

**Mediazioni letterarie:
itinerari, figure e pratiche**

vol. 2

a cura di
Enrico Di Pastena

P S A
UNIVERSITY
PRESS

Meditazioni letterarie : itinerari, figure e pratiche / a cura di Enrico Di Pastena. - Pisa : Pisa university press, 2019. - (Viaggi per scene in movimento ; 4)

809 (WD)

l. Di Pastena, Enrico 1. Letteratura comparata

CIP a cura del Sistema bibliotecario dell'Università di Pisa



Opera sottoposta a
peer review secondo
il protocollo UPI

Series Journeys Through Changing Landscapes

General Editor Carla Dente

Steering committee

Carla Dente, University of Pisa; Michael Wyatt, Independent scholar; Dominique Goy-Blanquet, Emeritus Professor of Elizabethan Literature Université de Picardie; Giovanni Iamartino, University of Milan; Francesca Fedi, University of Pisa; Enrico Di Pastena, University of Pisa

Volume n. 4

In copertina: Il mappamondo di Ebstorf

© Copyright 2019 by Pisa University Press srl
Società con socio unico Università di Pisa
Capitale Sociale € 20.000,00 i.v. - Partita IVA 02047370503
Sede legale: Lungarno Pacinotti 43/44 - 56126 Pisa
Tel. + 39 050 2212056 - Fax + 39 050 2212945
press@unipi.it
www.pisauniversitypress.it

ISBN 978-88-3339-257-8

impaginazione: Ellissi

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi - Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali - Corso di Porta Romana, 108 - 20122 Milano - Tel. (+39) 02 89280804 - E-mail: info@clearedi.org - Sito web: www.clearedi.org

INDICE

Volume I

RINGRAZIAMENTI	XI
<i>Enrico Di Pastena</i>	
INTRODUZIONE	I
<i>Enrico Di Pastena</i>	
Ildebrando: <i>figurazioni</i> medievali di letterarietà transnazionale	19
<i>Norbert Kössinger</i>	
<i>Barbarians at the gate!</i> Celti, Anglosassoni e Goti nella riflessione identitaria del Seicento inglese	37
<i>Marco Battaglia</i>	
Ancora sulle fonti della <i>Povest' Strašna</i> : alle origini della riflessione sul monachesimo certosino di Massimo il Greco	71
<i>Francesca Romoli</i>	
Massimo il Greco e la morte del primo zarevič Dimitrij (1553): episodio storico o aneddoto edificante?	99
<i>Pierre Gonneau</i>	
Le Inns of Court: mediazione culturale tra legge, società e letteratura	125
<i>Carla Dente</i>	
Mediazioni letterarie e cultura classica nel primo Settecento: note su Antonio Cocchi e il mondo inglese	157
<i>Simone Forlesi</i>	
Le rivoluzioni del <i>Julius Caesar</i> : da Shakespeare a Napoleone	179
<i>Dominique Goy-Blanquet</i>	
Il saggio in esilio: la manipolazione dei modelli periodici inglesi nella <i>Frusta letteraria di Aristarco Scannabue</i>	205
<i>Paolo Bugliani</i>	
‘Pazzesche, sparpagliate e strafalciate fatture’: Giuseppe Baretta mediatore culturale nella Londra del secondo Settecento	233
<i>Roberta Ferrari</i>	

Viaggiatori, avventurieri, <i>émigrés</i> : Fenomeni di migrazione culturale settecentesca nella storiografia letteraria risorgimentale e postrisorgimentale <i>Sara Garau</i>	261
<i>The Vampyre</i> di John William Polidori e lo spettro di Byron: luci e ombre di una mediazione culturale complessa <i>Laura Giovannelli</i>	283
La transnazionalità letteraria di Perkin Warbeck. Un eroe <i>romantico</i> ? <i>Nicoletta Caputo</i>	311
Volume 2	
Gli spettri della modernità: il Giappone di Lafcadio Hearn <i>Stefano Evangelista</i>	339
<i>Negerplastik e Negerlieder</i> : Carl Einstein mediatore dell'africanismo espressionista <i>Mario Zanucchi</i>	353
Le traduzioni tedesche delle <i>Satire</i> dell'Ariosto fra Settecento e Novecento <i>Francesco Rossi</i>	371
Il romanzo ottocentesco spagnolo in Italia: Emilia Pardo Bazán tra l'incuranza di Treves e la promozione <i>audace</i> di Gian Dàuli <i>Daniela Pierucci</i>	393
Gombrowicz e Piñera: la battaglia del <i>ferdydurkismo</i> e l'esilio argentino <i>Alessandra Ghezzi</i>	409
<i>La casa di Bernarda Alba</i> in Italia: l'allestimento di Vito Pandolfi (1947) <i>Enrico Di Pastena</i>	431
Echi di letteratura italiana nella narrativa spagnola del <i>mediosiglo</i> <i>Fernando Valls</i>	467
Sender: un esule transnazionale e le sue ferite invisibili (il caso de <i>El fugitivo</i> , 1972) <i>Federica Cappelli</i>	529
Oltre i confini della memoria: il teatro spagnolo attuale come eco dei traumi delle generazioni passate <i>Simone Trecca</i>	547

Ai confini dello spazio scenico: il <i>Timone d'Atene</i> di Branko Brezovec <i>Beatrice Montorfano</i>	567
<i>Amleto</i> e i rifugiati: narrazioni migranti in alcune rivisitazioni sceniche <i>Sara Soncini</i>	593
Note sulle autrici e sugli autori	617
Indice dei nomi e dei concetti principali <i>Angela Moro</i>	639

AMLETO E I RIFUGIATI: NARRAZIONI MIGRANTI IN ALCUNE RIVISITAZIONI SCENICHE

Sara Soncini

RIASSUNTO: Alla luce della loro spiccata propensione a varcare le frontiere geografiche, linguistiche e culturali, è pressoché scontato trovare i testi di Shakespeare in prima linea tra le risposte artistiche alla questione sempre più pressante delle migrazioni forzate e alla crisi umanitaria che sta sconvolgendo il nostro pianeta. Questo non tanto o non solo perché Shakespeare pone spesso al centro dei suoi drammi il tema dell'esilio e dell'erranza, dello sradicamento come condizione materiale ed esistenziale al tempo stesso: più ancora che i significati rintracciabili nelle opere è l'autorevolezza stessa del significante 'Shakespeare', con la sua diffusione globale e indiscussa vocazione transnazionale, a essere oggetto di mobilitazione strategica da parte dei professionisti della scena e/o degli attivisti che hanno cercato di dare voce e spazio alle esperienze di profughi, rifugiati e migranti. A fronte di un repertorio già molto vasto e in continua espansione, questo intervento si concentra su una selezione di interventi artistici che si affidano alla mediazione di *Amleto*, con l'obiettivo di far luce su modalità diverse di attingere al capitale culturale di Shakespeare all'interno di contesti di produzione e fruizione eterogenei, ma anche di riflettere su alcuni elementi di continuità estetica e concettuale nel tentativo di reclutare questo testo simbolo della letteratura mondiale alla causa dei rifugiati.

PAROLE CHIAVE: Shakespeare, *Amleto*, rifugiati, appropriazione, transnazionalità.

ABSTRACT: Given their unparalleled record for crossing geopolitical, linguistic and cultural barriers, it is not surprising to find Shakespeare's plays at the forefront of today's artistic responses to the pressing issue of forced migration and the great humanitarian crisis of our time. This is not only traceable to Shakespeare's frequent thematization of exile, vagrancy and asylum, of displacement as at once a material and a psychological condition. Even more than the meanings embedded in the texts, it is the enormous cultural authority emanating from Shakespeare, his status as a transnational icon of world culture, that artists and activists appear intent on leveraging through their appropriative

acts. Faced with a vast and ever-increasing body of ‘refugee Shakespeare’, I have decided to focus my attention on artistic interventions that rely on the mediation of *Hamlet*. These performances provide insight into different ways of tapping into Shakespeare’s cultural capital across a variety of contexts of production and reception, while at the same revealing a number of aesthetic and conceptual continuities in their attempt to enlist the Bard in the refugee cause.

KEYWORDS: Shakespeare, *Hamlet*, refugees, appropriation, transnationalism.

1. Shakespeare dalla parte dei rifugiati

È indubbio che la propensione di Shakespeare a farsi mediatore di temi, istanze e bisogni della contemporaneità sia stata, storicamente, il motore più potente dietro alla sua straordinaria diffusione globale¹. Questo intervento si confronta con la percezione, oggi sempre più diffusa, dell’opera di Shakespeare come veicolo ideale per dare voce alle esperienze di profughi, rifugiati e migranti². Si tratta di un fenomeno che, molto spesso, va oltre la rodada tendenza ad attualizzare i testi del Bardo per presentarsi invece come un vero e proprio ‘intervento tattico’ (Schülting 2018: 164; traduzione mia) a fronte di un discorso pubblico dominato dalla difesa delle frontiere e dei privilegi; di un evidente tentativo, da parte di artisti

¹ Sulla falsariga della prospettiva *presentista* teorizzata a partire da Hawkes 1992, risultano di particolare interesse per il presente studio le stimolanti riflessioni di Kiernan Ryan sul concetto di universalità in riferimento a Shakespeare e la possibilità di una sua riformulazione in chiave storicizzante e progressista (Ryan 2008). Tra gli innumerevoli contributi sull’utilizzo in chiave politica delle opere di Shakespeare mi limito a segnalare, tra i più recenti, Fernie 2017 e Edmondson e Fernie 2018 per l’accento sul dialogo tra Shakespeare, la sfera pubblica e alcune fondamentali battaglie civili.

² La terminologia utilizzata in questo elaborato riflette le designazioni in uso ma non ne condivide la categorizzazione sulla base delle ragioni – più o meno legittime – che spingono gli stranieri a lasciare il proprio paese, nella persuasione che quella tra rifugiati *politici* e migranti *economici* sia una distinzione resa ormai ampiamente obsoleta dalle dinamiche del mondo globalizzato.

e attivisti che lavorano sia al di qua che al di là di quelle frontiere, di attingere al capitale culturale di Shakespeare allo scopo di scuotere le coscienze e denunciare l'arretramento di civiltà con cui l'Europa sta reagendo alla crescente pressione migratoria.

Quali risorse ha offerto l'opera di Shakespeare a coloro che l'hanno reclutata alla causa dei rifugiati? Quali sono le strategie che i professionisti del teatro hanno adottato per attivare queste risorse? E quali i potenziali limiti e problemi legati alla mediazione di Shakespeare? Sono queste le domande da cui ha preso le mosse la mia indagine, una ricerca ad ampio raggio sulle intersezioni tra Shakespeare, la scena contemporanea e il tema delle migrazioni della quale il presente intervento costituisce un esito iniziale e ancora necessariamente parziale. Al primo quesito è relativamente semplice rispondere quando, come spesso accade, il processo di mediazione fa leva su rispondenze tematiche. Shakespeare, d'altronde, pone spesso al centro dei suoi drammi il tema dell'esilio e dell'erranza, lo sradicamento come condizione materiale ed esistenziale al tempo stesso, l'identità sempre precaria dello straniero e i conflitti, potenziali o conclamati, con la comunità dove trova asilo: da *Otello* alla *Dodicesima notte*, da *Lear* alla *Tempesta*, da *Pericle* all'apocrifo *Tommaso Moro*, le trame di Shakespeare sembrano fatte apposta per ospitare le storie dei migranti del nostro tempo³. Da qui il frequente uso di Shakespeare a fini che potremmo definire retorici: un potente argomento di autorità che permette di ricollocare l'esperienza della migrazione forzata all'interno di una cornice condivisa, collegandola a modelli universali; un modo per sollecitare, attraverso il riconoscimento, una risposta empatica oggi tanto più necessaria a fronte della dilagante emorragia di umanità che sta accompagnando la crisi umanitaria⁴.

Un esempio tipico di questa modalità di utilizzo è *Sea Sorrow*, il film di Vanessa Redgrave presentato a Cannes nel 2017. Al suo

³ All'interno della vasta produzione critica sulla raffigurazione dello straniero e del migrante in Shakespeare si rimanda in particolare a Espinosa e Ruiter 2014; Schülting 2013 e, per una più ampia panoramica su diverse categorie di *outsider*, Novy 2013.

⁴ Per una trattazione di analoghe strategie di appropriazione in alcune riprese in chiave attualizzante dei classici greci si veda Wilmer 2018: 11-49.

debutto dietro la macchina da presa, l'ottantenne attrice e attivista per i diritti umani documenta la crisi dei migranti soffermandosi, in particolare, sullo scandalo dei minori non accompagnati bloccati nella *Giungla* di Calais nonostante il loro pieno diritto alla protezione umanitaria in base alla legislazione internazionale. La denuncia viene resa più stringente dal riferimento a scenari del passato: attraverso filmati d'archivio e interviste, Redgrave torna agli anni della seconda guerra mondiale, quando il governo britannico, mostrando ben altra compassione, allentò i vincoli sull'immigrazione per accogliere diecimila bambini ebrei in fuga dal nazismo; al contempo, mette in campo i suoi stessi ricordi personali di bambina sfollata da Londra per sfuggire ai bombardamenti. Ma il precedente più illustre su cui fa perno l'argomentazione di Redgrave è fornito da Shakespeare, convocato per ben due volte a fornire la propria autorevole testimonianza all'interno della cornice documentaria. Dalla *Tempesta*, Redgrave affida a Rafe Fiennes il monologo in cui Prospero racconta a Miranda del loro viaggio disperato a bordo di una carcassa del mare, con lei ancora bambina, dopo aver perso tutto a causa dell'usurpatore Antonio – il 'sea-sorrow' (*The Tempest* I, 2, 171)⁵ che dà il titolo alla pellicola e fa dei due naufraghi europei degli antesignani dei migranti odierni. Il secondo brano shakespeariano inserito nel film è la magistrale arringa di Tommaso Moro, nell'opera eponima, contro la 'mountainish inhumanity' (*Sir Thomas More*, Add. II, v. 155) – la disumanità colossale, grande come una montagna, nell'efficacissimo neologismo shakespeariano – di chi si sottrae al dovere dell'accoglienza. Nella scena, ambientata nel 1517, Moro parla in veste di vice-sceriffo di Londra e il destinatario delle sue parole è la folla londinese insorta contro la presenza di stranieri di cui chiede l'espulsione. Benché all'epoca dei fatti si tratti di stranieri arrivati in Inghilterra come migranti economici, per loro tramite Shakespeare allude anche alla più recente ondata di rifugiati ugonotti scampati alle persecuzioni religiose.

'Dove andrete, se domani toccasse a voi?', chiede Moro ai rivoltosi; se vi trovaste voi, un giorno, al posto di queglii 'stranieri derelitti, coi bambini in spalla, e il loro misero bagaglio' costretti

⁵ Tutte le citazioni da Shakespeare sono tratte dall'edizione Oxford delle opere complete; cf. Shakespeare 1998.

ad 'arrancare verso i porti e le coste per imbarcarsi' (vv. 140, 83-85)⁶? Non stupisce che la perorazione di Moro, con il suo accorato appello all'empatia, a proiettarci con l'immaginazione nei panni degli altri, sia stata prontamente cooptata alla causa dei rifugiati. A partire da Ian McKellen, che per primo ha recitato quei versi collegandoli esplicitamente alla crisi migratoria, il 'monologo sui rifugiati', come oggi viene comunemente chiamato, è diventato un vero e proprio vessillo della campagna a favore dell'accoglienza⁷, la prova incontrovertibile del sostegno di Shakespeare alla causa umanitaria – rivendicazione corroborata anche dal fatto che si tratta dell'unico brano dell'intero canone a esserci pervenuto in forma autografa.

Se il meccanismo del rispecchiamento rappresenta indubbiamente la strategia più diffusa nel panorama vasto e in continua espansione del *refugee Shakespeare*⁸, esso non esaurisce tuttavia le

⁶ Riprendo, con lievi modifiche, la traduzione di Vittorio Gabrieli e Giorgio Melchiori, in Shakespeare 1991.

⁷ Per un approfondimento in chiave critica si rinvia a Honigmann 2004 e Lawrence 2018. La prima ripresa dell'arringa di Moro in relazione alla crisi dei profughi da parte di McKellen risale al Savannah Book Festival del 2010, quando il noto attore britannico ne offrì una lettura pubblica presto diventata virale grazie a un video postato su YouTube. Da allora, il *refugee speech* è stato riproposto innumerevoli volte anche da molti altri protagonisti della scena teatrale anglofona, spesso nell'ambito di campagne di raccolta fondi o eventi di beneficenza. La consacrazione definitiva del personaggio di Shakespeare come portavoce ufficiale della causa dei rifugiati si è consumata quando il Globe Theatre di Londra, nell'estate del 2018, ha contribuito alle manifestazioni organizzate in occasione della Refugee Week (18-24 giugno) con un suggestivo cortometraggio, subito diffuso in rete, in cui un *ensemble* misto di noti attori professionisti e rifugiati provenienti da Siria, Sud Sudan e Sierra Leone apostrofa il pubblico globale dal palco recitando, a turno, un frammento del discorso di Moro: cf. Shakespeare's Globe 2018.

⁸ La casistica è molto ampia e comprende, essenzialmente, tre tipologie di interventi artistici: riprese delle opere di Shakespeare che collegano l'intera vicenda o alcuni suoi elementi alla condizione dei rifugiati; spettacoli prodotti da e/o con i rifugiati residenti nei campi profughi o nei paesi ospiti; iniziative che si rivolgono a un pubblico di migranti, rifugiati, richiedenti asilo. Alcuni esempi riconducibili alla seconda e terza tipologia sono oggetto di discussione nel presente studio; per quanto riguarda la prima mi limito a ricordare, a puro titolo di esempio, la *Commedia degli errori* portata nel 2012 a Stratford, sul palco della Royal Shakespeare Company, dal regista palestinese Amir Nizar

possibilità di utilizzo del suo capitale culturale a fini tattici. Di qui la scelta di focalizzare questo intervento su alcune esperienze artistiche che si affidano alla mediazione di *Amleto*, opera che, pur non dandosi come traducevole immediato dell'esperienza della migrazione, risulta tuttavia molto frequentata nei progetti in cui i rifugiati stessi sono responsabili del processo creativo o in esso a vario titolo coinvolti. L'ipotesi che ho voluto verificare si può riassumere in questi termini: pur non essendo una narrazione sui migranti, *Amleto* incarna la quintessenza della narrazione migrante; è il testo che forse più di ogni altro, con la sua propensione al viaggio, a varcare le barriere geografiche, linguistiche e culturali, ha contribuito alla costruzione di Shakespeare come icona globale e transnazionale o, meglio, sovranazionale (Dickson 2015). Grazie al suo status di cittadino del mondo, *Amleto* rappresenta un veicolo potente, sul piano retorico, per promuovere un modello cosmopolita di comunità umana, basato sui diritti universali dell'individuo anziché su quelli esclusivi del cittadino. Oltre a confermare questa ipotesi, i casi presi in esame dimostrano che il dramma di Shakespeare ha offerto, agli artisti che se ne sono appropriati, un dispositivo strategico con cui, da un lato, mettere a fuoco il regime differenziato di mobilità sul quale si fonda l'odierno sistema di apartheid globale e, dall'altro, provare a scardinarlo immaginando nuove forme di appartenenza e cittadinanza.

2. Shakespeare a Zaatari

La consacrazione di *Amleto* come opera simbolo della vocazione migrante del Bardo sta alla base dell'ambizioso progetto con cui il Globe Theatre di Londra contribuisce al mastodontico giubileo legato alle due ricorrenze shakespeariane del 2014 e 2016: una pro-

Zuabi, nella quale Antifolo e Dromio di Siracusa sono clandestini arrivati a Efeso dentro al container di una nave; il recente *Lear* della BBC, che trasforma la brughiera sferzata dagli elementi in un altrettanto inospitale campo profughi; e la rielaborazione della *Tempesta* a opera di Motus, una delle realtà più interessanti della scena sperimentale italiana, di cui ho trattato in un intervento presentato lo scorso aprile al 47° convegno annuale della Shakespeare Association of America (Soncini 2019).

duzione 'Globe-to-Globe' che debutta a Londra il 23 aprile 2014, nel giorno del 450° compleanno di Shakespeare, e poi parte per una tournée che toccherà ogni nazione del globo prima di tornare a casa per un'ultima rappresentazione al Globe esattamente due anni dopo, il 23 aprile del 2016, nel quadricentenario della morte. Nell'intento di dimostrare che la grandezza di Shakespeare si fonda sulla capacità di 'parlare a tutti, in ogni angolo del pianeta'⁹, lo spettacolo trasforma i suoi interpreti in 'turisti estremi', per loro stessa definizione (Palumbo 2016), e li rappresenta come una troupe di attori itineranti simile a quella che, in *Amleto*, arriva alla corte di Elsinore e viene ingaggiata dal principe di Danimarca per mettere in scena lo spettacolo volto a incriminare lo zio usurpatore. Il riferimento risulta quanto mai appropriato per un progetto volto a celebrare la vocazione globale del Bardo: in Shakespeare, gli *strolling players* rimandano al fenomeno delle compagnie inglesi già attive sul Continente all'epoca della composizione del dramma e che, di lì a poco, avrebbero iniziato a portare anche la sua opera oltre i confini nazionali. Letta in rapporto alla contemporaneità, questa citazione attesta anche la tendenza di Shakespeare ad abbattere le barriere tra rifugiati e migranti cosiddetti 'economici', secondo un principio analogo a quello già descritto a proposito del *Tommaso Moro*: tra le possibili cause che hanno costretto al vagabondaggio quella che in precedenza era una compagnia stabile ('the tragedians of the city', *Hamlet* II, 2, 327), il dialogo allude a fattori economici – la feroce concorrenza dei fanciulli che, nella Londra di fine Cinquecento, si esibivano nel teatro di Blackfriars – ma anche politici, se nella 'late innovation' (*Hamlet*, II, 2, 334) che ha provocato la messa al bando degli attori si vuole leggere un velato riferimento ai problemi legali incontrati dalla compagnia di Shakespeare in seguito all'involontario coinvolgimento nella congiura ordita dal conte di Essex ai danni della regina Elisabetta.

Tra le oltre duecento repliche del loro *Amleto* nomade, gli attori del Globe giudicano fondamentale la tappa nella *Giungla* di Calais, l'ultimo avamposto continentale dei migranti che sognano l'Inghilterra. Lo spettacolo va in scena il 1° febbraio 2016, quando

⁹ Così nel trailer dello spettacolo: <https://www.youtube.com/watch?v=-UiRi7AiSMo>, ultima consultazione 28 febbraio 2019 (traduzione mia).

la tensione con le autorità francesi è già alta: di lì a poco avrà luogo lo sgombero della zona sud, per arrivare poi allo smantellamento totale del campo in ottobre. Oltre alla tendopoli di Calais, la compagnia visita un altro dei non-luoghi simbolo della diaspora globale¹⁰, il campo di Zaatari in Giordania, dove all'epoca dello spettacolo, nell'ottobre 2015, risiedono circa ottantamila rifugiati siriani. Qui, però, la compagnia londinese viene battuta sul tempo: l'anno precedente, gli abitanti del campo profughi hanno già assistito a un altro *Amleto* o, più precisamente, a un amalgama di *Amleto* e *Lear* interpretato da un cast di bambini siriani sotto la guida di Nawar Bulbul, noto attore originario di Homs, fuggito dal suo paese per il timore di ritorsioni a causa del suo sostegno pubblico alla rivoluzione, e reinventatosi come regista e pedagogo poco dopo l'arrivo in Giordania¹¹.

Nel progetto del Globe, *Amleto* incontra i rifugiati come prodotto finito di cui fruire in quanto spettatori. L'operazione di Bulbul, al contrario, pone l'accento sul *processo* come punto di intersezione tra Shakespeare e la diaspora siriana. Degli ottantamila profughi ospitati a Zaatari, oltre la metà sono bambini, dei quali circa venticinquemila in età scolare; nel campo esistono solo tre scuole. Per i centoventi giovani attori coinvolti nella messinscena, Shakespeare assume una funzione al tempo stesso formativa e terapeutica. Nella *Shakespeare's Tent*, costruita da volontari con materiali di recupero e decorata dai bambini stessi¹², si legge e si studia l'opera di Shakespeare, si lavora in gruppo in vista di un obiettivo comune, si torna

¹⁰ Tra la manciata di paesi che rimangono *off limits* per la tournée del Globe c'è, ovviamente, la Siria insanguinata dalla guerra. In aggiunta agli abitanti del campo di Zaatari e della *Giungla* di Calais, la compagnia recita per i rifugiati della Repubblica Centrafricana a Mandjou, in Camerun, per i profughi yemeniti nel campo di Markazi, nel Gibuti, e per quelli libici a Malta: cf. <http://globetoglobe.shakespearesglobe.com/hamlet/about-the-project>, ultima consultazione 21 dicembre 2018.

¹¹ Per maggiori dettagli sul lavoro di Bulbul si rimanda a Vulin 2016-2017.

¹² Al gruppo teatrale viene concesso l'utilizzo di una tenda attrezzata per soli due giorni di prove. Nel documentario realizzato da Maan Mousli, *Shakespeare in Zaatari* (2016), il Bulbul sostiene che le autorità del campo – UNHCR e IRD – si sarebbero mostrate restie a offrire sostegno a un progetto che, in sostanza, si rivolgeva a Shakespeare per ovviare ad alcune evidenti carenze nella gestione dell'emergenza umanitaria.

a puntare lo sguardo verso il futuro: *Amleto* diventa un pretesto per offrire alla 'generazione perduta' dei figli della guerra una forma di accesso all'istruzione, un mezzo di crescita personale, socializzazione e, soprattutto, evasione dal limbo esistenziale del campo.

Per fare questo, si potrebbe obiettare, non occorre Shakespeare; anzi, far interpretare ai bambini un collage di *Amleto* e *Lear* in arabo letterario può sembrare una scelta discutibile, quasi una forma di accanimento contro chi sta già pagando un prezzo molto alto per una guerra che non gli appartiene e gli è stata calata addosso dall'alto – esattamente come questo Shakespeare. È chiaro, però, che il processo rigenerativo su cui si impernia l'operazione di Zaatari ha anche una dimensione rivolta verso l'esterno, ed è qui che *Amleto* assume la sua specifica funzione tattica. Far recitare i versi di Shakespeare ai bambini siriani significa attribuire finalmente una parte dialogata a coloro che i media e la politica hanno relegato alla condizione di attori muti nella tragedia che li vede coinvolti in prima linea: qui, dodici bambini interpretano i ruoli principali mentre alle loro spalle il coro, composto dal resto del cast, interviene nello spettacolo con commenti, effetti sonori, ma anche dando voce allo spettro di Amleto padre, o scandendo all'unisono 'to be or not to be', gridato come uno slogan in inglese e arabo mentre tutti insieme sfilano tra il pubblico a prendersi il meritato applauso finale. Come spesso accade negli interventi artistici di questo tipo, il significato dei versi che sono oggetto di appropriazione diventa del tutto secondario rispetto all'atto appropriativo stesso: ne è riprova anche la disinvoltura con cui il regista assembla *Amleto* e *Lear* in un montaggio che dura in tutto quarantacinque minuti. Il senso del progetto non sta in quello che Shakespeare ha detto o può dire sulla condizione dei rifugiati siriani, ma nel semplice esistere dello spettacolo, elemento sottolineato anche tramite la resa in arabo di 'essere o non essere' con 'sono o non sono'¹³. Mettere in scena *Amleto* con i bambini del campo profughi di Zaatari equivale a renderli abitanti a tutti gli effetti del testo simbolo della letteratura e della cultura mondiale

¹³ Come spiega Potter 2018: 225, l'arabo non possiede un modo infinito equivalente a quello delle lingue indoeuropee e costringe dunque il traduttore a specificare il soggetto.

e dunque, per estensione, rivendicarne la piena appartenenza alla comunità umana, dare loro diritto di cittadinanza.

Oltre ad avvalorare il messaggio politico dello spettacolo, la mediazione di Shakespeare agisce anche da potentissima cassa di risonanza: la notizia della messinscena di Nawar Bulbul fa letteralmente il giro del mondo; la mobilità di cui *Amleto* è simbolo investe, di riflesso, i bambini siriani, permettendo alle loro voci di uscire dal ghetto del campo. *Amleto* come fonte di legittimazione, dunque, ma anche come canale di comunicazione a gittata globale; la risposta breve del regista a tutti coloro che gli chiedono 'perché Shakespeare' è: 'sono un bravo pescatore, e ho usato un'esca irresistibile. I pesci hanno abboccato a frotte' (Mousli 2016; traduzione mia).

La riconfigurazione di *Amleto* come semplice collettore o catalizzatore di istanze esterne, se non estranee, al testo è un gesto tipico degli spettacoli prodotti da/per i rifugiati. Così, ad esempio, nell'adattamento realizzato da Riccardo Vannuccini con una compagnia mista di attori e richiedenti asilo in scena al Teatro Argentina di Roma nel dicembre 2016. *No Hamlet, Please* annuncia sin dal titolo l'intento di decentrare l'opera di cui si appropria; nella performance, *Amleto* compare come puro pre-testo, un copione dai fogli sciolti pronti a trasformarsi in documenti d'identità o permessi di soggiorno, oggetti riferibili ai vissuti dei migranti come i molti altri – scarpe, sedie, taniche d'acqua, teloni di plastica, cappotti – che affollano il palcoscenico e concorrono alla realizzazione dei quadri simbolici di cui si compone lo spettacolo.

Una versione ancor più estrema dell'utilizzo strumentale di *Amleto* come semplice piattaforma viene dalla scena britannica *mainstream*. Si tratta dell'accurato appello alla solidarietà che Benedict Cumberbatch, ancora vestito da Amleto, rivolgeva ogni sera dopo la rappresentazione agli spettatori venuti al Barbican di Londra ad applaudire la sua magistrale interpretazione nell'allestimento di Lyndsay Turner per la Royal Shakespeare Company (2015), proprio mentre nel Mediterraneo infuriava la crisi dei profughi siriani. Nel discorso di Cumberbatch non compare nemmeno una parola di Shakespeare; il compito di sollecitare una risposta empatica viene affidato ai potenti versi di Warsan Shire, poetessa di origini somale, sull'esperienza lacerante della migrazione forzata:

no one leaves home unless home is the mouth of a shark
you only run for the border when you see the whole city running as well
[...] you have to understand, no one puts their children in a boat
unless the water is safer than the land¹⁴.

In bocca al celebre attore ancora in costume, circondato dal resto del cast, quelle parole suonano tuttavia come un ultimo soliloquio di Amleto, uscito dalla finzione shakespeariana per venire a interrogarci in modo ancor più diretto su cosa significhi, oggi, essere umani. Abbondantemente ripreso dalla stampa nazionale e presto amplificato grazie alla diffusione sui *social media*, l'intervento di Cumberbatch riesce, al contempo, a sfruttare l'autorevolezza del portavoce shakespeariano e ad evitare di sovrascrivere le esperienze dei migranti con le sue parole.

Rispetto a questi esempi e altri analoghi, l'esperienza di Zaatari risulta particolarmente significativa perché mette in luce non solo i vantaggi ma anche i limiti di queste forme di alleanza con Shakespeare. Pur non condividendo le pesanti critiche mosse all'operazione di Bulbul in un recente saggio di George Potter, che accusa il regista di avere sfruttato i bambini siriani per confezionare un prodotto artistico à la page a uso e consumo del pubblico internazionale (Potter 2018), è tuttavia innegabile che in questa occasione la piattaforma fornita da *Amleto* si sia rivelata tanto efficace quanto 'scivolosa'¹⁵. Questo non solo perché i riflettori dei media fanno presto a spegnersi, e con essi l'empatia del pubblico ed i suoi possibili riverberi nella sfera politica. Non c'è da stupirsi che lo Shakespeare di Zaatari non abbia prodotto effetti politici concreti, o non abbia

¹⁴ Rielaborazione condensata di un più ampio poema in prosa pubblicato nel 2014, 'Conversations About Home (At the Deportation Centre)', 'Home' è diventata virale dal momento in cui è comparsa in rete, nel gennaio del 2016. Come si addice all'opera di una *web poet*, in rete circolano innumerevoli versioni del notissimo componimento, nessuna più autorevole di altre. La mia citazione è tratta da <https://www.facinghistory.org/standing-up-hatred-intolerance/warsan-shire-home>, ultima consultazione 3 maggio 2019.

¹⁵ Riprendo qui il termine usato da Hennessey e Litvin 2016: 2 in relazione all'uso strumentale di Shakespeare, oggi, da parte di diversi artisti del mondo arabo per i quali l'accesso al circuito internazionale è diventato un'esigenza imprescindibile.

lasciato alcun segno duraturo nel dibattito pubblico: sarebbe stato, in effetti, straordinario se fosse accaduto il contrario. Più singolare appare, invece, il carattere effimero dell'incontro tra *Amleto* e i profughi sia come operazione pedagogico-terapeutica, sia come forma di intervento culturale; l'incapacità, cioè, dello Shakespeare di Zaatari di mettere radici non solo nella difficile realtà del campo profughi ma anche nel *campo* transnazionale e, almeno in teoria, più ospitale del teatro shakespeariano contemporaneo.

Lo spettacolo dei bambini va in scena il 27 marzo 2014, dopo ben quattro mesi di preparativi che coinvolgono anche la cerchia più ampia dei familiari e degli operatori. Alla rappresentazione assistono circa duemila spettatori, per la stragrande maggioranza abitanti del campo. Ciononostante, quando arriva a Zaatari l'*Amleto* della compagnia londinese, di quello che l'ha preceduto sembra essersi già persa ogni memoria. Nelle immagini raccolte nel dossier del Globe¹⁶, gli attori si fanno fotografare davanti a container ricoperti di graffiti, ma la *Shakespeare's Tent* decorata dai bambini non compare mai; probabilmente è già stata smantellata¹⁷. Dopo

¹⁶ Le immagini scattate da Sarah Lee, la fotogiornalista del *Guardian* che ha seguito la tappa nel campo giordano, sono pubblicate su <https://www.theguardian.com/artanddesign/ng-interactive/2015/oct/29/undiscovered-country-the-globe-travelling-hamlet-jordan-refugee-camp>, ultima consultazione 21 dicembre 2018. Un dossier dell'intera tournée con immagini e alcuni spezzoni video, redatto a cura del Globe Theatre, è disponibile all'indirizzo <https://artsandculture.google.com/exhibit/2ALyFbUID8EeIA>, ultima consultazione 21 dicembre 2018.

¹⁷ Nel docu-film girato da Maan Mouslli, Bulbul riferisce che poco dopo la fine del progetto la tenda è stata venduta per acquistare beni di prima necessità (Mouslli 2016). Per certi versi, la natura effimera dell'esperienza shakespeariana di Zaatari rientra nella logica del campo profughi come luogo di transito. Come racconta ancora il regista, i suoi due più stretti collaboratori e 'compagni di sogni', Alaa Howrany e Subhi Alema, sono riusciti a raggiungere l'Europa e hanno chiesto asilo, rispettivamente, in Norvegia e Francia. Dello spettacolo dei bambini rimane però una testimonianza durevole grazie al cortometraggio di Mouslli, che ha girato i festival di tutta Europa (e oltre), ottenendo riconoscimenti importanti. Nawar Bulbul, inoltre, è tornato a coinvolgere i ragazzi di Zaatari in una produzione di *Giulietta e Romeo* che ha debuttato ad Amman nel marzo del 2015. In questa versione, Romeo è interpretato da un giovane siriano rifugiato in Giordania, mentre Giulietta è rimasta intrappolata nello scontro tra ribelli e forze governative a Homs. Servendosi di un collegamento

lo spettacolo, alcuni ospiti del campo che fanno parte di un gruppo teatrale vengono invitati a scambiare due chiacchiere con i loro più blasonati colleghi del Globe. Nel comunicato stampa diramato dalla sede di Amman dell'UNESCO, ente patrocinatore dell'intera tournée del Globe, si afferma che anche alcuni dei bambini che avevano recitato nello spettacolo di Bulbul hanno preso parte all'incontro (UNESCO 2016); nelle foto che lo documentano, tuttavia, di loro non vi è traccia. L'unico ruolo riservato ai bambini dalla visita del Globe sembra essere quello di spettatori entusiasti e riconoscenti per questa opportunità di assistere a una prestigiosa produzione professionistica di Shakespeare nel suo autentico inglese elisabettiano: 'Smiling faces in the audience', recita la didascalia nel dossier fotografico. In nessuno dei resoconti ufficiali, compreso il diario della tournée pubblicato dal regista e direttore artistico del Globe (Dromgoole 2017), è riportata una singola parola di commento da parte dei bambini, benché la loro frequentazione del teatro di Shakespeare fosse ben nota a tutti. In conclusione, al suo secondo passaggio a Zaatari *Amleto* è tornato ad essere una benefica dose di cultura alta somministrata da professionisti accreditati a una platea disciplinata alla quale è stato tolto il ruolo parlato che aveva appena conquistato.

In questo suo mancato rapporto con lo Shakespeare *di* Zaatari, lo Shakespeare *a* Zaatari del Globe rivela il lato etnocentrico del suo modo di intendere il cosmopolitismo di *Amleto* e il contributo che Shakespeare può dare alla causa dei rifugiati. Tramite l'inclusione del campo profughi nel palcoscenico mondiale su cui si esibiscono i suoi attori girovaghi, la compagnia britannica celebra l'universalità di Shakespeare senza che ad essa risulti associata alcuna reale forma di dialogo interculturale: un progetto che finisce per essere 'more about The Globe than the globe', nell'acuta sintesi di Smith (2017).

Un secondo dato problematico che emerge dal confronto tra le due operazioni riguarda la funzione di Shakespeare come salvacondotto, come generatore di mobilità in senso anche letterale. Sebbene costituisca la causa scatenante del loro vagabondaggio

Skype, lo spettacolo usa la tragedia di Shakespeare per mettere in comunicazione i due innamorati e, in questo modo, rompere simbolicamente l'assedio della città siriana (cf. Vulin 2016-17).

biennale, gli attori del Globe non hanno tecnicamente bisogno di *Amleto* per provare l'esperienza del turismo estremo: un normale passaporto britannico è più che sufficiente. Ai bambini di Zaatari, invece, Shakespeare offre la rara opportunità di sottrarsi, anche se solo temporaneamente, alla restrizione della libertà di movimento che, per i profughi, rappresenta l'altra faccia della medaglia della condanna all'erranza. Grazie al sostegno della Mezzaluna Rossa locale, Bulbul riesce a portare una replica dello spettacolo ad Amman, nella cornice suggestiva e simbolica dell'antico anfiteatro romano. La capitale giordana si trova a un'ora d'auto dal campo – nulla di *estremo*, dunque, sul piano turistico – ma la breve trasferta assume i contorni gioiosi di una vacanza, se non di un'evasione: molti degli attori-bambini non hanno messo piede fuori dal campo da quando sono arrivati a Zaatari insieme alle loro famiglie, oltre due anni prima. Peccato, però, che le autorità abbiano concesso il passaporto shakespeariano solo alla metà dei partecipanti al progetto, imponendo agli organizzatori dello spettacolo di scegliere chi sarebbe partito in viaggio con *Amleto* e chi, invece, sarebbe rimasto a guardare da dietro il filo spinato: un modo efficace di rimettere a fuoco le disuguaglianze globali che lo Shakespeare di Zaatari aveva cercato di attenuare.

3. Amleto a Gerusalemme

Nelle operazioni descritte sinora, la riconfigurazione di *Amleto* come *narrazione migrante* è un processo che fa perno, sostanzialmente, su caratteristiche estrinseche al testo, riconducibili semmai al processo di ricezione e disseminazione globale dell'opera di Shakespeare. *Amleto a Gerusalemme*, produzione a firma di Marco Paolini e Gabriele Vacis, parte da presupposti simili ma compie un passo ulteriore, trasformando la mobilità in un principio interno allo spettacolo, il cardine del suo stesso impianto drammaturgico e concettuale. A differenza del suo omologo di Zaatari, inoltre, questo *Amleto* non stabilisce un legame diretto con la crisi dei profughi, ma si serve del testo di Shakespeare per innescare una riflessione più ampia sul concetto di cittadinanza e appartenenza.

A dispetto di quanto sembrerebbe indicare il titolo, *Amleto a Gerusalemme* non è una semplice trasposizione della tragedia di

Shakespeare in Terra Santa ma, piuttosto, la restituzione scenica di un lungo percorso di ricerca ed elaborazione creativa, un viaggio in più tappe tra le due sponde del Mediterraneo che ha avuto per protagonisti un gruppo misto italo-palestinese di professionisti della scena e giovani allievi. Se lo spettacolo debutta nel marzo del 2016 alle Fonderie Limone di Moncalieri, il percorso inizia molto prima, nel 2008, con l'avvio di un progetto formativo sostenuto dalla Cooperazione allo Sviluppo del Ministero degli Affari Esteri in collaborazione con l'ETI (Ente Teatrale Italiano) e il Palestinian National Theatre, e finalizzato a fondare una scuola di teatro a Gerusalemme Est; l'equipe italiana, coordinata da Gabriele Vacis, si avvale della prestigiosa collaborazione di Marco Paolini. Il primo incontro con i futuri formatori palestinesi avviene in Italia, presso la Associazione Inteatro di Polverigi. In seguito si tengono a Gerusalemme le audizioni con cui vengono selezionati i trentaquattro giovani allievi, equamente divisi tra maschi e femmine, che partecipano al primo corso di formazione teatrale. Un saggio finale viene presentato prima a Gerusalemme, poi alla Biennale di Venezia. Da questa esperienza nasce una prima produzione autonoma, a firma palestinese: *Following the Footsteps of Hamlet*. Lo spettacolo debutta all'inizio del 2009 e tocca in tournée diverse località in Israele e nei Territori Palestinesi, tra cui il campo profughi di Jenin, dove viene ospitato dal Freedom Theatre di Juliano Mer Khamis, l'indimenticato artista e attivista assassinato nel 2011. Dopo questa prima cristallizzazione, il viaggio riparte con una seconda esperienza formativa, questa volta ospitata dal Teatro Regionale Alessandrino; ai giovani attori palestinesi che hanno già lavorato con Vacis e Paolini su *Amleto* si aggiunge un gruppo di allievi italiani. Sarà questo il primo nucleo dello spettacolo del 2016, che vede in scena cinque degli ex allievi palestinesi, ormai attori professionisti, e tre giovani colleghi italiani¹⁸.

Quello di Paolini e Vacis non è solo un *Amleto* che si costruisce, letteralmente, in viaggio; è anche uno spettacolo che eleva la mobilità a metodo pedagogico e creativo al tempo stesso. Sin dal primo incontro con gli attori-formatori del Palestinian National Theatre,

¹⁸ Per una ricostruzione molto puntuale delle varie tappe del progetto TAM (Teatro e Arti Multimediali: strumenti di pace) si rimanda a Ippaso 2009.

volto a scambiare esperienze, il regista propone come luogo di confronto la schiera, un rodato esercizio sul quale da diversi anni ormai basa la propria pedagogia d'attore:

Gli attori si accostano l'uno all'altro formando una schiera. Quindi camminano per un numero indicato di passi variabile a seconda delle dimensioni del luogo in cui si lavora, per esempio otto passi. All'ottavo passo ci si volta e si continua a camminare per otto passi nella direzione opposta, quindi ancora in direzione opposta e così via. [...] Il movimento del gruppo di attori in scena cerca continuamente un'unità di presenza tra le persone che camminano attraverso la massima economicità di ogni gesto. La ripetizione regolare degli otto passi perimetra, misura lo spazio. Gli attori che camminano definiscono così un ambiente fisico: il tessuto gestuale su cui si può improvvisare. Così che qualunque testo, qualunque frammento d'azione, produca senso. La si potrebbe definire drammaturgia dell'ascolto. (Vacis 2009: 214-215)

L'obiettivo ultimo, come spiega ancora Vacis (2009: 214), è quello di costruire 'un luogo per l'improvvisazione'. A tal fine l'esercizio prevede che, una volta raggiunta la condizione per cui tutti i partecipanti si comportano come un unico corpo in moto, a turno un elemento si isola e modifichi l'andamento del gruppo introducendo, ad esempio, un cambiamento di ritmo o di direzione; dalla rottura dell'equilibrio appena raggiunto discende una nuova tensione collettiva verso la ricostruzione dell'*unità di presenza*, dando avvio a un processo che può ripetersi anche per diverse ore.

È questo ambiente relazionale e cinetico – relazionale *in quanto* cinetico – a costituire il terreno sul quale, durante i tre mesi di scuola a Gerusalemme Est, si consuma l'incontro con *Amleto*, un testo che sono gli stessi formatori palestinesi a proporre agli allievi come repertorio di spunti tematici da cui partire per parlare di sé. Nell'*Amleto* del 2016 rimangono tracce evidenti del metodo della schiera non solo a livello scenico, nei frequenti movimenti di gruppo, ma, soprattutto, nella struttura stessa della drammaturgia. A turno, i cinque attori palestinesi si staccano dalla schiera e raccontano le proprie storie, vicende personali ma anche genealogie familiari segnate dall'esperienza dello sradicamento, da ritorni difficili o impossibili, da spostamenti coatti o vietati. Le loro testimonianze si intrecciano con la narrazione-cornice di Marco Paolini sulla sua

esperienza a Gerusalemme e con frammenti di *Amleto* presentati in forma di monologo, recitati in forma collettiva o, ancora, restituiti come pura azione scenica.

Tra le memorie dei giovani palestinesi e il testo shakespeariano vige un legame contrappuntale che rimanda al ruolo di *Amleto* come catalizzatore senza però mai caratterizzare il rapporto intertestuale in senso genealogico o gerarchico: il contatto con Shakespeare ha fatto da innesco per le storie dei ragazzi e ora, a contatto con le storie, la vicenda di *Amleto* a sua volta si trasforma e imbocca nuove direzioni. Al pari della Gerusalemme di bottiglie di plastica che gli attori costruiscono, distruggono e ricostruiscono più volte nel corso dello spettacolo, questo è un *Amleto* smontato e rimontato come un grande puzzle; è, soprattutto, un *Amleto* assoggettato a un regime di moto perpetuo rapportabile, appunto, alla schiera, con continui spostamenti dalle storie degli attori, agli interventi shakespeariani, ai monologhi-cornice affidati al grande protagonista del teatro di narrazione italiano. Questi ultimi, come già accennato, mettono ripetutamente a tema il rapporto tra *Amleto* e il viaggio: quello di Paolini a Gerusalemme in occasione del laboratorio; quello della comitiva di pellegrini di Jesolo incontrati sull'aereo per la Terra Santa con le loro domande incalzanti quando si accorgono che il noto interprete sta leggendo il 'testo sacro' della letteratura mondiale; ma anche il viaggio che si aspetta di compiere lo spettatore quando acquista un biglietto per *Amleto* 'a Gerusalemme', fino ad arrivare all'erranza congenita del testo di Shakespeare:

Che cosa sta leggendo Maestro? Mi avevano chiesto i pellegrini di Jesolo sull'aereo per la Terra Santa. Alzo gli occhi dal libro, faccio una pausa teatrale, guardo il vuoto che a 10 mila metri d'altezza di notte è solo buio, e dico: Mah [...] sto rileggendo l'Amleto. E suona così giusto che loro ti guardano beati. Eh ciò! Cosa vuoi che legga per straniarsi un artista? L'Amleto! E pensano al prossimo spettacolo, in anteprima. Già se lo vedono e io li lascio fare da carogna consumata del mestiere. E chissà che rilettura potente ci farà Maestro [...] È la stessa cosa che avete pensato voi comprando il biglietto – Amleto a Gerusalemme – e chissà che rilettura! Dimenticando che Amleto abita anche a Gerusalemme e in tutto il mondo, da un bel po', prima che ci pensassimo noi [...]

Che parte farà lei Maestro? Ofelia mi piacerebbe [...] Da come mi guardano mi sento obbligato a spiegare: è un personaggio bellissimo, il più importante insieme ad Amleto, ma non so, in realtà facciamo un seminario a Gerusalemme, non uno spettacolo. Adesso mi guardano come fossi Padre Pio [...] con i Palestinesi, aggiungo – adesso mi guardano come fossi Gesù Cristo. Allora per scantarli mi scaldo: L'Amleto non è una sacra scrittura e Shakespeare non è Dio in terra. Non ne posso più di sentir tirare in ballo Amleto dalla psicanalisi e dai giornalisti. Il mondo pare pieno di gente che ha capito bene bene 'sta tragedia e la usa per spiegare tutto il resto. Se uno si fa saltare in aria e fa una strage è sempre un bravo toso un po' chiuso che ha fatto l'Amleto in proprio. Se un'azienda agricola in Polesine ha problemi di quote latte di sicuro c'è del marcio in Danimarca¹⁹.

La produzione reca testimonianza a più livelli del *viaggio* compiuto da questo *Amleto*. La prima e più evidente riguarda la natura multilingue e multicodecice della comunicazione scenica: gli interpreti si esprimono in arabo (contemporaneo e classico), inglese (quello elisabettiano di Shakespeare e quello *internazionale* degli attori palestinesi), italiano e inevitabilmente, data la presenza di Paolini, veneto. Analogamente, sul palco si intersecano una varietà di stili recitativi e modalità di rappresentazione: azione e narrazione; interpretazione dal vivo e inserti audiovisivi; assoli, dialoghi e momenti corali. Se nell'impianto polifonico dello spettacolo è stato visto un equivalente sonoro della schiera (Nasi 2017: 7), il suo corrispettivo interazionale può essere individuato nell'attività di traduzione che di continuo si svolge sul palco. I racconti dei palestinesi vengono recitati in inglese o arabo e tradotti da due giovani attori italiani, nel primo caso, e da Anwar Odeh, unica presenza femminile in scena, nei momenti in cui la lingua di comunicazione è l'arabo. Nata in

¹⁹ La citazione è tratta dal copione inedito dello spettacolo che mi è stato gentilmente fornito da Gabriele Vacis (Paolini, Vacis s.d.: 20). Alcuni estratti (Scena 1, storia di Ivan Azazian, e Scena 8, storia di Alaa Abu Gharbieh) sono stati pubblicati in appendice a Nasi 2016: 22-24. La mia analisi dello spettacolo si basa sulla videoregistrazione della replica del 5 aprile 2016 alle Fonderie Limone di Moncalieri. Sono grata, oltre che a Gabriele Vacis, a Davide Giovanninetti del Centro Studi della Fondazione del Teatro Stabile di Torino per avermi messo a disposizione questo e altro materiale.

Italia da famiglia palestinese, Anwar traduce sia verso l'italiano, sia verso l'arabo, ad esempio quando è Paolini a raccontare agli attori del suo viaggio in Terra Santa. Anche nei casi in cui rimane unidirezionale, tuttavia, l'attività traduttiva si colloca sempre sotto il segno della reciprocità: in genere, inizia come interpretazione consecutiva, un atto di ascolto, per poi virare verso la simultanea, con le due voci che si sovrappongono e si mescolano, tendendo a un unisono che a volte è anche fisico e gestuale.

Incarnazione emblematica della relazione che si genera tramite il moto nello spazio, la traduzione serve anche a portare in scena coloro ai quali la libertà di movimento è negata. È Marco Paolini, in questo caso, a farsi da tramite della storia di Abdel Razak, di cui sentiamo solo la voce in arabo registrata perché non gli è stato possibile venire in Italia per prendere parte allo spettacolo. Abdel, che è di Hebron, all'epoca del primo laboratorio, nel 2008, ha rischiato la galera per eludere i checkpoint e partecipare alle audizioni a Gerusalemme, dove non metteva piede da oltre dieci anni come i molti altri abitanti della Palestina murata. Con l'aiuto del passaporto shakespeariano, ha potuto frequentare la scuola di teatro del Palestinian National Theatre e, grazie a un permesso speciale, è riuscito addirittura a farsi portare al mare, mai visto fino ad allora: il sottotitolo di *Amleto a Gerusalemme*, 'Palestinian kids want to see the sea', allude alla sua vicenda personale e, più in generale, al mare come simbolo del diritto negato alla mobilità personale per i 'non cittadini' palestinesi.

Ugualmente interessati da processi di traduzione sono gli inserti shakespeariani, recitati dagli attori palestinesi in arabo con sovratitoli ma anche in inglese, come nel caso del 'to be or not to be'. Talvolta, la stessa porzione di testo viene recitata in arabo e poi ripetuta in italiano da uno dei due attori-traduttori, in analogia con l'interpretazione consecutiva utilizzata per i racconti dei ragazzi. Questo andirivieni linguistico contribuisce a caratterizzare l'identità di *Amleto* come composita e mobile, refrattaria a radicarsi in un luogo e forse proprio per questo così adatta a ospitare le storie dei palestinesi, gli sradicati per eccellenza del nostro tempo: a ricordarcelo, in un momento emblematico dello spettacolo, è l'immagine proiettata sul grande schermo a fondo scena del passaporto di Nidal, nato in Israele ma di nazionalità 'indefinita'.

In un lungimirante saggio del 1993, intitolato 'Al di là dei diritti dell'uomo'²⁰, Giorgio Agamben rinnovava l'invito di Hannah Arendt a scorgere nella condizione del rifugiato e del senza patria il 'paradigma di una nuova coscienza storica' (Agamben 1996: 20) e proponeva di accostarsi al fenomeno delle migrazioni di massa, di cui già in quegli anni coglieva i prodromi, non come a una crisi da risolvere o contenere ma, piuttosto, come a un'opportunità irrinunciabile per rifondare le categorie giuridico-politiche ormai desuete su cui era stata costruita l'Europa. Spezzando l'unità tra persona e cittadino, osserva Agamben, il rifugiato mette a nudo l'essenziale incompatibilità tra la concezione universalistica dei diritti umani e la natura esclusiva di un ordinamento politico basato sul principio della sovranità territoriale: lo dimostra il paradosso per cui 'nel sistema dello Stato-nazione, i cosiddetti diritti sacri e inalienabili dell'uomo si mostrano sprovvisti di ogni tutela nel momento stesso in cui non è più possibile configurarli come diritti dei cittadini di uno Stato' (Agamben 1996: 23). Un concetto di cittadinanza fondato su principi territoriali, oltretutto, si mostra del tutto inadeguato a descrivere la realtà politico-sociale degli Stati industriali avanzati, ormai popolati da masse crescenti di 'apolidi di fatto' (Agamben 1996: 26), siano essi rifugiati o immigrati cosiddetti *illegali*, che non trovano rappresentazione al suo interno.

Davanti alla preoccupante fragilità dell'edificio Europa che la pressione migratoria di questi ultimi anni ha contribuito evidenziare suona ancor più attuale, oggi, l'appello del filosofo a ripensare la nostra comunità politica come uno 'spazio aterritoriale o extraterritoriale, in cui tutti i residenti degli Stati europei (cittadini e non-cittadini) starebbero in una posizione di esodo o di rifugio' (Agamben 1996: 28) e 'il cittadino avrà saputo riconoscere il rifugiato che egli stesso è' (Agamben 1996: 29). Nella sua sostanza concettuale, l'operazione coordinata da Paolini e Vacis si pone in continuità con il pensiero di Agamben: non un'occupazione del testo shakespeariano da parte di soggetti che potrebbero facilmente riconoscersi nel principe danese, costretto a fare i conti con un usurpatore, o nel giovane Fortebraccio, che combatte per riprendersi i territori perduti dal pa-

²⁰ Inizialmente pubblicato in francese sul quotidiano *Libération* con il titolo di 'Au-delà des droits de l'homme'.

dre; non un'occupazione ma, al contrario, una messa a valore della dislocazione tramite un *Amleto* che si costruisce – letteralmente – in itinere e assume la mobilità a principio strutturale e strutturante della propria drammaturgia. Esattamente come la Gerusalemme fatta di bottiglie vuote che gli attori costruiscono quasi solo per poterla demolire, lo spettacolo ci restituisce uno Shakespeare liquido, un non-luogo che mette in crisi la distinzione tra dentro e fuori, contenitore e contenuto, cittadino e rifugiato: difficile stabilire se siano le storie contemporanee ad avere trovato asilo dentro al testo di Shakespeare o se non sia accaduto, invece, il contrario; se sia stato *Amleto*, nella sua qualità di testo-mondo, che ha saputo dare rifugio ai ragazzi di Gerusalemme, o se non sia stata invece Gerusalemme, altrettanto paradigmatica città-mondo, a spalancare le proprie porte per accogliere questo *Amleto* migrante.

Nella sua essenziale mobilità, la relazione che si stabilisce tra Shakespeare e le storie dei giovani palestinesi nello spettacolo di Paolini e Vacis è del tutto omologa a quella 'condizione paradossale di reciproca extraterritorialità' (Agamben 1996: 27) che Agamben proponeva, in conclusione al suo saggio, come progetto alternativo a quello, chiaramente fallimentare, di un'Europa delle nazioni: un nuovo modello di cittadinanza e appartenenza alla quale *Amleto a Gerusalemme* ha saputo dare forma scenica aiutandoci, così, a scorgere meglio i contorni.

Riferimenti bibliografici

- Agamben, Giorgio 1996.
'Al di là dei diritti dell'uomo', 20-29, in *Mezzi senza fine. Note sulla politica* (Torino, Bollati Boringhieri).
- Dickson, Andrew 2015.
Worlds Elsewhere: Journeys around Shakespeare's Globe (London, Bodley Head).
- Dromgoole, Dominic 2017.
Hamlet, Globe to globe: Taking Shakespeare to Every Country in the World (Edinburgh, Canongate).
- Edmondson, Paul, Fernie, Ewan (ed.) 2018.
New Places: Shakespeare and Civic Creativity (London, Bloomsbury Arden Shakespeare).
- Espinosa, Ruben, Ruiter, David (ed.) 2014.
Shakespeare and Immigration (New York, Ashgate).
- Fernie, Ewan 2017.
Shakespeare for Freedom: Why the Plays Matter (Cambridge, Cambridge University Press).
- Hawkes, Terence 1992.
Meaning by Shakespeare (London, Routledge).
- Hawkes, Terence 2002.
Shakespeare in the Present (London, Routledge).
- Hennessey, Katherine, Litvin, Margaret 2016.
'Introduction', *Critical Survey*, 28: 3; 'Arab Shakespeares': 1-7.
- Honigmann, E.A.J. 2004.
'Shakespeare, Sir Thomas More and asylum seekers', *Shakespeare Survey*, 57: 225-235.
- Ippaso, Katia 2009.
Amleto a Gerusalemme (Riano, Editoria & Spettacolo).
- Lawrence, Sean 2018.
'Fear and the Other in *Sir Thomas More*', *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 36, <http://journals.openedition.org/shakespeare/4123>, ultima consultazione 15 gennaio 2019.
- Mouslli, Maan 2016.
Shakespeare in Zaatari (Siria, 34').

Nasi, Franco 2016.

'*Amleto a Gerusalemme* di Gabriele Vacis e Marco Paolini', *Prove di drammaturgia*, 21, 1-2: 16-24.

Nasi, Franco 2017.

'Interweaving Stories: *Hamlet in Jerusalem* by Gabriele Vacis and Marco Paolini', 1-21, in C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio (ed.), 'Maschere del tragico', *Between*, 7, 14.

Novy, Marianne 2013.

Shakespeare and Outsiders (Oxford, Oxford University Press).

Palumbo, Marilisa 2016.

'Il giro del mondo dell'*Amleto* di Shakespeare con gli attori del Globe di Londra', *Corriere TV*, 13 marzo, <https://video.corriere.it/come-siamo-diventati-turisti-estremi/d7bc8126-e704-11e5-877d-6f0788106330>, ultima consultazione 28 febbraio 2019.

Paolini, Marco, Vacis, Gabriele (s.d.).

Amleto a Gerusalemme (copione inedito dello spettacolo).

Potter, George 2018.

'A Tale of Two Jordans: Representing Syrian Refugees Before and After 2011', 213-230, in K. Reilly (ed.), *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre and Performance* (Basingstoke, Palgrave Macmillan).

Redgrave, Vanessa 2017.

Sea Sorrow (GB, 74').

Ryan, Kiernan 2008.

'Shakespeare's Universality: The Politics of Appropriation', 17-35, in A. Marzola (ed.), *The Difference of Shakespeare* (Bergamo, Bergamo University Press).

Schülting, Sabine 2018.

'"Imagined Communities": Reconsidering European Shakespeares', *Cahiers Élisabéthains*, 96, 1: 160-171.

Schülting, Sabine 2013.

'"What country, friends, is this?" The Performance of Conflict in Shakespeare's Drama of Migration', 24-39, in C. Dente, S. Soncini (ed.), *Shakespeare and Conflict: A European Perspective* (Basingstoke, Palgrave Macmillan).

Smith, Amy L. (2017).

'Shakespeare in "The Jungle": Representing Shakespeare in the Calais Refugee Camp', contributo inedito presentato al 45° Convegno annuale della Shakespeare Association of America, Atlanta, 5-8 aprile 2017.

Shakespeare, William 1991.

'Sir Tommaso Moro', 439-687, in *Teatro completo. I drammi storici*, ed. G. Melchiori, vol. 9, t. 3 (Milano, Mondadori).

Shakespeare, William (1984) 1998.

The Complete Works, ed. S. Wells, G. Taylor (Oxford, Clarendon Press).

Shakespeare's Globe 2018.

The Stranger's Case (GB, 2'19"), <https://globeplayer.tv/refugeeweek>, ultima consultazione 8 marzo 2019.

Soncini, Sara 2019.

'In the Eye of the Storm: Refugee-responsive Shakespeare in Italy', contributo inedito presentato al 47° Convegno annuale della Shakespeare Association of America, Washington DC, 17-20.

UNESCO Office in Amman, 2016.

'UNESCO and IRD Bring Shakespeare's Hamlet to Zaatari', <https://en.unesco.org/news/unesco-and-ird-bring-shakespeare-s-hamlet-zaatari>, ultima consultazione 21 dicembre 2018.

Vacis, Gabriele 2009.

'Scuola per attori a Gerusalemme. Lettera', *Teatro e storia*, 30: 213-221.

Vulin, Vincent 2016-17.

'Nawar Bulbul: un artiste syrien sur les sentiers de la liberté', *Confluences Méditerranée*, 99: 123-134.

Wilmer, S.E. 2018.

Performing Statelessness in Europe (Basingstoke, Palgrave Macmillan).

Finito di stampare nel mese di ottobre 2019
da Tipografia Monteserra Srl - Vicopisano (PI)
per conto di Pisa University Press