

L'AMLETO DI VOL'DEMAR PANSO E L'UTOPIA COMUNISTA,
DA CHRUŠČEV A BREŽNEV

Maddalena Trotto

Nel settembre 1966 andava in scena al Molodežnyj Teatr di Tallinn l'*Amleto* di Vol'demar Panso. Con la sua collocazione decentrata rispetto alle capitali storiche della cultura sovietica e recitato in una lingua compresa a malapena da un milione e mezzo di persone, l'allestimento di Tallinn è meno noto – soprattutto all'estero – di altri *Amleto* portati in scena in Unione Sovietica nella seconda metà del nostro secolo. Eppure il lavoro di Panso è di estremo interesse: da un lato rappresenta una delle tappe più originali nella storia delle interpretazioni sovietiche della tragedia shakespeariana (intrecciando dunque rapporti di contiguità e continuità con gli allestimenti dei decenni precedenti), dall'altro si pone come evento autonomo rispetto alla cultura sovietica, della quale sembra far parte quasi suo malgrado, carico com'è del *background* culturale estone del regista e di tutte le sollecitazioni che in quella parte occidentale dell'impero giungevano dall'Europa.

La tragedia di Amleto, principe di Danimarca, ha una lunga, complessa, affascinante storia in Russia e in Unione Sovietica. Non ne ripercorro qui le tappe, ma ricordo che dal primo autentico esordio nell'interpretazione del grande Močalov (1837)¹ fino alle decennali repliche di Vysockij al teatro Taganka di Mosca (1971-1980), l'intellettuale russo è andato accompagnandosi idealmente ed emotivamente al personaggio di Amleto; ha scorto nelle vicende della tragedia aspetti drammaticamente reali della propria vita: quella 'missione' di

¹ Quello interpretato da Pavel Močalov non è stato cronologicamente il primo Amleto russo, che fu invece quello messo in scena da Aleksandr Sumarokov nel 1749, ma fu il primo a segnare il successo della tragedia e a far conoscere l'eroe al vasto pubblico.

lotta e di giustizia che era anche la sua, e nel carattere del protagonista il nucleo della sua stessa psicologia, quel travaglio interiore fatto di riflessione, di analisi, di indugio, poi dell'estremo, esasperato scoppio finale, così autenticamente russo (cf. Rowe 1976: VIII-IX).

La letteratura, il teatro, persino la storia del pensiero e la teoria rivoluzionaria sono intrisi in Russia di riferimenti più o meno diretti al personaggio di Amleto.² *Amleto* ha costituito per la vita e la cultura russe uno specchio nel quale l'intelligencija ha riscoperto più volte se stessa, più profondamente e soprattutto più a lungo di qualunque altra classe intellettuale europea.

Colloco innanzitutto l'*Amleto* di Panso nella cultura sovietica dell'epoca. *Amleto* aveva conosciuto la sua stagione più rigogliosa in Russia nel secolo scorso, nei decenni che vanno dalla morte di Puškin all'andata al popolo degli anni '60-'70, ma non era stato poi dimenticato. Nella fase post-rivoluzionaria la problematica amletica, allora meno attuale, aveva solo temporaneamente allentato la presa sulla nuova cultura. In seguito, negli anni '30, il realismo socialista aveva recuperato quella figura di eroe, che fra tutti quelli ereditati dalla cultura europea era penetrato forse più profondamente di ogni altro nell'immaginario russo, e ne aveva imposto un'interpretazione tipicamente classista: un Amleto sicuro e forte (*sil'nyj Gamlet*) spogliato di ogni dubbio, riflessione, indugio, titanico campione del comunismo e delle masse popolari che – impugnati falce e martello – rovesciava la società sfruttatrice capeggiata da Claudius.³

² Mi riferisco in particolare al fenomeno dell'*amletismo* (cf. Levin 1978: 212-235), sviluppatosi in Russia negli anni '40-'70 dell'Ottocento, quando il personaggio di Amleto divenne il fulcro di una discussione di ampio respiro che, partendo dalla letteratura, andò a toccare tematiche sociali e politiche, per giungere fino alle caratteristiche psicologiche tipiche del ceto intellettuale russo, caratteristiche convogliate poi nei diversi uomini superflui (*lišnye ljudi*) della letteratura dell'epoca: Oblomov di Gončarov, Rudin e Gamlet Ščigrovskogo uezda di Turgenev, ecc. (cf. in particolare i saggi *Gamlet i Don Kichot* di Turgenev e la critica di *Gubernskie očerki* di Černyševskij, dove l'autore parla anche di Amleto).

³ L'ispirazione di quest'idea è evidente: secondo l'ideologia corrente, il popolo russo stava già vivendo nella realtà dei rivolgimenti storici il sogno di Amleto di costruire una società migliore e più giusta. Secondo questa concezione la tragedia del principe danese non risiede nella sua natura: è piuttosto la tragedia di un umanista rinascimentale colto in un preciso momento storico del suo cammino, che ha preso

È negli anni '50, dopo la morte di Stalin e nella nuova epoca del disgelo inaugurata da Chruščev, che il personaggio di Amleto torna in auge in Unione Sovietica e il pubblico riscopre le note più autentiche e caratteristiche dell'eroe shakespeariano. Amleto diventa il simbolo della nuova fase, assume il valore di personaggio chiave. Liberato dalla divinità e infallibilità dello stato, ma anche dall'alibi che giustificava ogni disimpegno e moto della coscienza, l'uomo sovietico si ritrova come il Nikolaj Andreevič di *Tutto scorre*: "si sentiva come svestito. Come se migliaia di sguardi estranei si appuntassero sul suo corpo nudo" (Grossman 1987: 36).

Se l'ondata di amletismo che investe la società dell'epoca ha perduto il carattere di complessità e totalità del fenomeno ottocentesco, le sue radici nella cultura e i suoi legami con la vita non sono per questo meno intensi. "Dalla metà degli anni '50 la febbre *amletica* cattura i teatri", perché Amleto "risponde alle richieste più vitali del tempo; corrisponde interiormente ai nuovi stati d'animo sociali del paese, posseduto da un ardente desiderio di ristabilire norme di verità e di giustizia, liberato dal peso del sospetto, della sfiducia nell'uomo" (Čuškin 1966: 309). Tuttavia l'amletismo di questi anni non sembra più quel morboso male dell'anima contro cui si erano scagliati, sulla scia di Turgenev, gli "uomini nuovi" degli anni '60 dell'Ottocento (cf. Levin 1978: 222-230),⁴ ma si caratterizza piuttosto come il più alto raggiungimento umano, coscienza critica dell'intera società. In questo contesto appare esemplificativa la nota di Arthur Mendel, che al valore di Amleto per la cultura sovietica ha dedicato un saggio:

[Hamlet] is honored for his free, critical thought and for the conscience, the personal "categorical imperative" that sustains it [...] He is a hero in the only way one can be a hero in Elsinore: although helpless, he thinks

coscienza dei mali del mondo ma non ha ancora capito come sconfiggerli. Cioè in lui non è ancora maturata la consapevolezza del ruolo che solo il popolo può avere nella lotta. Amleto conduce la sua lotta da solo, e in questo ha qualcosa di titanico: volontà, coraggio, capacità. La sua debolezza deriva piuttosto dall'incapacità di uscire dall'isolamento: Amleto conosce solo il duello, il combattimento "corpo a corpo" che, da solo, non può condurre che alla sconfitta (cf. Zingerman 1956: 14-15). Sul periodo sovietico cf. inoltre Mac Leod 1943: 208-218; Morozov 1947; Nel's 1960.

⁴ Il richiamo diffamatorio all'amletismo fu impiegato anche dal regime sovietico che, durante la campagna contro il cosmopolitismo, aveva accusato certi critici appunto di "amletismo". La campagna ebbe anche l'effetto di inibire la messa in scena dell'*Amleto* negli anni precedenti la morte di Stalin (cf. de Liencourt 1965: 236).

his own thoughts; [...] he refuses to accept the morality of the state prison or to engage in the tempting self-deceptions that ease such acceptance. His life is guided by conscience, not custom (1971: 744, 742).

Mentre tutta la letteratura e il teatro reagivano alle nuove sollecitazioni – la produzione di questi anni porta alla ribalta giovani dalle buone intenzioni ma complicati, un po' ribelli, contraddittori⁵ – si assiste a una riscoperta dell'immenso valore umano, sempre attuale, dei grandi classici del passato.⁶ Il sipario si apre sui nuovi Amleto, senza inutili perdite di tempo, a un anno esatto dalla morte, nel 1953, del "grande capo e maestro". L'anno seguente vanno infatti in scena i grandiosi allestimenti di Georgij Kozincev al Teatro Puškin di Leningrado e di Nikolaj Ochlopkov al Teatro Majakovskij di Mosca. La maggiore novità dei due spettacoli risiede nell'interpretazione della figura dell'eroe che, rompendo con il monolitismo del *sil'nyj Gamlet*, presenta un giovane alle prese con i problemi della vita, mostra "i dolori e i guai di un principe semplice, ordinario", che si esprime in "intonazioni semplici, quasi casalinghe" (Turovskaja 1966: 126). Il "ritorno all'uomo comune" è una costante della letteratura di questa epoca che – se pur recupera l'eredità del suo grande passato – risponde a un'esigenza intima di verità e di giustizia (cf. Bondy 1959: XXVI).

L'interpretazione dell'attore B. A. Frejndlich al Teatro Puškin di Leningrado (regia di Kozincev) è caratterizzata da un approccio alla vita di tipo analitico, intellettuale, lontano da tutte le più famose in-

⁵ Si pensi ai protagonisti di *Buona fortuna* (*V dobryj čas*, 1954) di Viktor Rozov, *Anni di vagabondaggio* (*Gody stranstvij*, 1954) di Aleksej Arbuzov e *La giovane operaia* (*Fabričnaja devčonka*, 1956) di Aleksandr Volodin, giovani "ordinari" ma dal coraggio genuino, l'animo onesto e il senso di responsabilità che si oppongono all'ipocrisia, al conformismo e all'opportunismo della società sovietica cristallizzata.

⁶ Va notato che il controllo esercitato dallo Stato sui teatri riguardava anche la scelta del repertorio, sicché il diritto di libera scelta esercitabile dall'impresario teatrale si limitava alle opere classiche (cf. de Liencourt 1965: 228). All'epoca si sviluppa tuttavia un interessante dibattito centrato sull'esigenza di attualizzare i classici per il pubblico contemporaneo. Il punto critico della questione è costituito dai limiti che la concezione registica deve porsi nell'interpretazione del testo. Le fazioni opposte oscillano tra l'assegnare legittimità e valore creativo a una regia "attiva" e la necessità di una più scrupolosa fedeltà all'autore. Cf. Dmitriev 1974: 80-86; Zlotnikova 1975: 87-100; Višnevskaja 1976; Klimova 1985: 5-21.

terpretazioni precedenti (da quelle prerivoluzionarie di tradizione močaloviana come dal sottile spiritualismo di un Michail Čechov), impostazione che mette a disagio il pubblico, che non trova spazio sufficiente all'immedesimazione emotiva.⁷ Il nucleo del personaggio poggia sulla sua capacità di analizzare e comprendere i dati che la vita via via gli propone, e sulla forza di opposizione cosciente attraverso il pensiero e la parola. Intransigente verso il male e qualunque forma di ingiustizia, egli lascia trasparire solo le emozioni negative: l'odio per Claudius, il risentimento per la madre, il sospetto per Ophelia, lo sdegno per il mondo. Si esprime con sarcasmo, con freddezza, mancano in lui i toni di una sofferenza sentita. La sua interpretazione "si distingue per la durezza interiore" (Nel's 1960: 295).

L'atteggiamento distaccato, straniante dell'eroe non ha convinto nemmeno la critica dell'epoca (cf. Golovašenko 1954). Tuttavia, alla luce delle interpretazioni successive, – cominciando proprio da Panso – appare evidente che la modernità dell'eroe di Kozincev consiste appunto nell'abbandono dell'aura romantica che fino a quel momento aveva avvolto il protagonista (cf. Mel'nikova 1984: 33). Per il regista il nucleo della poesia di Amleto è racchiuso nell'immagine delle "parole-pugnale". Nel lungo saggio intitolato *Naš sovremennik Vil'jam Šekspir*, Kozincev scrive:

Le parole costringono la vista come a volgersi intorno ai perni, e gli occhi vedono la coscienza: la chiarezza della visione è più straziante del dolore più forte (1966:168).

Amleto portava agli uomini sovietici le parole-pugnale che, svegliando la coscienza, dovevano sconfiggere il silenzio soffocante e inumano di quella società. L'uomo sovietico aveva taciuto per interi decenni – vuoi per costrizione, vuoi per consuetudine, indifferenza, ignoranza, incapacità di comprendere. Il tema del silenzio, con le sue mille motivazioni e sfaccettature e la sua carica di ingombrante ambiguità, non a caso sarà tra i più frequentati negli anni successivi, dalla parola appena dolorosamente riconquistata. Accanto al silenzio – di rivolta o per sopravvivenza – di tutti gli intellettuali che non avevano

⁷ Sullo spettacolo di Kozincev cf. Anikst 1955: 62-81; Golovašenko 1955 a: 17-41; Kozincev 1965: 51-59; Mamaeva 1955: 150-152; Nel's 1960: 289-317; Solov'eva 1956: 85-95; Turovskaja 1966: 120-149; Ben'jaš 1954; Golovašenko 1954 e 1955 b; Rabinjanc 1954; Turovskaja 1954.

voluto servire il regime (cf. Bondy 1959: XXVIII), c'era stato il silenzio, espressione della coscienza ipnotizzata, di coloro che solo ora cominciavano a vedere e incontrare se stessi: "Oh, com'era sgradevole quell'autoispezione: incredibilmente ripugnante era l'elenco delle infamie", dice ancora di sé Nikolaj Andreevič:

... C'era tutto il silenzio, là dove Dio comandava di dire una parola. [...] Ed era assurdo adesso, tutto nudo com'era, inorgogliarsi di quello di cui si era sempre inorgogliato: di non aver mai fatto delle denunce; che convocato alla Lubjanka, si era rifiutato di dare informazioni compromettenti su un collega arrestato; che incontrando per strada la moglie di un compagno deportato, non si era voltato dall'altra parte... (Grossman 1987: 37)

E poi c'era ancora il silenzio ribollente di lamenti sommessi dei milioni di uomini dei lager, ai quali qualcuno avrebbe cominciato presto a dare una voce udibile: "Lei è la mia coscienza"; "Lei è stato mandato alla Russia perché non ci perdessimo d'animo del tutto per la vergogna"; "Con la sua voce ha parlato il silenzio stesso... Dove la parola non è morta, il futuro è salvo" – scrissero ad Aleksandr Solženicyn i lettori commossi e sconvolti dai suoi primi racconti (Mal'cev 1976: 325).

L'antitesi silenzio-parola era di bruciante attualità.

Anche l'*Amleto* interpretato da E. V. Samojlov al Teatro Majakovskij di Mosca (regia di Ochlopkov) è portatore della stessa complessa rete di valori.⁸ Tuttavia Samojlov si differenzia dall'eroe leningradese per il tono lirico, ancora romantico, dell'interpretazione, che l'ha reso più gradito non solo al pubblico ma anche alla critica. Nella recitazione egli fa appello ai sentimenti, esterna l'urgenza impellente di conoscere, di comprendere, di osservare con onestà e spontaneità se stessi e il mondo circostante. Esprime il diritto al valore umano, "al mondo spirituale, alla complessità dell'anima, al libero fluire di sentimenti semplici e naturali; il diritto della ragione e del pensiero, che talvolta è più alto del diritto imperativo del dovere" (Turovskaja 1966: 128). Secondo il critico Alpers l'*Amleto* di Samojlov incarna lo studente-medico umanista rinascimentale, che sotto al mantello, oltre la cassetta con le medicine e gli strumenti da chirurgo, porta la spada:

⁸ Sull'*Amleto* di Ochlopkov cf. Ochlopkov 1955: 60-73; Anikst 1955: 62-81; Berezkin 1965: 29-36; Gromov 1956: 146-155; Grossman 1955: 113-124; Krymova 1965: 159-184; Solov'eva 1966: 119-133; Turovskaja 1955: 54-62; Zorkaja 1955: 38-54; Cimbali 1955; Kapralov 1955; Vladko 1955.

L'Amleto di Samojlov comincia la sua lotta eroica con il male del mondo non per punire e vendicare, come faceva l'Amleto di Močalov, ma per curare l'umanità dalle sue malattie, in certi casi agendo con unguenti e piante medicinali, in altri usando l'intervento chirurgico (1977: II, 407).

Prima di ogni altra considerazione, per il regista Ochlopkov "la Danimarca è una prigione" (Ochlopkov 1955: 60). L'essenza della tragedia di Amleto consiste sì nella sua lotta contro il mondo di Claudius, ma anche contro se stesso e il proprio amletismo. Solo dopo aver sconfitto quella parte di sé che esita, egli trova infatti la risposta all'eterno quesito "To be or not to be". E trionfa il valore di senso positivo:

Ma "to be" significa conoscere la vita profondamente e lottare appassionatamente per i suoi grandi ideali. Allora persino la sconfitta, persino la morte dell'eroe combattente è trasformata in un inno di trionfo. Nel nome di che cosa? Nel nome dell'Uomo! (Ochlopkov 1955: 72-73).

Entrambi i registi del '54 esprimono dunque una visione ottimista dell'eroe e della tragedia, quantomeno sul piano ideale. Kozincev modifica persino il finale, eliminando l'intera linea di Fortinbras, per farlo corrispondere alla sua visione dell'opera: "nella Danimarca-prigione – sostiene il regista – non cambierà nulla con l'arrivo di questo nuovo monarca, e i tempi non saranno rimessi affatto in sesto" (Pasternak-Kozincev 1975: 218). E per restituire all'epilogo un messaggio di speranza fa recitare ad Amleto morente un sonetto di Shakespeare che allude all'immortalità dell'anima (LXXIV Sonnet), mentre intona un solenne Šostakovič e una gigantesca Dike alata cinge il nobile principe.

Kozincev e Ochlopkov – personalità originali e sincere, ma che non hanno varcato i limiti del consentito – durante la preparazione dei rispettivi spettacoli respiravano quell'atmosfera di disgelo e grandi speranze caratteristica degli anni post-staliniani. Lo stato d'animo che descrive Anatolij Gladilin, giunto in quegli anni alla ribalta della cultura, emigrato a Parigi negli anni '70, esprime il clima di tutta l'epoca:

La mia generazione letteraria [...] era addirittura tendenzialmente filosovietica. Nei nostri libri abbiamo costantemente messo in luce i difetti della nostra realtà sovietica perché volevamo aiutare il nostro popolo a costruire una vita felice. Eravamo convinti che alla nostra gente bisognasse dire la verità, e solo la verità, sia sul passato che sul presente. Credevamo che un giorno avremmo avuto la possibilità di esprimerci a piena voce (1979: 164).

Certo nel corso degli anni '60 quel clima doveva mutare rapidamente. Il decennio aprtesi all'insegna dell'utopia comunista, dell'ottimismo, delle grandi conquiste, da quella (primi al mondo) dello spazio con il lancio di Jurij Gagarin, alle terre vergini della Siberia, alle medaglie olimpiche sottratte agli "imperialisti americani", guidato dall'entusiasmo più sincero per la costruzione del comunismo in un unico – ahimé sì... – ma fortunato paese, dall'ingenua fiducia che davvero, come aveva detto Chruščev al XXII Congresso del Partito (1961), "l'attuale generazione di uomini sovietici vivrà nel comunismo" (Vajl'-Genis 1996: 12), si sarebbe chiuso con i carriarmati a Praga, mandati a sopprimere altri uomini che, come i russi di quella generazione, credevano sinceramente nel comunismo dal volto umano, poi con la crisi di Cuba e la guerra fredda, e con la caduta in un nuovo imperialismo solo ideologicamente diverso da quello zarista o americano.

Le contraddizioni del decennio erano le contraddizioni di Chruščev stesso: dinamismo e conservatorismo si erano avvicinati in un'altalena continua e disorientante. Per gli intellettuali il mutamento di rotta era divenuto evidente nel 1962, quando al Maneggio nel discorso pronunciato per l'Esposizione d'Arte Contemporanea, Nikita Chruščev si era scagliato contro l'astrattismo. Con la destituzione del Segretario Generale del Partito e l'avvento di Brežnev e della "stagnazione", mentre riprendevano le condanne agli scrittori e i dissidenti iniziavano la loro lotta insidiosa, la letteratura più originale si inabissava nelle correnti sotterranee del samizdat (cf. Vajl'-Genis 1996).

Il 1966, anno in cui andava in scena l'*Amleto* di Vol'demar Panso, si apriva con il processo a Sinjavskij-Daniel (febbraio) e le relative condanne, mentre da più parti si assisteva a pressanti tentativi di riabilitare Stalin. L'*Amleto* di Tallinn debutta all'inizio di settembre. Certo sarebbe stato illogico aspettarsi, in questo clima, la visione ampia, ottimista dei registi del decennio precedente. Tuttavia il pessimismo, l'atmosfera cupa e tetra, ormai priva di speranza, dell'allestimento pansoviano colpiscono profondamente il pubblico sovietico che assiste alla rappresentazione, replicata a Leningrado per ben due volte, come testimoniano i contemporanei, in omaggio alla notorietà del regista.

Panso evidentemente precorreva i tempi. La prospettiva un po' a lato, dalla quale osservava gli eventi della storia, gli consentiva una visione più ampia, più chiara, anche più libera. "Panso non era un

uomo sovietico” ha detto Kalju Haan,⁹ noto drammaturgo estone che ha lavorato con il regista in anni cruciali della sua attività. E ciò significa innanzitutto che non ha mai creduto all'utopia comunista, che non si è mai fatto la minima illusione riguardo alla natura del potere sovietico, che ha compreso fin troppo bene quello che avveniva nel mondo circostante. Panso era cresciuto in Estonia, un paese libero (cf. Roos 1985: 19-75), e aveva assistito già adulto – e molto prima dei futuri compagni di sventura praguesi – all'avvento dei carri armati sovietici; e anche se poi aveva studiato all'Istituto Teatrale di Mosca (e per poterlo fare doveva essersi in certo grado adeguato) e aveva avuto come maestri dei russi, le sue posizioni e la sua psicologia erano ormai formati.

Estone di nascita, esponente di spicco nel suo piccolo paese di una cultura che lotta con energia contro la russificazione forzata, Panso partecipa contemporaneamente alla migliore cultura sovietica (che come tale si fa in questi anni sempre più antisovietica) che l'ha “adottato”. Ma l'Estonia di Panso è anche parte di quella grande finestra che da Pietro il Grande in avanti la Russia ha aperto sull'Europa, di quel mitico “occidente sovietico” dall'irresistibile fascino europeo, dove i russi degli anni '60 si recano per gli acquisti dei vari prodotti *deficitnye* (cf. Dini 1991: 124-127), per i caffè all'aperto, per gli aperitivi *importnye*, per la moda occidentale (ricordo il viaggio di Alik Kramer e i suoi amici nel *Biglietto stellato* di Aksjonov, 1961). Qui, sia per la televisione finlandese captata sull'intera costa baltica, sia per la comunanza storica e culturale con l'Europa nord-occidentale, più e prima che nelle regioni interne dell'impero, giungono le idee, le opere, le mode dell'Europa occidentale. Qui, proprio la collocazione geograficamente decentrata del paese e la lingua così difficile, incomprendibile agli stranieri, compresi i russi, concedono agli intellettuali estoni un grado di libertà inusuale rispetto ai colleghi più in vista del “centro”.

L'*Amleto* di Panso riflette anche l'incontro, nella personalità del regista, di questo incrocio di culture e di circostanze. La sua novità si sviluppa su tre fronti: l'immagine del protagonista, che vede l'abbandono definitivo dell'eroe romantico a favore di un ben più crudo “Shakespeare senza lacrime” o *žestokij Šekspir* (Mel'nikova 1984); la visione totale dell'opera che, cessando di caratterizzarsi come mondo

⁹ L'autrice ha incontrato il drammaturgo nell'agosto 1997 a Tallinn.

di opposizioni manichee buoni-malvagi, eroe-mondo, diventa un modello di interrelazioni umane in una complessa struttura sociale; l'abbandono della scenografia tradizionale (dove lo spazio scenico si caratterizzava come il luogo atto a contenere l'apparato scenico) a favore di una scenografia "efficace" (Berezkin 1981: 247): uno spazio neutro con pochi elementi essenziali in cui domina l'azione degli attori.¹⁰

Questi cambiamenti avvengono in relazione all'influenza della cultura dell'Europa occidentale, che in questi anni si fa più viva in Unione Sovietica, anche grazie agli apporti in arrivo dall'Occidente sovietico. Il teatro di Brecht e quello di Beckett in particolare agiscono anche sull'interpretazione dei classici. Nel nuovo contesto il significato del *tragico* muta, assumendo via via i toni attuali dell'*assurdo* e dell'*esistenziale*. Jan Kott scorge perfino un'affinità fra la struttura tragica del mondo di Shakespeare e quella grottesca di Beckett. L'affinità è discutibile, ma individua una sicura tendenza dell'epoca: un graduale incremento del pessimismo nell'atmosfera sociale (cf. Melnikova 1984: 60). È nota la concezione del tragico storico che Kott considera vicina anche a Shakespeare. Quest'idea "cresce dalla convinzione che la storia non ha un senso e sta ferma, oppure ripete continuamente lo stesso ciclo crudele. Che la storia è una forza elementare, come lo sono la grandine, la tempesta, l'uragano, la nascita e la morte" (Kott 1991: 56). Una visione che nega il senso di uno scopo ultimo ai rivolgimenti storici sembra ispirare anche l'interpretazione di *Amleto* operata da Panso. Nella messa in scena di Panso c'è un'altra forte influenza: quella del regista inglese Peter Brook. Nel 1964 il Royal Shakespeare Theatre si trovava in tournée a Mosca, dove presentava *King Lear* interpretato da Paul Scofield. Uno spettacolo assai innovativo che in Unione Sovietica, come altrove, ha influito su una intera generazione di registi.

Le idee di Kott sono vicine anche a Peter Brook: è noto non solo l'intento del regista di rendere Shakespeare "nostro contemporaneo" (Kott 1965), ma anche la sua comunanza con l'estetica del teatro dell'assurdo. "Il mondo del nostro Lear, similmente al mondo delle

¹⁰ Per il passaggio dalla vecchia alla nuova concezione scenografica cf. Iof'ev 1965: 48-76 e Klimova 1985: 5-21; e per il dibattito sviluppatosi sulle pagine della rivista "Teatr" tra i registi Ochlopkov e Tovstonogov sulla "convenzione" cf. Ochlopkov 1959 a: 58-77 e 1959 b: 52-73; Tovstonogov 1960: 42-56.

opere di Beckett, si trovava in uno stato di distruzione permanente”, scrive Marovič, assistente di Brook (cit. da: Mel'nikova 1984: 60). Peter Brook ha proposto un sistema di mezzi espressivi “universale”, che risolveva innanzitutto in maniera nuova e efficace il problema del tempo e dello spazio scenico. La sua scena era circondata da tre pannelli enormi e si presentava completamente vuota: essa cessava di essere il luogo dove si colloca la scenografia, per diventare il luogo dell'azione. Nella messa in scena di Brook si scorgeva l'evidente influenza delle ricerche di Gordon Craig e delle sue “geometrie tragiche”, quando per primo, nell'*Amleto* messo in scena con Stanislavskij nel 1911 a Mosca, aveva proposto uno spazio vuoto e freddo, entrando nel quale lo spettatore era investito dall'impressione immediata della tragedia.

Secondo un'affermazione di Brook, rilasciata in un'intervista alla corrispondente di “Teatral'naja žizn”, “la messa in scena di *King Lear* deve essere allo stesso tempo barbara o, se volete, ‘medioevale’ e attuale”. Materiali naturali ed “eterni” – il legno, la tela, la pelle e il metallo – usati già nell'antichità ma impiegati ancora oggi, richiamano negli spettatori “quel complesso di impressioni e associazioni”, capace di fondare appunto un autentico ponte tra le epoche, senza per questo disperdere l'attenzione dal fulcro del dramma: l'azione degli attori (Mareckaja 1964: 29). Nello spazio vuoto di una simile scena la forza del verso e dei caratteri acquistavano energia e vitalità. Come la scena, anche la recitazione diventava non-naturalistica (Styan 1977: 220). Ogni oggetto, ogni suono, ogni fascio di luce assumevano un valore preciso e concreto che sosteneva l'azione con grande coerenza e immediatezza. È sempre Brook a spiegare che “lo stile shakespeariano di oggi è molto più realistico internamente, in ‘profondità’, e meno ingenuamente realistico esteriormente” (Mareckaja 1964: 29).

La seconda novità di Peter Brook consisteva nell'aver coinvolto nel conflitto tragico tutti i personaggi del dramma. I personaggi cessavano di essere classificati nei territori distinti dei “positivi” e dei “negativi”, dei principali e dei secondari – una ripartizione convenzionale che negli allestimenti del '54 appariva ancora scontata. Se Lear ci perdeva in altezza tragica, se la maestà della sua tragedia si abbassava ai toni dell'inevitabile e dell'esistenziale, la complessità e la ricchezza umana di tutti i personaggi – ognuno con le proprie passioni contraddittorie e la propria verità individuale – componevano un inno alla forza dei valori umani (cf. Mel'nikova 1984: 64).

Al di là del fatto che Vol'demar Panso abbia o non abbia visto effettivamente lo spettacolo di Peter Brook, il suo *Amleto* fa eco al *King Lear* inglese.

Panso è uomo di cultura di grande talento e versatilità: attore, regista, scrittore (notissimi tra gli estoni i suoi vivacissimi diari di viaggio *Začem prjamo, kogda možno i vokrug*), studioso e teorico dell'arte teatrale (fondamentale la dissertazione, poi pubblicata, *Trud i talant v tvorčestve aktera*), maestro eccellente, amatissimo compagno in ogni ambiente. Diplomatosi alla Scuola d'Arte Scenica di Tallinn nel 1941 come attore, nel 1955 termina il corso di regia dell'Istituto Teatrale di Mosca: suoi maestri, e affezionati amici per il resto della vita, sono Marja Knebel' e Anton Popov, che gli trasmettono l'eredità di Stanislavskij e delle migliori sperimentazioni degli anni '10-'20. Lavora, prima come attore poi come regista, al Dramatičeskij Teatr im. V. Kingiseppa di Tallinn, poi prende in consegna il Molodežnyj Teatr, e dal 1957 dirige la Cattedra di Arte Scenica del Conservatorio della capitale estone (cf. Knebel' 1981; Krymova 1965 a).

Panso è il primo a mettere in scena Bertolt Brecht in Unione Sovietica nel 1958. Panso si oppone al fascino dell'eroe: "sull'avanscena della storia esce l'uomo comune" (Mel'nikova 1984: 65). L'influenza di Brecht sul suo *Amleto* si nota nel tono spesso requisitorio dello spettacolo, nella tendenza a sottolineare i motivi politici, nella prevalenza della sociologia sulla psicologia. Gli eroi di Shakespeare risultano privati della loro individualità eccezionale; le loro motivazioni interne perdono di forza spirituale, si semplificano, diventano utilitaristiche, ordinarie. In un articolo apparso sulla rivista "Teatr", il regista racconta il suo approccio ad *Amleto*, fornendo una chiave di lettura sociologica, e non psicologica, nuova:

Il più umano dei drammi sull'uomo noi lo vogliamo interpretare in modo molto shakespeariano e molto moderno.

Non vogliamo chiederci se Amleto era o non era un guerriero. Non risolveremo il quesito sul perché Amleto indugi, ma, seguendo il conflitto interno dell'indugiante Amleto, noi proveremo a chiarire perché è accaduto questo dramma sanguinario (Panso 1966:16-17).

Panso ha dato vita a uno spettacolo sulla condizione dell'intellettuale in uno stato non più genericamente tirannico, ma chiaramente totalitario. I meccanismi del potere sono portati alla luce del sole. Per il regista – uomo non sovietico, cresciuto libero in una libera nazione – tutte le illusioni sul comunismo dal volto umano e gli idealismi che

ancora tormentosamente affliggevano molti intellettuali sovietici della sua generazione, sono privi di consistenza. Anche se poi, riferendosi al totalitarismo, non cita lo stato del socialismo reale ma il Terzo Reich, e spiega che è stato il film di Michail Romm *Obyknovennyj fašizm* a ispirare la sua interpretazione. Quello che lo interessa sono le sofferenze, i pensieri amari, i sentimenti intimi dell'uomo interiormente libero costretto a vivere in un simile stato. E in primo piano porta quella società che coscientemente condanna e sopprime l'uomo che ad essa si oppone. Sullo sfondo di questa visione lucida e spietata c'è, oltre alla realtà del suo paese, il vasto mondo civilizzato, l'intera società occidentale, democratica e libera che, come dimentica delle proprie micidiali aberrazioni, rimane sospesa ad osservare:

Chi di noi non vede la crisi che minaccia l'umanesimo, la lotta tra il potere e lo spirito, la soppressione della libertà dell'individuo e della libertà di pensiero, sanguinari colpi di Stato, guerre di conquista, l'utilizzo delle grandi scoperte della ragione umana contro l'umanità, intrighi nati dalla sete di potere, lo smarrimento e il dissidio nell'intelligencija, il pericolo della rinascita del fascismo? Chi di noi non teme che si scateni un eccidio, dopo il quale "the rest is silence"? (Panso 1966:16).

Dopo di ciò è affare dello spettatore – conclude Panso (1966:17) – se assistendo all'eccidio in scena egli penserà "allo stato danese o a Nagasaki". Perché il teatro deve aprire entrambe le possibilità, "affinché il dramma dell'uomo cresca fino a essere il dramma dell'umanità".

Come Brook, Panso costruisce una scena astratta ed essenziale (firmata da Mari-Liz Kjula): uno spazio vuoto e rivestito di nero che si allunga in una profondità illimitata; la reggia di Elsinore è composta da strane costruzione di cilindri metallici color argento opaco, simili a una piramide rovesciata di barattoli da conserva o a un organo fatto a pezzi. Nel corso dell'azione appaiono nuovi elementi, sia stilizzati che realistici: candelabri di bronzo ad altezza d'uomo, un gioco astratto di sfere di vetro pendenti, pareti di legno grezzo, un crocifisso di rame, i troni sono sedie "da regista"; nella stanza di Gertrude viene calato un tappeto, nello stile artigianale estone, dietro al quale si nasconde Polonius (cf. Bachtalovskaja 1971: 31-32). Su una gamma dominante grigio-azzurra irrompono in macchie purpuree i mantelli degli attori girovaghi, il sangue che imbratta la camicia di Amleto, le fiamme del camino. Il ritmo della messa in scena è costruito anche su simili contrasti cromatici. Domina un'atmosfera fredda, secca, tesa (cf. Šamovič 1969: 342).

La maggior parte dei personaggi veste abiti da pescatore, gli abiti dei pescatori del Mare del Nord: caschetti con copriorecchie pendenti, stivaloni di pelle, calzoni di tela cerata, maglie di lana. Ophelia è avvolta in un costume dorato e Gertrude in uno d'argento, sui quali ricadono i grembiuloni di pelle che si usano per la preparazione del pesce (Bachtalovskaja 1971: 32). Mari-Liz Kjula cala sul razionalismo astratto della costruzione scenica un ambiente quotidiano fatto di materiali comuni come il legno, la lana, la canapa, il metallo, la pelle; unisce lo stile neutro, fuori del tempo, di quei costumi da pesca, a tocchi di moda attuale e alla tradizione nazionale del suo paese: "l'azione scorreva, si sarebbe detto, a Elsinore, ma poteva aver luogo anche nell'Estonia medioevale" (Mel'nikova 1984: 63). Una commistione di epoche attuata con freschezza, una soluzione del problema del tempo che Ju. Kovalev ha definito "sintetismo temporale".

La costruzione scenica mantiene ancora alcuni aspetti decorativi ma non ha già nulla a che fare con i tradizionali torrioni medievali, i passaggi stretti, le sale vuote, gli arazzi le statue le vetrate e il corredo di grate, chiavistelli e portali cigolanti che nel 1954 evidenziavano un concetto di *masštabnost'* inteso del tutto esteriormente.¹¹

Tutto questo rappresenta per l'Unione Sovietica di quegli anni qualcosa di assolutamente nuovo e sensazionale. "La Danimarca è una prigione? – si chiede N. Krymova nell'articolo *Obyknovennyj El'sinor* – ma non ci sono né la spessa costruzione delle mura, né cancelli, né inferriate", l'armamentario romanticheggiante di tutte le Elsinore passate. Qui "tutto è molto bello" nella sua semplicità, tutto è molto raffinato ed elegante. Tuttavia la Danimarca rimane una prigione ed essa è tanto più terribile, quanto meno appare dall'aspetto una prigione (Krymova 1967: 23). La novità della concezione di Panso consiste appunto nell'affrontare la tematica della Danimarca-prigione per come nasce e cresce nei caratteri e nei rapporti tra i protagonisti. "Si può non capire all'inizio che la Danimarca è una prigione, ma solo fino al

¹¹ Mi riferisco a una polemica sollevata da N. Krymova nei confronti di N. Ochlopkov, il regista che nel '54 costruì il suo "grandioso" *Amleto* ispirandosi al concetto di *masštabnost'* definito da Stanislavskij. Stanislavskij parlava effettivamente della necessità di creare spettacoli grandiosi, ma ciò che rendeva tali i suoi spettacoli non era la grandiosità esteriore, l'impianto scenografico, ma il loro ordine interno, la forza dell'intera concezione della rappresentazione (cf. Krymova 1965 b: 159-184).

momento in cui sulla scena non si mostrano Claudius, la Regina, Polonius, i cortigiani e non sorgono tra loro rapporti riempiti di contenuto reale". Finalmente si assiste all'interpretazione "moderna di tutto il dramma" (Krymova 1967: 25), non più solo dell'eroe protagonista.

Lo spettacolo si apre con il suono inquietante dei tamburi nella sala buia. Accompagnano l'ingresso della corte strane fanfare dal suono sgradevolmente torbido.¹² Claudius è interpretato da Ju. Jarvet: completamente privato del manto romantico del grande malvagio, è un tipo ordinario, "un contabile sul trono, un impiegato insignificante" (Krymova 1967: 26) ma dall'ambizione mostruosamente sviluppata. La coscienza della propria insufficienza psicologica e morale per il ruolo che ricopre lo fa sentire a disagio: si muove con goffaggine, si guarda sempre intorno, come spaventato. È minorato anche sul piano fisico: minuto, gracile, un po' claudicante, sul trono – troppo grande per lui – accavalla le gambe e si aggrappa ai braccioli perché scivola fuori.¹³ "Perché allora la regina si è innamorata di lui?" – è stato chiesto al regista. "Ma lei non si è innamorata di lui" – risponde Panso: Claudius le serve solo per restare sul trono, per non doverlo cedere al figlio. "Là proprio tutti sono pronti a sbranarsi l'un l'altro per il potere" (Šamovič 1969: 337).

Claudius è un uomo dall'acuta intelligenza pratica, ma senza anima. La sua forza è quella del potere e della vuota demagogia. Egli riconosce l'altezza della mente del nipote e l'intensità della sua coscienza, e le teme assai. Controlla ogni suo passo, analizza ogni suo gesto: la paura, con tutti i suoi sospetti, è l'energia che ispira i suoi sguardi, i suoi atteggiamenti, i suoi movimenti, l'energia che fornisce il ritmo interno all'azione del personaggio (cf. Kask 1974: 74).

Anche Gertrude (interpretata dalla S. Lajdla) non ha nulla della regina fragile e sensuale del passato. È una donna giovane, sportiva ed elegante, dall'aria risoluta e lo sguardo impenetrabile. Perfino nei rapporti con il figlio appare secca e fredda. E il suo legame con Clau-

¹² Le musiche sono di Ejno Tamberg. Caratteristica del teatro di questo decennio è anche la fine dell'accompagnamento musicale di tipo "romantico", che utilizzava brani scelti di musica classica (cf. S. I. Mel'nikova, "Šekspir bez slez").

¹³ Non può sfuggire l'analogia tra questo Claudius e Riccardo III. Panso infatti è uno dei primi in Unione Sovietica ad operare in maniera cosciente un'alterazione di genere della sua fonte: uno stile tanto spietatamente lucido accosta il suo Amleto alle cronache di Shakespeare (cf. Mel'nikova 1984: 72).

dius è privo della consueta passione, sia pure la più disonesta e depravata. La loro è “un’unione di cultori di un’unica idea, di un unico meccanismo. Un’unione di carcerieri-complici, il calcolo del sistema di stato” (cf. Krymova 1967: 26).

La Elsinore di Panso è lo stato di un dittatore “ordinario”, una macchina che per mantenere il potere produce e sostiene una serie di uomini-lacché che servono e oliano il meccanismo centrale. “Una atmosfera da cancelleria segreta, da sezione di tortura soffia dalla sala del trono del re di Danimarca” (Šamovič 1969: 339). Il regista trasmette con grande efficacia la caratteristica più inquietante di questa realtà sociale. L’orrore che questa coppia di regnanti ispira non sta tanto nel potere che detiene, quanto nella struttura che ha saputo creare e che ora controlla: un sistema “a gradini” che agisce a ogni livello della scala, che garantisce la difesa e la stabilità della struttura, pronta, se necessario, a trasmettersi immutata al futuro successore.

A destra, a sinistra e dietro, alle spalle del re, stanno dei bei giovanottoni [...] Ci stanno a loro agio [...] Negli occhi – il vuoto; nelle gambe – la prontezza per scattare in qualunque momento. Una parola del padrone e questa cricca lacererà ognuno in pezzi (Krymova 1967: 26).

Persino i legami di sangue in questo sistema sono secondari e insignificanti, e lo stesso vale per i rapporti di ceto a corte. I cortigiani si trasformano in spie e guardie del corpo. Tutti si spiano reciprocamente e trattano i propri segugi come complici e pari. Di tanto in tanto sul margine della scena appare un servo, spuntano una testa, un braccio. Nessuno, nemmeno il re e la regina, sanno cosa si trama alle spalle (cf. Vanaveski 1975: 110). Per questo nello spettacolo di Panso i personaggi secondari acquistano peso e presenza insospettati. Rosencrantz e Guildenstern per poco non diventano i protagonisti della tragedia. Questi due giovanotti tarchiati hanno trovato il loro posto nel mondo: lo spionaggio è la loro arte e professione. Ciò che è peggio è che in essa hanno sviluppato una certa iniziativa e indipendenza: gente pratica e sveglia in servizio militante contro l’umanesimo (cf. Vanaveski 1975: 110).

Rosencrantz e Guildenstern incarnano la psicologia del lacché che cresce nell’anima. Šamovič (1969: 338) nota che dietro le loro disgustose maniere adulatorie “si sente odore di sangue e di tortura. Piegendosi [...] davanti al principe nell’inchino più ossequioso, essi fanno voluttuosamente un sorrisetto, pregustando l’istante in cui questo borioso, questo bibliofilo altezzoso, lo consegneranno alle loro mani

esperte". Quando Amleto attacca il suo monologo sul valore dell'uomo corona dell'universo (II, II, 303-310) – Rosencrantz non può proprio trattenersi, ride: “via, non è spassoso questo principe – l'hanno acchiappato, lo tengono, e lui fa ragionamenti!” (Krymova 1967: 27).

Rosencrantz e Guildenstern somigliano terribilmente ai giudici istruttori della Čeka, evocati da Eduard Kuznecov nei *Dnevniki* che riferiscono pressapoco dello stesso torno di tempo: “il cinismo di oggi, quello degli abnegati adepti, poco fa, di un culto sanguinario, oggi invece funzionari in un tempio abbandonato dalla loro deità” (1972: 123).

Anche in Polonius sono esaltati i tratti del servitore ubbidiente, che si trova in una posizione privilegiata ma che, sapendo molto, rischia più degli altri. Silenzioso e guardingo, è sempre al posto giusto nel momento giusto, pronto a servirsi anche della propria figlia per un personale vantaggio. Panso esegue un'analisi sottile di questo fenomeno sociale. Nello spettacolo si sente qualcosa “dell'implacabile precisione degli spettacoli-processo, degli spettacoli-indagine tanto popolari ora all'estero”, nota Šamovič (1969: 338).

In questa corte-caserma che sembra finalmente realizzare l'ipotesi di Craig,¹⁴ Amleto rappresenta il destino dell'intellettuale che cerca di restare se stesso, di non cadere nel meccanismo bestiale dello stato-prigione. Questo Amleto, interpretato da Ants Eskola, non è il giovane principe che per la prima volta incontra e affronta il male del mondo: è uno studioso, un uomo avanti con gli anni (l'attore ha 58 anni) che ben conosce la vita e ha abbandonato da un pezzo ogni illusione romantica sulle buone qualità umane, che cerca solo di sopportare i tormenti quotidiani della feroce società in cui vive. Sa di dover nascondere il proprio odio per Claudius, di essere circondato da persecutori e che “salvarsi qui – è impossibile” (Šamovič 1969: 339). In questo senso il personaggio è privato della possibilità di un'evoluzione interna: se alla fine agisce è perché le circostanze lo costringono, forse per mero istinto di sopravvivenza. Non confida in nessuno: “nemmeno per un istante concederà a se stesso di interrompere il

¹⁴ Il progetto di Gordon Craig, fondato sull'impatto emotivo delle “geometrie tragiche” fortemente simboliche e astratte, non riuscì a suo tempo a causa del conflitto con la regia di Stanislavskij basata innanzi tutto sull'analisi psicologica e l'approfondimento del personaggio (cf. Čuškin 1966).

cerchio d'acciaio della solitudine, poiché sa fin troppo bene quanto abilmente boia e demagoghi rivoltino un uomo, trasformandolo nel proprio contrario" (Šamovič 1969: 340).

La condizione del principe di Danimarca è analizzata con grande realismo e lucidità. Svaniti enigmi, dubbi e misteri, rimane solo la cruda realtà. Così nello spettacolo è sparito lo Spettro: Amleto presta ascolto a una voce che risuona in sala, metallica e priva di emozione, intesa come la voce della sua coscienza. E la sua pazzia non è altro che la visione lucida e pacata di colui che ormai non ha più nulla da difendere. Sono gli altri a calcolare e fingere, lui rimane se stesso (Krymova 1967: 29).

Anche Ophelia, nello spettacolo di Panso, assume tratti inediti. Nell'interpretazione di Linda Rummo, Ophelia non è una fanciulla ma una donna, e nemmeno troppo giovane. Una donna intelligente e di grandi sentimenti, incarna il tema dell'amore femminile e altruistico. Fin dal suo primo ingresso in scena appare con un sorriso misterioso e tenero, alla Monnalisa. Sembra essersi separata or ora dall'amato e portare nel cuore la felicità di quell'incontro: non vede nulla, non sente nessuno – gli avvertimenti del fratello, gli ordini del padre – le sciocchezze del mondo per lei non contano. Ama Amleto di un sentimento che rappresenta la cosa più importante dell'esistenza: i legami umani. Ha trovato quello che il destino dona ad uno tra mille. "La Danimarca è una prigionia?! Lei anche in prigionia è una persona felice" (Krymova 1967: 28).

Questa Ophelia non è una fanciulla ubbidiente e sottomessa, ma deve pagare per la sua incapacità di vedere il mondo intorno a sé. E quando alla fine comprende, proprio per questo è condannata: il regista lascia intuire che la sua morte potrebbe essere un omicidio. Le sue esequie, come tutto quanto avviene in questa Elsinore, sono spogliate di ogni umanità: due emissari del re trasportano un corpo fasciato in una ruvida stuoia nera, come fosse un sacco di patate, un fantoccio che conserva una grazia tenera e senza speranza.

Analogamente anche la sua pazzia ha perduto ogni sfumatura poetica e lirica: è una follia brutale e penosa da osservare, nella quale la poverina subisce una regressione infantile in un mondo di stupidaggini puerili, di incoscienza idiota. Anche qui l'analisi è spietatamente realistica, documentaria (cf. Krymova 1967: 27- 28).

Ad Amleto non rimane che agire fino in fondo.

L'Amleto di Escola indugia e si tormenta perché ha capito che uccidere Claudius non aiuta a risolvere i mali del mondo. L'omicidio anzi è una cosa per lui ripugnante e totalmente odiosa. E il suo dramma peggiore è che le circostanze, le condizioni del mondo in cui vive, lo costringono a impugnare la spada e a macchiarsi di sangue, ma egli sa che un uomo non può uccidere, perché l'atto di uccidere non colpisce solo l'ucciso, ma anche l'uccisore. Nella scena del duello Escola agisce di spalle al pubblico, come senza volto, senza mente: va, corre, ammazza spinto da una forza impersonale e meccanica (Krymova 1967: 29-30).

Per uccidere l'uomo, Amleto ha dovuto uccidere in sé l'umanità.

Nell'allestimento di Panso uno dei più umani drammi di Shakespeare si tramuta, nel finale, in una tragedia della disumanità e del sangue. Il duello si conclude in una carneficina: i troni si rovesciano, Gertrude ruzzola a testa in giù, Claudius, prima di essere colpito a morte da Amleto, cerca di scagliargli contro il trono; sulla scena, oltre a Laertes, Gertrude e Claudius, rimangono i corpi dei cortigiani sgozzatisi a vicenda nella mischia (cf. Vanaveski 1975: 120).

Amleto si rivolge al pubblico e mostra il suo sguardo per l'ultima volta, solo alla fine di tutto. Avanza sulla scena sostenuto da Horatio: raccomanda all'amico di raccontare i fatti al mondo. Poi cade. Niente altro. La sua morte si consuma senza onori.

Ed ecco avanza Fortinbras. Eppure le battute in cui il principe di Danimarca consegna il regno al suo degno pari, queste Amleto non le può pronunciare. Panso, non a caso, le ha tagliate dal copione (cf. Vanaveski 1975: 120). Fortinbras rappresenta, nello spettacolo di Panso, il tema dell'assurdità della guerra e l'empietà dei comandanti assetati solo di conquista.¹⁵ Deciso, duro, pratico – ben lontano dall'immagine romantica del principe-guerriero – Fortinbras assume il valore di un protagonista, nonostante appaia in tutto un paio di volte. La prima alla testa delle truppe in marcia verso la Polonia (IV, IV): entra in scena masticando una mela, con esemplare indifferenza alza

¹⁵ Se si getta uno sguardo alle interpretazioni novecentesche dell'*Amleto*, si nota che il personaggio di Fortinbras assume peso e significato crescenti. Lungi dall'essere trattato come un personaggio secondario da interpretarsi in maniera univoca, esso ha assunto alternativamente la funzione di "salvatore" o di "erede del tiranno", con tutte le possibili sfumature intermedie, rivelando di volta in volta, con sorprendente evidenza, l'atteggiamento del regista nei confronti del potere.

un braccio in segno di comando e conduce i suoi uomini a morire “for a little patch of ground” che – si sa – non vale nulla. Amleto recita il monologo sotto il rombo montante della musica di guerra che accompagna la loro uscita: è costretto a gridare perché le sue parole siano udite (cf. Vanaveski 1975: 120-121).

Nel finale della tragedia Fortinbras appare di nuovo con gran baccano. Indifferente alla scena di morte intorno a sé, coperto di polvere, una manica lacerata, ancora in preda alla frenesia della battaglia appena combattuta, si fa largo tra i cadaveri riversi. Raccoglie la corona reale che rotola al suolo, la osserva, se la gira tra le mani, la rigetta nel vuoto e prosegue la sua marcia alla testa del vittorioso esercito. Lungi dal rappresentare la speranza di un giudice super partes e di un futuro migliore, Fortinbras è “il simbolo della stessa assurdità e cricca militaristica che calpesta l'uomo” (Krymova 1967: 30).

Panso aggiunge un tocco finale: quando gli attori, dopo la fine dello spettacolo, escono per gli applausi a inchinarsi al pubblico, sul fondo scena stazionano dei giovanotti – ritti, le mani a riposo dietro la schiena – quelli apparsi fin dalla prima scena, che hanno sepolto Ophelia, che per l'intero spettacolo hanno imperversato con la loro presenza silenziosa e vigile: immobili, discreti, pronti a scattare a un cenno del capo (cf. Krymova 1967: 30).

Il sistema di Claudius si è trasmesso al futuro successore immutato, inquietante anche per il pubblico in sala. Il finale è lugubre, disperato, provocatorio. Trasferendo l'azione nel contesto di un regime totalitario del XX secolo, Panso ha operato l'analisi di un fenomeno visto non nel suo carattere “straordinario”, come appare in Shakespeare, ma nella sua drammatica e allucinante “ordinarietà”:

L'ordinarietà di Elsinore è nella psicologia dei suoi mediocri filistei, per i quali l'assassinio ha smesso di essere la privazione cosciente della vita a un uomo; ora esso non è altro che la solerte esecuzione della volontà del capo, e per il capo nient'altro che la rimozione di un essere indesiderabile (Mel'nikova 1984: 73).

Il lavoro di Panso – con il bagaglio di culture diverse che si porta appresso, di complesse e sottili posizioni estetiche, filosofiche, ideologiche – ha aperto una prospettiva nuova nelle interpretazioni sovietiche di *Amleto*, ma anche nella storia del teatro e della cultura del paese. Nello specchio dell'*Amleto* di Panso molti contemporanei, assistendo alla rappresentazione in sala, hanno forse potuto scorgere la

fine dell'utopia comunista un istante prima che la loro coscienza la rendesse sensibile a loro stessi.

Qualche anno dopo Jurij Ljubimov approfondisce e porta a compimento molte delle novità introdotte dal collega estone. Nello straordinario *Amleto* del teatro Taganka di Mosca (1971) Ljubimov sviluppa il dramma politico calandolo in una concezione filosofica universale di ampio respiro; crea, nell'interpretazione di Vladimir Vysockij, la versione di Amleto più "vicina all'uomo comune", più "contemporanea", più attuale e realistica che si possa immaginare; afferma definitivamente il concetto di scenografia "efficace": celebre l'invenzione, divenuta epica, di quel "sipario" mobile (simbolo della Morte e del Tempo, metafora dell'illusione e della precarietà, ma al contempo elemento concreto e funzionale della scenografia) che interagisce con gli attori in ogni momento dell'azione. Uno spettacolo che, con tutto questo, non trascura l'emozione, la bellezza, la poesia.¹⁶

L'*Amleto* di Vysockij ha proseguito le sue repliche per un decennio intero e si è interrotto per la scomparsa, praticamente in scena, dell'interprete protagonista: sostituirlo sarebbe stato semplicemente impossibile.

L'*Amleto* del teatro Taganka è, fino ad oggi, l'ultimo Amleto sovietico ad aver lasciato un segno nella cultura e nella gente. Esso ha concluso un ciclo: non solo perché è difficile inscenare un Amleto più denso di significati, più attuale, più coinvolgente, ma anche perché con l'avvento di quel rinnovamento della società che è entrato nella storia col nome di perestrojka, la cultura sovietica è mutata radicalmente. Di Amleto i russi oggi non sanno che farsene. Si può ormai parlare e sparlare liberamente di tutto. I crucci della coscienza appaiono inutile anticaglia da sognatore. Ben altri sono i problemi, ben altre le lotte, ben altri i valori.

¹⁶ Sull'*Amleto* di Ljubimov cf. Demidova 1980 e 1989: 75-102; Anikst 1988: 41-46; Ben'jaš 1975: 53-55); Berezkin 1973: 143-147; Borisova 1975: 22-33; Chajčenko 1975: 116-129; Gaevskij 1981: 339-351; Jutkevič 1981: 82-89; Miringof 1972: 19-20; Rakitina 1975: 50-54; Ščerbakov 1973: 188-199; Velechova 1975: 211-248; Anikst 1972; Bartoševič 1971; Chanjutin 1971; Smith 1971.

BIBLIOGRAFIA

- Alpers B.
1977 Russkij Gamlet. — In: *Teatral'nye očerki v dvuch tomach*. Moskva, Iskusstvo, 1977, Vol. II, pp. 395-418.
- Anikst A.
1955 Byt' ili ne byt' u nas Gamletu. — *Teatr* (1955) 3: 62-81.
1972 Tragedija: garmonija, kontrasty. — *Literaturnaja Gazeta* 12.1.1972.
1988 Vospominanie o Gamlete. — In: V. Vysockij, *Ja, konečno, vernus'*, Moskva, Kniga, 1988, pp. 41-46.
- Bachtalovskaja I.
1971 Na čto pochože oblako, Polonij? — *Dekorativnoe iskusstvo* (1971) 12: 30-34.
- Bartoševič A.
1971 Živaja plot' tragedii. — *Sovetskaja Kul'tura*, 14.12.1971.
- Ben'jaš R.
1954 Tvorčeskie iskanija. — *Večernij Leningrad*, 6. 7. 1954.
1975 Proniknovenie, dve roli Ally Demidovoj. — *Avrora* (1975) 4: 53-55.
- Berezkin V.
1965 Chudožnik i ego principy. — *Teatr* (1965) 8: 29-36.
1973 Eskizy 71-72. — *Teatr* (1973) 3: 143-147.
1981 Chudožniki v postanovkach Šekspira. — In: *Šekspirovskie čtenija*, Moskva, Nauka, 1981, pp. 246-290.
- Bondy F.
1959 Introduction. — In: *Bitter Harvest*, Ed. Edmund Stillman, New York, Frederick A. Praeger, 1959, pp. XVII-XXXIII.
- Borisova N.
1975 Uvidennoe slovo. — *Teatr* (1975) 1: 22-33.
- Chajčenko G. A.
1975 Zarubežnaja klassika. — In: *Scena i vremja*, Moskva, Znanie, 1975, pp. 116-129.
- Chanjutin Ju.
1971 Gamlet epochi kinematografa. — *Nedelja* N.50, 12. 1. 1971.
- Cimbal S.
1955 Tragedija doblestnogo serdca. — *Leningradskaja Pravda*, 18. 2. 1955.
- Čuškin N.
1966 Gamlet - Kačalov, iz sceničeskoj istorii Gamleta Šekspira. Moskva, Iskusstvo, 1966.
- de Liencourt F.
1965 Il repertorio teatrale degli anni cinquanta. — In: M. Hayward e L. Labedz, *Letteratura e rivoluzione*, Milano, Il Saggiatore, 1965, pp. 220-246.

Demidova A.

1980 Vtoraja realnost'. Moskva, Iskusstvo, 1980.

1989 Gamlet. — In: Vladimir Vysockij, kakim znaju i ljublju, Moskva, Sovetskaja Rossija, 1989, pp.75-102.

Dini P. U.

1991 L'anello baltico. Profilo delle nazioni baltiche Lituania Lettonia Estonia. Genova, Marietti, 1991.

Dmitriev Ju.

1974 "Klassičeskoe - vseгда sovremenno". — Teatr (1974) 6: 80-86.

Efros A.

1967 Byt', konečno, byt'! — Moskovskij komsomolec (1967) 12. 2.

Gaevskij V.

1981 Flejta Gamleta. — In: Teatral'naja Pravda, Tbilisi, Teatral'noe obščestvo Gruzii, 1981, pp. 339-351.

Gladilin A.

1979 La mia generazione letteraria (tr. B. Osimo e S. Rapetti). Milano, Jaka Book, 1979.

Golovašenko Ju.

1954 Gamlet. — Leningradskaja Pravda, 27. 5. 1954.

1955 a Akademičeskij teatr. — Teatr (1955) 12: 17-41.

1955 b Gamlet v dvuch teatrach. — Trud, Moskva, 8. 2. 1955.

Gromov P.

1956 Dva Gamleta. — Neva (1956) 1: 146-155.

Grossman L.

1955 Problematika Gamleta. — Teatr (1955) 11: 113-124.

Grossman V.

1987 Tutto scorre... (tr. G. Venturi). Milano, Adelphi, 1987.

Iof'ev M.

1965 O sovremennoj režissure. — In: Profili iskusstva, Moskva Iskusstvo, 1965, pp. 48-76.

Jutkevič S.

1978 Gamlet s Taganskoj ploščadi. — In: Šekspirovskie čtenija 1978, Moskva, Nauka, 1981, pp. 82-89.

Kapralov G.

1955 Celoveku - byt'! — Večernij Leningrad, 14. 2. 1955.

Kask K.

1974 Juri Jarvet. — Teatr (1974) 4: 70-75.

Klimova L. P.

1985 Režisserskie iskanija 1950-1970-ch gg. — In: Istorija ruskoj sovetskoi režissury 1950-1970-ch godov, Sbornik naučnych trudov, Leningrad, LGCTMiK, 1985, pp. 5-21.

- Knebel' M.
1981 Vol'demar Panso ili Moj fantastičeskij učenic. — Teatr (1981) 12: 97-108.
- Kott J.
1965 Shakespeare our Contemporary. London, Methuen & Co., 1965.
1991 Koroli. — Moskovskij Nabljudatel' (1957, ma publicato 1991) 11: 56-57.
- Kozincev G.
1965 Desjat' let s Gamletom. — Iskusstvo kino (1965) 9: 51-59.
1966 Naš sovremennik Vil'jam Šekspir. Leningrad-Moskva, Iskusstvo.
- Kryмова N.
1965 a Teatr Vol'demara Panso. — Teatr (1965) 6: 36-48.
1965 b Po doroge k Stanislavskomu. — In: Voprosy Teatra, Moskva, VTO, 1965, pp. 159-184
1967 Obyknovennyj El'sinor. — Teatr (1967) 1: 23-30.
- Kuznecov E.
1972 Senza di me (tr. M. Olsufieva, O. Michahelles). Milano, Longanesi.
- Levin Ju.
1978 Russkij gamletizm. — In: Ot romantizma k realizmu, Leningrad, Nauka, 1978, pp. 189-236.
- Levin S.
1966 Gamlet. — Sovetskaja Estonija (1966) 20. 11.
- Mac Leod J.
1943 Shakespeare on the Soviet Stage. — In: The New Soviet Theatre, London, George Allen & Unwin, 1943.
- Mal'cev Ju.
1976 L'altra letteratura (1957-1976). Milano, La Casa di Matriona, 1976.
- Mamaeva I.
1955 Žertva Ofelii. — Neva (1955) 7: 150-152.
- Mareckaja M.
1964 Piter Bruk. — Teatral'naja žizn' (1964) 12: 28-29.
- Mel'nikova S.
1984 Tragedii Šekspira na sovetsoj scene 1960-1970-ch godov. Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. Leningradskij Gosudarstvennyj Institut Teatra Muzyki i Kinematografii, 1984.
Šekspir bez slez (in corso di pubblicazione, per gentile concessione dell'autrice).
- Mendel A.P.
1971 Hamlet and Soviet Humanism. — Slavic Review. American Quarterly of Soviet and East European Studies (1971) December, Vol. 30, 4: 733-747.

Miringof M.

1972 Gamlet na Taganke. — *Teatral'naja žizn'* (1972) 6: 19-20.

Morozov M. M.

1947 Shakespeare on the Soviet Stage, London, Soviet News, 1947.

Nel's S.

1960 Režisserskie rešenija Gamleta. — In: *Šekspir na sovjetskoj scene*, Moskva, Iskusstvo, 1960, pp. 289-317.

1960 Šekspir na sovjetskoj scene. Moskva, Iskusstvo, 1960.

Ochlopkov N.

1955 Iz režisserskoj eksplikacii "Gamleta". — *Teatr* (1955) 1: 60-73 (In tr. inglese: From the producer's exposition of Hamlet, in R. Samarin Ed., *Shakespeare in the Soviet Union*, 1966, pp. 182-203).

1959 Ob uslovnosti. — *Teatr* (1959) 11: 58-77; 12: 52-73.

Opjat' novyj Gamlet

1968 *Opjat' novyj Gamlet*. — Sovetskaja Estonija, Tallinn, 17. 03. 1968.

Panso V.

1966 Počemu ja rešil postavit' "Gamleta". — *Teatr* (1966) 10: 14-17.

Pasternak B. - Kozincev G.

1975 Pis'ma o "Gamlete". — *Voprosy literatury* (1975) 1: 212-223.

Rabinjanc N.

1954 Gamlet. — *Smena*, 7. 5. 1954.

Rakitina E.

1975 Tak ili ne tak stavjat Gamleta. — In: *V zerkale sceny*, Moskva, Znanie, 1975, pp. 50-54.

Roos A.

1985 *Estonia a nation unconquered*. Estonian World Council, Inc. Baltimore, MD. 1985.

Rowe E.

1976 *Hamlet: a Window on Russia*. New York, University Studies in Comparative Literature, 1976, Vol. 7.

Šamovič E.

1969 *Teatr načinaetsja s "Gamleta"*. — In: *Teatral'nye stranicy*, Moskva, Iskusstvo, 1969, pp. 328-344.

Ščerbakov K.

1973 Vernost' k Šekspiru. — In: *Obretenie mužestvo*, Moskva, VTO, 1973, pp. 188-199.

Smith H.

1971 *A Modern Hamlet Stirs up Controversy*. — *International Herald Tribune* 1971.

Solov'eva I.

1956 Pravo molodosti. — *Teatr* (1956) 3: 85-95.

- 1966 Spektakl' idët segodnja. — In: Spektakl' idët segodnja, Moskva, Iskusstvo, 1966, pp. 119-133.
- Styan J. L.
1977 Shakespeare, Peter Brook and non-illusion. — In: The Shakespeare Revolution, Cambridge University Press, 1977, pp. 206-231.
- Tovstonogov
1960 Otkrytoe pis'mo Nikolaju Ochlopkovu. — Teatr (1960) 2: 42-56.
- Trotto M.
1997 Amleto, principe di Danimarca: eterna metafora di un russkij intelligent. — Slavia (1997) 1: 39-59.
- Turovskaja M.
1954 Vmeste s aktërom ili vmesto aktëra? — Sovetskaja kul'tura, 25. 9. 1954.
1955 Ešče o Gamlete. — Teatr (1955) 9: 54-62.
1966 Gamlet i my. — In: Da i net, Moskva, Iskusstvo, 1966, pp. 120-149.
- Vajl' P. - Genis A.
1996 60-e Mir sovetского čeloveka. Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1996.
- Vanaveski K.
1975 Režissura Val'demara Panso. Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija, Leningradskij Gosudarstvennyj Institut Teatra Muzyki i Kinematografii, 1975.
- Velechova N.
1975 Kogda otkryvaetsja zanaves. — In: Isčezajuščee prostranstvo, Moskva, 1975, pp. 211-248.
- Višnevskaja I.
1976 Klassika: granicy i bezgraničnost'. — Literaturnaja Gazeta 24.3.1976.
- Vladko V.
1955 Iskanija i sveršenija. — Pravda Ukrainy, 10. 8. 1955.
- Zingerman B.I.
1956 Šekspir na sovetsoj scene. — Znanie (1956) 9: 14-15.
- Zlotnikova T.
1975 O nekotorych tendencijach režisserskoj interpretacii klassiki. — In: Teatr, muzyka, kinematografija, Sbornik aspirantskich rabot, Leningrad, LGITMiK, 1975, pp. 87-100.
- Zorkaja N.
1955 Poiski novogo. — Teatr (1955) 7: 38-54.