

[Titolo](#) | Hommelette for Hamlet e la nostalgia del classico

[Autore](#) | Anna Silvestrini

[Pubblicato](#) | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

[Diritti](#) | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) | pag 1 di 2

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Hommelette for Hamlet e la nostalgia del classico

di Anna Silvestrini

La messa in crisi del linguaggio teatrale a opera di Carmelo Bene continua anche nella sua versione dell'*Amleto* del 1987: *Hommelette for Hamlet*¹. L'importanza e l'attenzione nella scelta delle parole e dei testi si possono rinvenire già nel titolo, dove è quasi automatica l'associazione con la metafora di Lacan² dell'uomo-uovo: al momento della nascita l'uovo si apre e si espande in qualcosa che perde la forma originaria la quale resta nella perdita e nella nostalgia³.

Secondo una costante ritrovabile in ogni spettacolo dell'artista salentino, il testo drammaturgico è a servizio dello spettacolo, perciò è assolutamente legittimo un lavoro di manipolazione che ne provochi la modifica, la contaminazione con altre fonti e la fusione con il resto degli elementi dello spettacolo. Innanzitutto anche in questa versione dell'*Amleto* beniano troviamo che l'impianto testuale si distanzia dal testo di Shakespeare a favore di quello di Laforgue, *Amleto ovvero le conseguenze della pietà filiale*⁴. Questo non significa una rigida aderenza al testo drammaturgico, quanto piuttosto una manipolazione del testo da parte del regista-attore che lo seziona, lo modifica, lo integra con alcune poesie di Laforgue e l'innesto, in questa versione di brani tratti dai libretti di alcune opere liriche⁵. Queste considerazioni, in mancanza di una ripresa video eseguita durante una delle messe in scena dello spettacolo o di una partitura scenica o testuale a oggi non ancora pubblicata, trovano riscontro nelle informazioni che si possono evincere dalle numerose recensioni⁶ che ha ricevuto questo *Amleto*.

Esiste tuttavia una versione televisiva dell'*Hommelette* commissionata dalla Rai⁷ a Bene mentre stava allestendo lo spettacolo⁸. Incrociando i dati ricavabili dalle dichiarazioni della rassegna stampa⁹, dalle testimonianze fotografiche¹⁰ dello spettacolo teatrale e dalle dichiarazioni dello stesso artista¹¹ abbiamo la conferma di un processo che procede in parallelo: il regista crea una registrazione dello spettacolo per la televisione. Ovviamente di fronte alla realizzazione per il piccolo schermo si pongono specifiche esigenze comunicative di cui il regista è perfettamente conscio, dovute al mezzo e differenti dal linguaggio della fruizione teatrale, per cui non troviamo solo una ripresa fissa che inquadra incorniciando frontalmente il quadro scenico, simulando il campo di visione di un possibile spettatore, ma un adattamento specifico che sfrutta le potenzialità del mezzo, presentando quindi numerosi primi piani.

Rispetto alle versioni precedenti, in questa vengono ridotti il numero dei personaggi: Amleto, il Re, Kate, Orazio, Beata Ludovica Albertoni, Will e gli Angeli.

¹ *Hommelette for Hamlet*, opera inqualificabile (da J. Laforgue), Bari, Teatro Piccinni, 10 novembre 1987 (IV ed.).

² J. Lacan, *Posizione dell'inconscio*, in *Scritti*, a cura di G. Contri, Einaudi, Torino, vol. II, 1974, pp. 832-854.

³ «Suona Hommelette e non Omelette, è insomma la "frittata dell'uomo", e badi che questo neologismo da me coniato l'ho ritrovato in Artaud e in un bellissimo seminario di Lacan, dove il grande psicoanalista scomparso parla dell'ovulo-uomo, che certo si spezza e dà la vita, ma è anche da quel momento che cominciano per noi le pulsazioni della morte, che sappiamo quanto non siamo, quanto la defaillance ci domini...»: da Guido Davico Bonino, *Folgorato da Amleto, secondo Laforgue*, «La Stampa», 29 novembre 1987.

⁴ J. Laforgue, *Amleto ovvero le conseguenze della pietà filiale*, in Id., *Moralità leggendarie*, Garzanti, Milano 1998, pp. 5-39.

⁵ Nella versione televisiva dell'*Hommelette for Hamlet* gli inserti sono tutti tratti da opere verdiane tranne un inserto lirico che riprende il testo di una poesia di Laforgue. Nei documenti relativi ad *Amleto* allego un file pdf dove sono riportati questi passi con i relativi riferimenti al titolo dei libretti e la collocazione temporale nella versione per la televisione dell'*Hommelette for Hamlet*.

⁶ Alcune recensioni dello spettacolo: Guido Davico Bonino, *Folgorato da Amleto, secondo Laforgue*, 29 novembre 1987; Osvaldo Guerrieri, *Carmelo Bene: liquiderò Amleto*, La Stampa, 1 Dicembre 1987; Piero Perona, *Carmelo ha fatto la frittata*, La Stampa, 2 Dicembre 1987; Osvaldo Guerrieri, *Carmelo angelico bambino*, La Stampa, 3 Dicembre 1987; Giovanni Raboni, *Amleto secondo Bene: un borghese piccolo piccolo*, Il Corriere della Sera, 3 Dicembre 1987; Anna Bandettini, *Carmelo Bene: scenografia «Hommelette for Hamlet»*, Domus, 7 giugno 1988, n. 695; Franco Quadri, *Della tragedia resta soltanto una frittata*, La Repubblica, 3 dicembre 1987.

⁷ *Hommelette for Hamlet, opera inqualificabile* (da J. Laforgue) (televisione) 1987 (01:01'54"). Scene e costumi: Gino Marotta; fotografia (video): Giorgio Abballe; musiche originali e adattate e dirette da: Luigi Zito; protesi scultoree: Giovanni Gianese; direttore di scena: Mauro Contini; fonico mixer: Sante Santori; fonico recordista: Maurizio Corazzino; interpreti: CB, Ugo Trama (il Re), Marina Polla de Luca (Kate), Achille Brugnini (Orazio), Stefania De Santis (la Beata Ludovica Albertoni), Vladimiro Waiman (Will), gli Angeli: Osvaldo Cattaneo, Walter Esposito, Franco Felici, Luciano Fiaschi, Davide Riboli, Andrea Zoccolo; produzione: Nostra Signora S.r.l.-Rai; durata: 62'; trasmesso il 25/11/1990, Rai 3.

⁸ N. Boni, *La grazia ha toccato Carmelo*, «La Stampa», 18 maggio 1987.

⁹ Vedi nota 6.

¹⁰ Foto di Gabriele Basilico che accompagnano l'articolo di Anna Bandettini, *Carmelo Bene: scenografia «Hommelette for Hamlet»*, cit., pp. 8-9.

¹¹ «Ma la Rai fortunatamente dà qualcosa in appalto, forse troppo, forse tutto. Allora questo evento io lo sto registrando anche per Raitre: una grande fatica. Ma detesto il teatro, mi stanca»: N. Boni, *La grazia ha toccato Carmelo*, cit.

[Titolo](#) | Hommelette for Hamlet e la nostalgia del classico

[Autore](#) | Anna Silvestrini

[Pubblicato](#) | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

[Diritti](#) | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) | pag 2 di 2

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

La figura di Amleto eredita dal testo laforghiano la volontà di sfuggire all'imperativo categorico per stabilire l'imperativo climaterico: il principe, che con Laforgue diventa attore, vuole sfuggire al suo destino, agli obblighi morali che lo condannerebbero al perseguimento della vendetta. La tragedia del principe diventa parodia: la continua indecisione nel fare giustizia del padre morto, presente in Shakespeare, qui viene stravolta dal desiderio di abbandonarsi all'arte dimenticandosi dei propri doveri; Amleto quindi da eroe tragico diventa guitto, distruggendo l'icona del personaggio che, come ulteriore conferma di tale trasformazione, in questa versione non muore.

L'ironia e la carica dissacrante di Bene non si giocano solo sulla variazione del testo, in termini di messa in crisi della vicenda umana, ma anche nella scarnificazione dei codici, nella ricerca dello svuotamento del senso a favore del significante, andando a rivelare qualcosa di più profondo sotto alla parodia. La ricerca vocale dell'artista salentino mira a trovare la phoné – quel suono della parola in grado di esprimere più del significato, proprio perché nella mancanza di esso. Le tecniche attoriali di Bene non mirano a un'immedesimazione con il personaggio, ma a denunciarne l'assenza, perché ogni volta che l'attore tenta di interpretare cade nell'impossibile, e l'unica via è quella di crearsi degli impedimenti o delle "controtecniche" come possono essere l'ironia del gesto, la ripetizione, il balbettare, l'appoggiarsi a un tono, bloccando così la volontà di interpretare il personaggio e venendo a formare un vuoto che può essere visitato dall'Altro.

Nelle sequenze di movimento degli angeli c'è sempre qualcosa di comico, probabilmente dovuto all'ingombro creato dai costumi, e spesso enfatizzato da squilli di tromba stonati.

Gli Angeli-Statue incarnano il dissidio tra l'organico, simulacro fasullo e artificiale incapace di incarnarsi nell'Altro, e l'inorganico, privo di volontà e che può essere congelato nell'istante dello stato di grazia (per citare un altro esempio: l'estasi della Beata Ludovica Albertoni), ovvero in quel momento in cui ci si riesce a liberare dell'Io e si crea lo spazio per farsi abitare dall'Altro.

Nello spettacolo, questo tono parodico¹² si scaglia con forza contro il "classico" inteso come forma depositata nella compiutezza, impossibile da riprodurre e infeconda, punto fermo da cui scaturisce "il dopo", modello a cui ci si rifà per definirsi. Il disagio esistenziale in cui si trova l'Amleto beniano diventa la nostalgia per la fanciullezza introvabile, perché mai data, malinconia dell'indicibile che trova spazio solo nell'immaginazione, nella fuga del mondo reale per un mondo fittizio dell'arte, fatto di detriti della forma del tragico e anelamento all'attimo irreperibile e perenne del "classico".

La scena riproduce un complesso monumentale in marmo bianco con statue di angeli che ricorda un cimitero, con spiccati richiami al barocco e agli angeli di Castel Sant'Angelo del Bernini. È su questo sfondo che convergono: lo svuotamento dell'azione tragica, la messa in crisi del personaggio e dell'attore, la parodia del classico, la sovrapposizione dei linguaggi scenici; e dove tutti questi elementi possono denunciare l'inadeguatezza del tragico e dell'attore di fronte ai significati.

Nell'arsenale degli strumenti beniani per la distruzione dei codici in *Hommelette for Hamlet* troviamo anche la ripetizione. Nel caso del gesto, la reiterazione può avere un effetto comico, perché il gesto non è mai uguale a se stesso e subisce un processo di degradazione rispetto a un modello di perfezione. La reiterazione poi può prevedere un passaggio di codice, e un segno passare dal codice visivo a quello musicale, come elemento ritmico, e potrebbe anche svuotare l'atto del suo significato decontestualizzandolo, o portare a un effetto di straniamento.

Quando invece la ripetizione agisce sulla parola si vanno ad allentare i legami tra significato e significante. La phoné della parola amplia la possibilità del significante di evocare altro da ciò che quotidianamente gli viene associato, spesso con effetti ironici o grotteschi, liberando tutta una gamma di sfumature che rivelano una profondità della parola prima ignorata. La parola non è più semplicemente detta ma si avvicina alla dimensione del canto, mettendo in crisi la sua comprensibilità, come avviene ad esempio nel canto lirico, molto amato da Bene.

Il bianco preponderante sulla scena viene contaminato da alcuni tocchi di nero e oro, e la sapiente illuminazione moltiplica i piani grazie ai chiaroscuri. Il contrasto tra bianco e nero riflette l'altalenarsi sulla scena di esaltazione e struggimento. Vi è poi un forte legame tra la luce e il sonoro: le scene corali dove si muovono gli angeli sono molto luminose e accompagnate da musiche che vengono improvvisamente interrotte, spesso con stonati squilli di tromba e con un contemporaneo e repentino abbassamento delle luci che lasciano illuminati solo quei punti in cui l'attore, in quel momento, deve parlare. La struttura dello spettacolo è quasi ciclica, e alterna i monologhi degli attori (le parti di dialogo sono meno frequenti rispetto agli altri Amleti), alle parti corali in cui gli Angeli si muovono e spostano parti di scenografia, oppure dove il Re o uno degli Angeli cantano¹³.

In questo *Amleto* di Bene la parodia del tragico trova compimento in una stratificazione di codici che vengono tutti svuotati di senso: prima la storia di Amleto, poi l'attore, quindi lo spazio, per finire con il trattamento delle luci e del sonoro sulla scena.

¹² La lettura di questo *Amleto* di Bene come parodia a più livelli viene dal saggio di Maurizio Grande all'interno del foglio di sala per *Hommelette for Hamlet*.

¹³ Vedi nota 5.