modern Age*, London, Bloomsbury, 2018, p. 26.

²² «The Times», 23 December 1965, p. 4.

consapevole che le sue scelte non avrebbero incontrato il favore di gran parte della critica), si può riconoscere la stessa volontà di dare al testo nuova vita, energia e freschezza.

Nonostante le remore della critica, lo spettacolo ottenne il consenso del pubblico e trionfò al box office. Michael Billington riconobbe che quella interpretazione segnò l'intera generazione, tuttavia una larga parte della critica fece notare nelle recensioni la poca dimestichezza di Warner con l'articolazione dei versi che risultava spesso monotona, prosastica e poco intellegibile forse anche a causa della sua voce nasale, come scrisse ad esempio Trewin.²³ D'altro canto, i numerosi giovani tra il pubblico mostrarono di apprezzare il modo in cui Warner pronunciava i versi in modo colloquiale creando una parlata fluida e accessibile, una modalità che sembrò essere di aiuto nel seguire lo svolgimento della narrazione per chi aveva poca familiarità con il verso shakespeariano.²⁴ Warner sembrava dunque avere trovato una sua chiave verso la naturalezza nella recitazione dei versi sottolineando una informalità discorsiva del giovane Hamlet. A distanza di molti anni, Patrick Stewart nel ricordare quella interpretazione di Warner in un articolo commemorativo su «The Guardian» affermò: «Even when speaking the speeches I knew by heart I felt he was improvising them, simply responding to his feelings and circumstances».²⁵

Nel cast figuravano anche una straordinaria Glenda Jackson nei panni di Ofelia e Patrick Magee che dava la sua voce cavernosa a un enorme fantoccio di tre metri d'altezza che rappresentava il fantasma del re Hamlet, una visualizzazione estrema del motivo che ricorreva in tutta la messa in scena, vale a dire l'ossessione di Hamlet per il padre.

«Almost all directors are embarrassed by this skittish spook [Ghost] and attempt to hide him away behind the battlements. Here he becomes a giant Sicilian marionette, breathing smoke and rolling along on invisible wheels», scrisse O'Brien nel recensire lo spettacolo, «Hamlet's dependence on his father is therefore conveyed in striking tableau when even the more-than-six-foot David Warner shrinks to child-size in those monstrous arms».²⁶

1975: Hall e Hamlet al National Theatre

Nel 1975, da due anni direttore del National, Theatre Hall propose un nuovo *Hamlet*. Questa volta scelse per il ruolo protagonista Albert Finney, una star internazionale del cinema, che mancava dai palchi del National da quasi

²³ J. C. Trewin, *Five and Eighty Hamlets*, London, Hutchinson, 1987.

²⁴ Cfr. S. Beauman, *The Royal Shakespeare Company: a history of ten decades*, Oxford University Press, 1982, pp. 282-283.

²⁵ P. Stewart, *I was dazzled by David Warner's Hamlet – to join the company felt like a fantasy*, in «The Guardian», 1 August 2022, <https://www.theguardian.com/stage/2022/aug/01/patrick-stewart-i-was-dazzled-by-david-warners-Hamlet-to-join-the-company-felt-like-a-fantasy>

²⁶ A. O'Brien, in «Sunday Telegraph», 22 August 1965.

dieci anni. Contrariamente alla edizione precedente, Hall voleva usare una versione del testo senza tagli per avere un «Hamlet in its eternity», idea che incontrò forti resistenze nel gruppo dirigente del National. Secondo quanto Hall affermò, non voleva dare la sua interpretazione del testo attraverso i tagli, principalmente, quindi, con un lavoro di editing.²⁷ Voleva anche sottrarsi alla tendenza di costruire l'interpretazione del testo come un sermone per veicolare argomenti cari al regista. Per questo suo allestimento usò la versione integrale del secondo in-quarto (Q2).

La recitazione di Finney, esuberante, elettrica e appassionata diede vita a un Hamlet pieno di risentimento e carico di energia. Il vigore della sua azione scenica andava di pari passo con l'impeto con cui pronunciava i versi: «In the middle of one soliloquy he growls, brandishes his fists and starts to shadow-box with the empty air», scrisse Benedict Nightingale, «and even 'to be or not to be' becomes a sort of verbal Russian roulette, delivered breathlessly and urgently».²⁸ I responsi della critica furono contraddittori, ma vi fu anche chi, come Michael Billington, apprezzò la messa in scena per avere riportato quel senso di costante pericolo all'azione del protagonista.²⁹ Le scelte di regia più radicali comportarono un rifiuto della presenza del letto nella scena del closet tra Hamlet e Gertrude – una Angela Lansbury molto remissiva e sottomessa, spogliata di ogni possibile allusione sessuale.³⁰ Questa decisione andava contro l'interpretazione freudiana che aveva invece caratterizzato la celebre messa in scena di Olivier. Hall interpretò la scena come un serrato confronto verbale tra Hamlet e Gertrude, che fece sedere su due sedie, uno di fronte all'altro. L'altro aspetto su cui volle intervenire fu quello del rapporto col pubblico, con la comunità degli spettatori. Nella seconda parte, non vi sono più soliloqui e così si interrompe una diretta discussione pubblica su questioni etiche e morali che danno spessore alla tragedia e la rendono viva. Per questo Hall provò a non interrompere il dialogo di Hamlet con il pubblico, a partire dalla scena con i becchini in cui anche la parte comica contribuisce a costruire il rapporto e la riflessione comune. Questa decisione sembrerebbe essere in linea con la tradizione teatrale elisabettiana, del suo palco spoglio e ben inserito nella platea dei *groundlings*. E difatti Hall fu influenzato nella sua messa in scena dallo studio di John Russell Brown che in *Free Shakespeare* auspicava un ritorno alla semplicità di quel palco.³¹ La recitazione rispecchiò anche il passo serrato dell'azione: nonostante la lunghezza maggiore del testo la durata dello spettacolo fu di quattro ore, soltanto cinque minuti in più della precedente e ben più corta versione. Nonostante la velocità di esecuzione e il senso di

²⁷ J. Croall, *Performing Hamlet. Actors in the Modern Age*, cit., p. 36.

²⁸ B. Nightingale, *This Growling Hamlet Is No Sweet Prince*, in «The New York Times», December 28, 1975, p. 77.

²⁹ Cfr. J. Croall, *Performing Hamlet. Actors in the Modern Age*, cit., p. 37.

³⁰ *Praise and Scorn for London Hamlet*, in «The New York Times», December 24, 1975, p. 12.

³¹ J. Russel Brown, *Free Shakespeare*, London, Heinemann Educational Publishers, 1974.

rischio che questa esplosiva modalità comportava, Hall affermò che fosse «the closest I've ever got to a unified style of verse-speaking which is right».³² Solo a quel punto della sua carriera aveva compreso appieno come trattare il verso dato che, in precedenza, il suo lavoro era più intellettuale, mentre in questa edizione aveva trovato un metodo basato su sentimento e passione coniugati secondo una impetuosa azione scenica.

1994: il terzo Hamlet di Hall

Ci sarebbero voluti altri venti anni prima che Hall tornasse su *Hamlet* per scrollarsi di dosso altre eredità della tradizione, nel 1994, con la propria formazione, la Peter Hall Company. Stephen Dillane, chiamato a interpretare il ruolo del protagonista, era un volto molto noto del cinema e della televisione, ma con una solida formazione teatrale alle spalle. Dillane contraddistinse il suo Hamlet per la modernità della recitazione e per essere sensibile ma allo stesso tempo mercuriale e sardonico, secondo la generale opinione dei recensori.³³ Questa sua energia fu convogliata verso l'esplorazione della sua sessualità; contrariamente a quanto aveva scelto di fare nel precedente allestimento, dunque, Hall virò verso un cambiamento radicale. A suo avviso, la molla da cui dipende l'incapacità di Hamlet di confrontarsi in modo razionale e misurato con Ofelia dipende dal mancato controllo della sua energia sessuale. La sua impotenza trova sfogo in atti di violenza, da cui emergerebbe il suo represso, che spingono, tuttavia, Ofelia alla follia. Anche la scena del closet rivelava questa sua confusione e vulnerabilità, arrivando a simulare in scena uno stupro della madre.³⁴ Questa innovativa energia anticonvenzionale che scaturiva dalla performance divenne la caratteristica saliente di quello che Hall riteneva l'aspetto più vero e onesto della tragedia, ossia la recitazione. È con l'ingresso degli attori che avviene un ribaltamento del mondo dell'artificiosità. I versi che il Primo Attore recita rappresentano la tipica struttura del verso marlowiano, la cui rigidità spinge l'interprete verso la declamazione, alludendo probabilmente allo stile di Edward Alleyn, attore leader della compagnia rivale degli Admiral's Men.³⁵ E invece nel passaggio dei consigli agli attori Hamlet mostrerebbe una recitazione più naturale, più vera: «Shakespeare did use Alleyn's distinctive style», scrisse Andrew Gurr, «not for parody, but to give his own more restrained players more credibility».³⁶ La verità che porta in scena serve a smascherare la falsità dell'apparenza della corte, l'ipocrisia sotto la maschera del potere e la natura della simulazione. Nel suo confronto con Polonio, l'Hamlet di Dillane non solo si

³² Cfr. J. Croall, *Performing Hamlet. Actors in the Modern Age*, cit., p. 38.

³³ Ivi, p. 73.

³⁴ Ivi, p. 74.

³⁵ Cfr. A. Peghinelli, *Richard Burbadge, attore shakespeariano*, in «Memoria di Shakespeare», n. 4, 2004, pp. 141-146.

³⁶ A. Gurr, *Who Strutted and Bellowed?*, in «Shakespeare Survey», n. 16, 1966, p. 98.

prendeva gioco del personaggio ma scimmiettava anche la recitazione ampollosa e barocca di Donald Sinden, l'attore che lo interpretava.

Hamlet nel nuovo millennio, per i palchi e per gli schermi

Negli ultimi venti anni circa la messa in scena e la recitazione hanno subito importanti cambiamenti, come evidenziato nel secondo paragrafo, e, naturalmente, *Hamlet* è stato al centro di questa innovazione. Le nuove tecnologie, comprese quelle digitali, applicate allo spettacolo dal vivo hanno inoltre modificato il rapporto con lo spazio teatrale e con le modalità di ricezione del testo da parte del pubblico.

Già nel 1968, in *Six Axioms for Environmental Theatre*, Richard Schechner aveva osservato che gli elementi tecnici della messa in scena, come le luci e il suono impiegati a sostegno della performance, sarebbero infine diventati più importanti degli interpreti.³⁷

Hans-Thies Lehmann, nel 2005, esprimeva parimenti la preoccupazione che l'immagine virtuale della realtà, con la sua superiorità seduttiva, minacciasse di escludere il corpo dell'attore e, così facendo, svalutasse il significato della comunicazione tra interprete e spettatore. L'immagine mediatica trasformerebbe i dati ricevuti in informazione, facendo svanire la consapevolezza del momento di condivisione e riducendolo a un mero scambio di dati.³⁸

Non solo l'attore ma anche il suo rapporto con lo spettatore, quindi, sarebbe svilito in un consumo passivo dello spettacolo. Non vi sarebbe più possibilità di mutua trasformazione né, soprattutto, di rispondere alla contemporanea presenza delle due entità e di contribuire reciprocamente al processo creativo. Verrebbe meno quel momento in cui lo spettatore contribuisce «responsibly/response-ably» alla produzione di immagini sceniche, secondo la definizione proposta da Pascale Aebischer, e che diviene parte dell'esperienza personale.³⁹ La responsabilità etica dello spettatore e la sua capacità di risposta emergono quando egli viene coinvolto grazie all'apparato tecnologico dello spettacolo, anche il più basilare, come ad esempio il disegno luci. Le tecnologie della performance dovrebbero, quindi, essere comprese come un mezzo per fare emergere dal testo le energie e le verità che, insieme alle dinamiche spaziali e alla partecipazione del pubblico,

³⁷ R. Schechner, *Six Axioms for Environmental Theatre*, in «The Drama Review: TDR», vol. 12, n. 3, 1968, pp. 41-64.

³⁸ H.-T. Lehmann, *Tragedy and Dramatic Theatre*, London, Routledge, 2005, p.184.

³⁹ P. Aebischer, *Shakespeare, Spectatorship and the Technologies of Performance*, Cambridge University Press, 2020, p. 7. Lo spettatore contribuisce responsabilmente perché si assume la responsabilità di rendere quello che vede parte della propria esperienza e viene chiamato a risponderne anche su un piano etico.

sono racchiuse al suo interno e costituiscono le sue strutture testuali più profonde.

Aebischer ha indagato il contesto della messa in scena, dalla co-presenza fisica nello stesso tempo e spazio fino alla prossemica virtuale dell'ambiente performativo in streaming online, per riformulare il rapporto, spesso autoriflessivo, tra l'uso delle tecnologie nella performance e la dimensione partecipativa tra interprete e pubblico, nel momento in cui lo status dello spettatore cambia in virtù delle diverse modalità di fruizione dello spettacolo. La tradizionale distinzione di Weimann tra 'locus' e 'platea' si trasforma così in una ibridazione tra co-presenza fisica e fruizione virtuale e questo determina un rafforzamento – se non un ritorno – dell'enfasi sul sottotesto stanislavskiano nella recitazione.⁴⁰

Nel teatro elisabettiano, lo spazio scenico si articolava nella separazione tra un locus, corrispondente allo spazio autonomo del mondo finzionale (il *closet*, la corte, una stanza), e la platea, in cui l'interprete poteva condividere con il pubblico, in un rapporto diretto, l'autoconsapevolezza della propria caratterizzazione teatrale: una modalità performativa che permetteva agli spettatori di partecipare a un momento, seppur fugace, di illusione di soggettività, come sostiene Bridget Escolme. Nell'incontro con l'interprete/personaggio nella platea, lo spettatore costruisce consapevolmente un significato o un'interpretazione, anziché riceverne uno già predisposto dall'attore, contribuendo così alla costruzione dell'effetto di soggettività, che è in realtà negoziato con il pubblico.⁴¹ Il progressivo utilizzo della tecnologia, a partire dall'illuminazione, ha contribuito al predominio del teatro naturalista, favorendo la lettura del sottotesto stanislavskiano da parte del pubblico in sala e rafforzando la cosiddetta quarta parete, con una conseguente diminuzione della *response-ability*.

Le due principali istituzioni britanniche, la Royal Shakespeare Company e il National Theatre, lavorano su un tipo di recitazione basato sul paradigma stanislavskiano, ma dal 2009, con il lancio del National Theatre Live e il conseguente significativo investimento da parte della Royal Shakespeare Company nello sviluppo delle tecnologie digitali a sostegno della *live performance capture*, la situazione è in parte cambiata. Come osserva Aebischer,

Broadcast technologies [...] produce cognitive prompts that are in part intrinsic to the design of the cameras and in part a result of the live performance by the broadcast team, that together orient the remote spectators' responses in medium-specific ways.⁴²

⁴⁰ Ivi, pp. 13-15.

⁴¹ Cfr. B. Escolme, *Talking to the Audience Shakespeare, Performance, Self*, London, Routledge, 2004, pp. 8-10.

⁴² P. Aebischer, *Shakespeare, Spectatorship and the Technologies of Performance*, cit., p. 29.

I momenti di platea vengono così riconfigurati per la trasmissione, in modo che le occasioni in cui l'attore si rivolge direttamente al pubblico siano tradotte nell'intimità fornita dalla macchina da presa, il cui lavoro spinge lo spettatore a entrare nel processo mentale del personaggio.

Gregory Doran, Hamlet e la responsabilità del pubblico

Nel 2008 Gregory Doran, all'epoca regista associato della Royal Shakespeare Company, mise in scena per la prima volta l'*Hamlet* e scelse David Tennant quale protagonista. Come anche nella maggior parte dei casi precedenti questa scelta fu dettata dalla notorietà del protagonista anche al di fuori del mondo teatrale. Tennant è un volto noto del cinema e della televisione, in particolare per la sua interpretazione del popolarissimo Doctor Who – personaggio che era anche richiamato dal costume di scena. Fu scelto anche per sfruttare l'appel del pubblico televisivo in vista della ripresa dello spettacolo che sarebbe stata trasmessa dalla BBC e poi venduta in DVD.

La preparazione seguì una modalità per Doran ben roduta e consolidata. Nelle prime due settimane e mezzo di prove (su sette in totale), invece di fare le classiche letture, la compagnia svolse un lavoro a tavolino in cui scena per scena ognuno doveva cercare di commentare e parafrasare con parole proprie i versi del copione. La regola è che nessuno può farlo sulla propria parte né commentare il proprio personaggio. Questo esercizio dovrebbe servire a togliere preconcetti, a ottenere descrizioni sfaccettate e poliedriche sull'interiorità dei personaggi e a meglio padroneggiare tutti i versi. In particolare, poi lavorarono per intensificare il sottotesto di ognuno, per facilitare l'emersione di una verità interiore. Questa attività culminò, ad esempio, con la visita al luogo vicino Stratford in cui nel 1579 una ragazza di nome Katharine Hamlet affogò nell'Avon, creando molto scalpore nel paese quando William Shakespeare era quindicenne.⁴³

Uno dei temi che caratterizzavano la messa in scena, quello dello spiare, del sorvegliare, dell'osservare fu portato all'eccesso nella versione filmica. L'azione era occasionalmente presentata come fosse ripresa da Telecamere di Sorveglianza a Circuito Chiuso (CCTV). Lo stesso Hamlet riprendeva con una videocamera Super 8 la scena con gli attori. Queste scelte sembrano andare in controtendenza con il lavoro di stampo stanislavskiano svolto durante le prove. Il compito 'osceno' della macchina da presa spinge il pubblico a immaginare anche quello che succede fuori dalla cornice della rappresentazione (chi osserva quelle immagini oltre a loro?), un po' come avveniva nel teatro elisabettiano con il *discovery space*, lo spazio retrostante il palcoscenico, celato da una cortina e rivelato occasionalmente al pubblico. In quello spazio con la sua incertezza epistemica dovuta alla visibilità parziale, limitata, *ob-scena*, erano confinati gli eccessi, ciò che non si può

⁴³ G. Doran, *Director's Diary*, in <https://www.rsc.org.uk/Hamlet/past-productions/in-focus-gregory-doran-2008>

rappresentare. Lo spettatore, quindi, deve necessariamente collaborare alla costruzione della conoscenza rielaborando le parti mancanti del discorso narrativo e così è spinto verso una *response-ability*.

Benedict Cumberbatch, un Hamlet da record

L'Hamlet interpretato da Benedict Cumberbatch nel 2015, diretto da Lyndsey Turner era accompagnato da grandi aspettative. Già un anno prima del suo debutto fece il tutto esaurito per tutte le repliche all'apertura della vendita dei biglietti segnando un record nella storia del teatro inglese. Proprio per il grande clamore suscitato, l'attesa di vedere il popolare Sherlock della serie televisiva della BBC e il Doctor Strange dei blockbuster statunitensi alle prese con il principe di Danimarca era letteralmente spasmodica.⁴⁴ L'opinione generale della critica fu positiva per l'interpretazione di Hamlet, reso da Cumberbatch con grande energia, padronanza del verso, ed efficace forza espressiva.⁴⁵ Cumberbatch ha una solida formazione teatrale, prima di essere la star del cinema internazionale e riuscì a creare un buon Hamlet, comunicativo, con una spiccata vena di autoironia demistificante.⁴⁶ Il tutto però si perdeva in un impianto scenico che faceva sparire gli interpreti per la sua imponenza. Il sospetto di Michael Billington, probabilmente fondato, era che gli effetti e le trovate visive avessero preso il posto dell'indagine testuale.⁴⁷ Gli interventi sul testo da parte di Turner furono ampiamente criticati, come quello di presentare il celebre monologo *to be or not to be* all'inizio dello spettacolo, per poi doverlo spostare a seguito delle rimostranze di parte della critica dopo una delle anteprime con il pubblico. Tuttavia, il soliloquio non fu ripristinato nella terza scena del terzo atto come da testo, ma fu inserito nella seconda scena di un secondo atto molto rimaneggiato, dopo lo scambio con Polonio.⁴⁸ In generale, la maggior parte dei rimaneggiamenti testuali sembrava concepita quasi esclusivamente per chiarire l'azione a un pubblico non familiare con Shakespeare e tutto sommato dava anche una nuova energia al testo. Nella ripresa che fu poi trasmessa nei cinema di tutto il mondo, l'imponente scenografia, che richiamava un impianto epico, affollata e sovraccarica di elementi, sembrava concepita soprattutto per ostentare l'entità dell'investimento economico della produzione, mentre gli ampi spazi vuoti

⁴⁴ Cfr. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/aug/19/benedict-cumberbatch-Hamlet-theatre>; <https://www.londontheatre.co.uk/reviews/Hamlet-benedict-cumberbatch>

⁴⁵ Cfr. J. Croall, *Performing Hamlet. Actors in the Modern Age*, cit., p. 123.

⁴⁶ Cfr. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-33973058>

⁴⁷ M. Billington, *Hamlet review – Benedict Cumberbatch imprisoned in a dismal production*, in «The Guardian», 26 August 2015, <https://www.theguardian.com/stage/2015/aug/25/Hamlet-barbican-review-benedict-cumberbatch-imprisoned-prince>

⁴⁸ Cfr. <https://www.theguardian.com/culture/2015/aug/19/Hamlet-benedict-cumberbatch-to-be-not-to-be-barbican-u-turn-soliloquy-review>

creavano un'incessante oscurità sullo schermo. Dal modo in cui la macchina da presa si concentrava sui dettagli di alcune porzioni del palco, l'allestimento appariva espressamente pensato per il linguaggio cinematografico; quando invece l'inquadratura era costretta a coprire porzioni più estese della scena, il risultato era spiazzante perché rendeva minuscoli e del tutto fuori scala gli interpreti a confronto con i mastodontici elementi scenici. La produzione finiva così per essere sopraffatta dall'investimento finanziario, dalle stesse possibilità di scala offerte dal palcoscenico del Barbican e dal desiderio di risultare 'accessibile' e spettacolare. D'altronde l'intento era anche quello di competere nel mercato dello streaming con la precedente produzione National Theatre Live che aveva visto Rory Kinnear nel ruolo di Hamlet, e con quella pressoché contemporanea con il *cross-gender casting* di Maxine Peake. Il successo di pubblico da remoto, tuttavia, sembrò premiare le scelte della produzione, dato che Cumberbatch nel ruolo di Hamlet fu visto nel primo anno da circa 230.000 spettatori nei cinema, e nelle successive riproiezioni, fino al 2020, da più di 1.000.000, segnando così un altro record.

La Royal Shakespeare Company, Hamlet e l'arte di ibridazione della recitazione

Con l'ultimo esempio vorrei focalizzare l'attenzione sulla prima produzione della Royal Shakespeare Company in cui è stato scritturato un attore nero a ricoprire il ruolo di Hamlet. Il regista Simon Godwin ha parlato non tanto di *colour-blind casting*, quanto piuttosto di *color-conscious casting*, poiché intendeva creare un'ambientazione nell'Africa occidentale e si è quindi avvalso di un cast composto prevalentemente da interpreti neri. Godwin cercò di evitare il rischio di essere accusato di *cultural tourism*, essendo un regista bianco che metteva in scena un *Hamlet* ambientato nell'Africa occidentale, collaborando a stretto contatto con il protagonista, Paapa Essiedu, per valorizzarne non solo le doti attoriali, ma anche il retroterra personale, legato alle sue origini ghanesi.

Lavorò molto sui soliloqui per mettere in evidenza la vita interiore di Hamlet, studiando attentamente il rapporto con il pubblico e interrogandosi sulla natura di tali pensieri: se fossero un riflesso del personaggio o piuttosto la sua voce interiore. Anche Godwin dedicò le prime due settimane di prove al lavoro a tavolino con gli attori, ai quali chiese di parafrasare il testo per appropriarsi della lingua e delle immagini che essa genera. Chiese inoltre di scrivere una biografia dei personaggi, al fine di stabilire connessioni e relazioni reciproche e di dare agli interpreti la sensazione di partecipare anche alla componente autoriale.

Gli esercizi di improvvisazione che impiegò servirono a enfatizzare la consapevolezza di Essiedu rispetto al mondo interiore di Hamlet e al suo sottotesto soggettivo. Fu creato un prologo con la consegna del diploma a Wittenberg, seguito da un corteo funebre per il re Hamlet, in cui il

protagonista chiudeva la processione, mentre Claudio e Gertrude assistevano da un balcone. Questo doppio prologo, muto ma reso omogeneo da un'incalzante colonna sonora, fu mantenuto nella messa in scena e contribuì a enfatizzare lo stile narrativo cinematografico dell'allestimento.⁴⁹ Per sottolineare la trasformazione di Hamlet dopo l'incontro con il fantasma del padre (che indossava un costume tradizionale africano), Godwin decise di rappresentarla attraverso un radicale cambio di costume: da un abito formale nero a un abito bianco, dipinto con colori vivaci e decorato con motivi che richiamavano lo stile di Basquiat, su cui spiccava anche un teschio. Nello stesso stile, armato di bomboletta spray, Hamlet si divertiva a dipingere graffiti sovversivi lungo la scenografia.

La Royal Shakespeare Company puntava proprio sulla presenza di Essiedu per competere con le versioni streaming precedenti di National Theatre Live, puntando anch'essa su un pubblico giovane. Purtroppo, come ha fatto notare Aebischer, la produzione si affidò all'ormai rodato modello realizzativo già adottato in precedenza dalla Royal Shakespeare Company senza preoccuparsi ad esempio di adattare equipaggiamento e tecniche di ripresa al colore della pelle degli interpreti.⁵⁰

Per la serata in cui sarebbero state realizzate le riprese da trasmettere live in streaming fu approntato un *camera script* molto curato e dettagliato, annotato con numerose indicazioni che emersero durante le prove effettuate nei giorni precedenti. Furono allestite sei macchine da presa di cui due fisse, tre su binari e una montata su una gru, la cosiddetta 'giraffa'. E sul ruolo di questa in particolare mi soffermerò a breve. Si trattò di una ripresa dello spettacolo dal vivo con il pubblico in sala che rimane legata a quell'unico presente, poiché non vi è lavoro di montaggio o di ripetizione della scena come nel cinema. L'esperienza che propone, quindi, è di assistere a qualcosa dal vivo. *L'hic et nunc* drammatico è una caratteristica fondamentale del teatro, dal momento che la copresenza corporea di attori e spettatori rende possibile e costituisce la performance.⁵¹ La presenza del pubblico nel presente della performance è pertanto parte integrante della sua *liveness*.

Tale copresenza corporea genera una relazione tra co-soggetti. È sufficiente che gli spettatori siano presenti e condividano la propria percezione e reazione alle battute di Hamlet per diventare co-attori e, così facendo, co-creare la performance, le cui regole corrispondono alle regole di un gioco, «negotiated by all participants – actors and spectators alike; they are followed and broken by all in equal measure».⁵²

⁴⁹ Cfr. J. Croall, *Performing Hamlet. Actors in the Modern Age*, cit., p. 127.

⁵⁰ P. Aebischer, *Shakespeare, Spectatorship and the Technologies of Performance*, cit., p. 158.

⁵¹ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, London, Routledge 2008, p. 32.

⁵² Ivi.

È un tratto distintivo della temporalità teatrale quello di essere coniugata al tempo presente. Parte integrante della *liveness* del teatro è infatti la copresenza sia nello spazio sia nel tempo; anche nelle produzioni trasmesse in simultanea, il pubblico della trasmissione gioca secondo regole (e dispositivi) differenti, in un luogo e/o in un tempo differiti, ed è pertanto chiamato a 'far finta' di partecipare allo stesso gioco degli spettatori in sala, magari usufruendo della possibilità di commentare nel *live feed* delle chat. Quando Essiedu, nei panni di Hamlet, guarda in camera, può soltanto supporre che vi siano (o che vi saranno) spettatori a casa o nelle sale cinematografiche con cui interagire a distanza; egli agisce dunque come se potesse vederli, o come se essi fossero lì.

Quando parliamo del pubblico della trasmissione di questa produzione, ci riferiamo a un teatro implicato in una situazione controfattuale, il cui tempo verbale è il congiuntivo imperfetto, e la cui caratteristica nel contesto comunicativo è un *ibi et semper* drammatico (il là e per sempre) dell'esperienza digitale unica, rimediatizzata e registrata, e della sua ricezione nelle discussioni sui social media.

Di conseguenza, la visione su schermo di uno spettacolo teatrale produce l'esito ambiguo di distanziare il pubblico della trasmissione nello spazio e nel tempo, costringendolo al contempo a concentrare l'attenzione sui dettagli selezionati dal regista televisivo. Ma, elemento non meno importante, essa offre anche la possibilità di instaurare una relazione intima con gli attori e, naturalmente, con i personaggi. «The more theatre broadcasts combine reproduction (or 'representation') with expression», affermano Pascale Aebischer e Susanne Greenhalgh, «the more urgently they challenge received definitions of what constitutes live performance and an original artwork». ⁵³

L'interazione tra codici e procedure teatrali, televisivi e cinematografici rimediatizzati rende dunque la trasmissione teatrale una forma d'arte intrinsecamente ibrida. Di conseguenza, la recitazione risente inevitabilmente di questa particolare condizione.

È fondamentale concentrare l'attenzione sull'esperienza del *live broadcast* per comprendere come, malgrado la retorica secondo cui la performance registrata sarebbe identica a quella di ogni altra sera, il dispositivo tecnico delle riprese produca un insieme completamente nuovo di stimoli cognitivi e di para-esperienze capaci di trasformare l'evento tanto per gli attori quanto per il pubblico. In una serie di interviste a interpreti che si sono confrontati con questa pratica, Beth Sharrock osserva che la natura ibrida del mezzo esercita su di loro una pressione volta a bilanciare i codici recitativi del

⁵³ *Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience*, edited by P. Aebischer, S. Greenhalgh, L. E. Osborne, London, Bloomsbury, p. 5.

cinema e del teatro, rispondendo al contempo con flessibilità nel momento stesso della performance filmata.⁵⁴

Considerando la varietà delle esperienze individuali, è innegabile che la consapevolezza della registrazione possa comportare una maggiore pressione per l'interprete e che il recitare per un pubblico globale, insieme alla presenza delle telecamere, possa incidere sulla sua performance. Se alcuni percepiscono tale pressione come analoga a quella di qualsiasi altra sera o come un'opportunità per sperimentare, integrando la propria esperienza cinematografica nella recitazione teatrale, altri reagiscono alla trasmissione in streaming con una certa inquietudine. Il fatto che una sola serata, all'interno di una tournée che può raggiungere anche centinaia di repliche, venga fissata su DVD e negli archivi delle performance può spingere un attore a modificare la spontaneità della propria interpretazione. Tuttavia, la capacità delle riprese multicamera di reagire in tempo reale e di attenuare eventuali errori passando istantaneamente da un'inquadratura all'altra ricorda il modo in cui un attore può improvvisare per coprire una battuta mancata o un problema tecnico.⁵⁵

Alcuni interpreti hanno percepito la trasmissione e la registrazione della propria performance come un'opportunità privilegiata per impiegare tecniche proprie del cinema e della televisione, tra cui movimenti più misurati e una proiezione vocale più intima, adattando così la propria recitazione teatrale alle telecamere e rispondendo alla natura ibrida delle trasmissioni teatrali dal vivo. Sebbene nella maggior parte dei casi le telecamere rimangano volutamente invisibili per il pubblico cinematografico, per l'attore la presenza di operatori e troupe incide significativamente nell'atmosfera della serata.

L'impressione generale è che recitare per le telecamere richieda una performance in equilibrio sulla soglia specifica del mezzo, tra cinema, televisione e teatro e, almeno dalle interviste condotte da Sharrock, emerge il richiamo degli attori di affidarsi semplicemente al proprio istinto. La decisione di modificare la propria interpretazione può essere istantanea, oppure richiedere una profonda ricalibrazione mentale. Tuttavia, anche all'interno della stessa compagnia, della stessa produzione e della stessa sera, le esperienze non possono essere generalizzate. L'indicazione di 'recitare per la sala come in ogni altra sera' sembra presupporre che la performance teatrale sia qualcosa di statico e immutabile. Sebbene ciò sia valido per alcune interpretazioni del personaggio e scelte registiche, Natalie

⁵⁴ B. Sharrock, *A View from the Stage: Interviews with Performers*, in *Shakespeare and the 'Live' Theatre Broadcast Experience*, cit., pp. 95-102.

⁵⁵ Generalmente, in preparazione alla diretta, le compagnie della RSC affrontano un processo di prove specifico per la trasmissione, strutturato in modo da prevedere due 'passaggi' con le telecamere: uno senza pubblico e, soprattutto, una seconda prova registrata con le telecamere alla presenza di spettatori paganti e invitati (di solito effettuata il giorno prima della diretta), che viene conservata nel caso di eventuali gravi imprevisti durante la serata dal vivo.

Simpson, che interpretava Ofelia nella stessa messinscena di *Hamlet* diretta da Godwin del 2016, sottolinea la necessità per l'attore di rimanere sempre reattivo, di restare sempre vivo e in ascolto nel momento presente. In modo cruciale, questa dicotomia vale anche per gli spettacoli trasmessi basandosi su di un'unica ripresa. Ciò che emerge dalle esperienze degli attori è che, sebbene il processo di prove si configuri come uno spazio di reinvenzione oltre che di tentativi ed errori, il *live broadcast* rappresenta semplicemente un'ulteriore sfida – o forse un'ulteriore opportunità – per rispondere a condizioni performative talvolta profondamente mutate, cercando comunque di recitare con la stessa naturalezza di ogni altra sera.

A questo proposito, per concludere il discorso sulle innovazioni tecnologiche che condizionano la recitazione, è opportuno sottolineare in quest'ultimo allestimento di *Hamlet* l'uso diegetico della giraffa.

Nella regia televisiva di Robin Lough la macchina da presa collocata sulla gru (la giraffa, per l'appunto) era associata spesso al punto di vista del fantasma del padre di Hamlet. In teatro questo personaggio era inizialmente rappresentato da un fascio di luce che illuminava gli spalti in cui si trovavano Orazio e le guardie. Nella ripresa, la macchina da presa sulla gru era posizionata in corrispondenza di quello stesso proiettore. Nel momento in cui Hamlet si rivolge al fantasma, l'inquadratura proveniva dalla macchina sulla gru che lentamente zoomava sul volto di Hamlet mentre questi rivolgeva le sue battute al fantasma, fino a esitare nel movimento e a procedere con lo zoom in direzione inversa quando Hamlet sollecitava risposte dal fantasma. È evidente, come ha notato Aebischer, che in questo momento gli spettatori in streaming esperirono il movimento della macchina da presa come l'invito del fantasma a seguirlo, attribuendo a quel mezzo meccanico il ruolo stesso del fantasma.⁵⁶ Questa identificazione continuò anche in altri momenti dello spettacolo, come ad esempio quando quell'inquadratura accompagnava abbassandosi la discesa agli inferi del fantasma. Dall'essere un elemento extradiegetico che guida la visione degli spettatori, la macchina da presa numero quattro su gru aveva assunto l'identità diegetica del fantasma per gli spettatori dietro allo schermo.

E forse loro, e noi stessi, sono e siamo i fantasmi a cui Hamlet guarda.

⁵⁶ Cfr. P. Aebischer, *Shakespeare, Spectatorship and the Technologies of Performance*, cit. pp. 168-172

Abstract

This article investigates recent trends and transformations in acting practices on British stages through a dialogue between contemporary performance and theatrical tradition. Using *Hamlet* as a privileged case study, it examines how acting styles in the United Kingdom have evolved in response to social, technological, and institutional change.

The study combines analysis of significant productions – from David Garrick's eighteenth-century performances to interpretations directed by Peter Hall, Gregory Doran, Lyndsey Turner, and Simon Godwin – with reflections gathered through interviews with UK-based scholars, directors, and practitioners.

The article argues that contemporary British acting is shaped by a continuous negotiation between inherited theatrical conventions and the demands of a technologically mediated, culturally diverse performance environment. Recent developments such as inclusivity policies, the rise of physical theatre and live cinema, and the increasing use of microphones and digital broadcasting have profoundly altered both actor training and stage practice. While clarity of verse-speaking and textual precision remain central, contemporary acting increasingly privileges intimacy, naturalism, and cinematic realism. Through the case of *Hamlet*, the essay explores how performance traditions evolve in response to changing audience expectations, institutional structures, and the growing hybridity between theatre, film, and streaming culture.

Autore

Andrea Peghinelli insegna Letteratura inglese a Sapienza – Università di Roma e si occupa principalmente di Teatro Britannico; è stato Visiting Scholar presso la Royal Holloway University of London, Department of Theatre and Drama, ha pubblicato saggi e volumi su Shakespeare, sul teatro elisabettiano, sulle appropriazioni shakespeariane nel XIX secolo (*Shakespeare in Burlesque*) e sul teatro romantico inglese; alla drammaturgia britannica contemporanea ha dedicato numerosi saggi e un volume (*Aspetti della drammaturgia britannica contemporanea*) e ne ha inoltre tradotto e pubblicato diversi testi. È di prossima uscita per l'editore Marsilio la sua traduzione e curatela del *Caino* di Byron.