

Titolo || Hommelette for Hamlet

Autore || Carmelo Bene, Maurizio Grande

Pubblicato || Foglio di sala con saggio di Maurizio Grande e Bozzetti di Gino Marotta, Roma, Marchesi grafiche editoriali, [1987?]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Hommelette for Hamlet

di Carmelo Bene e Maurizio Grande

CARMELO BENE
in
HOMMELETTE
for
HAMLET
OPERETTA INQUALIFICABILE
(d'À Jules Laforgue)
di
CARMELO BENE
scene e costumi
GINO MAROTTA

LE SITUAZIONI:

UGO TRAMA

(il Re)

MARINA POLLA de LUCA

(Kate)

AGIDLE BRUGNINI

(Orazio)

STEFANIA DE SANTIS

(la "Beata Ludovica Albertoni,")

GLI ANGELI: *(in ordine alfabetico)*

OSVALDO CATTANEO

WALTER ESPOSITO

FRANCO FELICI

LUCIANO FIASCHI

DAVIDE RIBOU

ANDREA ZUCCOLO

uno spettacolo di

CARMELO BENE

Musiche originali adattate e dirette

LUIGI ZITO

Protesi scultoree

GIOVANNI GIANESE

Tecnici:

MAURO CONTINI

SANTE SANTORI

MAURIZIO CORAZZINI

MARCELLO GUIDONI

ROBERTO GOBETTI

PIERO FARANI

FASE ROSA e F. RUBECCHINI

RANCATI

LIVE SOUND

Direttore di scena

Fonico mixer

Fonico recordista

Primo macchinista

Primo elettricista

Realizzazione costumi

Realizzazione scena

Attrezzzeria

Trasporti

Direzione amministrativa

FRANCESCO RUSSO

Organizzazione

ANTONELLO PISCHEDDA

Una produzione «NOSTRA. SIGNORA» s.r.l.

Il disturbo del tragico

Può darsi che l'Amleto di Shakespeare sia opera cimiteriale invaghita di ombre e fantasmi che dalla camera da letto vengono catapultati sugli spalti del castello, che dal letto regale del Padre vengono esiliati nella sterilità della 'pietà filiale'. Laforgue, per esempio, coglie questo aspetto dell'"amletismo" nella voluttà capricciosa che spinge il principe di Danimarca a 'denaturare' lo spirito tragico nel vinello ironico della sonnolenta veglia quotidiana, nel sonnambulismo di un'anima che fa la spola tra la noia e il presentimento della morte. La Provincia è tutto, il Quotidiano è in agguato in ogni angolo, questa breve

[Titolo](#) | Hommelette for Hamlet

[Autore](#) | Carmelo Bene, Maurizio Grande

[Pubblicato](#) | Foglio di sala con saggio di Maurizio Grande e Bozzetti di Gino Marotta, Roma, Marchesi grafiche editoriali, [1987?]

[Diritti](#) | © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) | pag 2 di 6

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

vacanza che è la vita assomiglia sempre di più ad una domenica improvvida, al piccolo destino delle cose qualunque che solo l'arte minore riesce a tollerare. Per questo, Laforgue riscrive *l'Amleto* come 'operetta morale', il cui argomento si diluisce nelle 'conseguenze della pietà filiale' intesa come *pietà per se stesso*: pietà per il figlio, non per il padre; pietà per il tempo breve di una vita sottratta alla eternità che precede la nascita e che segue alla morte. Come dedicare la sonnolenta veglia della vita ad un qualche compito eroico che traffica con l'eternità fittizia della memorabilità dell'agire umano? Come non impiegare il tempo nell'arte di 'ammazzare il tempo' tra la vecchiaia incipiente e il ripopolarsi delle fanciulle sempre 'purtroppo infrangibili'?

La scelta è obbligata: l'immensità dell'Arte contro la brevità della Vita, la sublimazione estetica contro la turgida efflorescenza della realtà. Il notturno, il *nero*, che in Shakespeare assorbiva il nulla delle carneficine dinastiche e delle orge truculente della carne, in Laforgue diventa il *bianco e nero* di una esistenza quotidiana in cui si alternano struggimento e esaltazione: lo struggimento *sentimentale* per una vita domestica dove i pori della sensualità sono orridamente spalancati; l'esaltazione per una vita artistica inautentica, che scende a patti con il successo mondano.

In tal modo, *l'Amleto* diventa un'opera eroicomica nella quale si miscelano il *rosa* e il *nero* di un'anarchia privatissima del vivere che si fa commedia sentimentale, parodia del lutto e del sangue, collage ironico e patetico di intelletto e sensualità. Le 'conseguenze della pietà filiale' portano alla passerella del teatro 'leggero', alla molteplicità dei linguaggi (esistenziali e artistici) del *varietà*: varietà dell'esistenza, varietà dell'arte. La condizione di Amleto è quella dell'erede malfermo di genitori ingombranti; la 'pietà filiale' diventa occasione di argomenti estetici, la fonte di un malessere che solo la carriera artistica può alleviare, perché dall'universo angoscioso del tragico si può scampare solo con l'ironia critica dell'opera minore, solo con il trovarobato sfacciato del varietà.

Nell'operetta di Laforgue, Amleto trasforma il dovere virile della vendetta nella carezza autoerotica dell'artista che non si lascia ricattare dall'ordine del senso: la morte trucibalda del Padre, la intollerabile sensualità della Madre, la fragile arrendevolezza di Ofelia (tutta una carriera esistenziale dilapidata in ricami e pose da operetta), la resistibile rivalità per Claudio, lo zio troppo umano per essere giustiziato (troppo umano per il fatto di aver scelto la forma più elementare, a portata di mano, del potere virile: Scettro e Fallo riuniti insieme nell'assassinio del Monarca e nella seduzione della Regina). Amleto, a sua volta, è sedotto dalla sensibilità 'estetica' con la quale avverte l'accelerazione del sangue nelle vene a contatto con le inezie del quotidiano che lo tormentano molto di più dei grandi eventi della Storia e della Corte; è corrotto dall'arroventarsi dei sensi in questi cortigiani stregati dalle orge della carne; è nauseato dal brulichio insensato della natura e dalla minacciosa sequela dei Domani che verranno dopo di lui. Non può fare altro che *trasformare* le spinte vitali in *distacco* e *artificio*, vale a dire in opera d'arte. Visto che non può gettare la vita nella mischia del sangue versato e da versare, rinuncia alla vendetta e si mette a scrutare da entomologo incredulo queste esistenze votate alla passione e incatenate al destino della ripetizione, ai miserabili 'idem' della replica universale dell'uguale: irripetibile nella unicità di un 'chiaroscuro' domestico nauseante e struggente quanto l'inessenzialità dell'esistenza, quanto la parzialità della singolarità più effimera.

L'incompletezza della vita di Amleto non è altro che il sintomo del *disturbo del tragico*: disturbo, nel senso che Amleto, questo capostipite dei personaggi moderni, del malessere esistenziale, avverte già in Shakespeare l'ironia di un'esistenza superflua, di un destino post-tragico del soggetto moderno; nel quale il 'rimescolio' della vita non ha né un incipit e né un compimento, mai, se non nella banalità biologica che segna la nascita e la morte naturali.

In altre parole, Amleto avverte la fine dell'età tragica e il degradarsi dell'ordine del senso nel suo stesso *ruolo*, nella destinazione ad un gesto grandioso la cui nobiltà è quanto meno discutibile, visto che si regge sulle clausole fatiscanti del codice d'onore, su un'arcaicità dei significati che sopravvive a fatica nel 'chiaroscuro' della modernità. Amleto è un figlio che non vuole fare la professione del padre: né Re, né Amante, né Padrone della Legge. Si apparta nella lateralità di un rifiuto che non può essere proclamato pubblicamente e che viene dissimulato nella *esitazione*: geniale partitura dell'eroe moderno. Una esitazione che si fa a tratti follia canagliasca, esercizio di morte data per caso e a casaccio, in una forsennata ginnastica morale che dal dubbio scivola nella delinquenza. Il *delinquere* di Amleto segnala la sua inappartenenza ai valori e ai codici del suo mondo, così come la sua esitazione segnala l'inappagabilità delle pulsioni sublimite in un ragionare interminabile o scatenate in disastri irreparabili. Esitazione che in Laforgue si tinge di spleen e malinconia, languore del dandy sopraffatto da trine e merletti, disciolto nei versi inteneriti di una immaginazione eroicomica e lunare, nel *sentimentalismo della parodia*.

Amleto, ad ogni modo, sa quello che fa. Rinuncia alla eredità e al mondo preannunciato dalla lunga sfilata dei Predecessori. Rinuncia al Trono (sostituito troppo rigido del letto materno, delle lenzuola fresche e poi calde nelle quali domina l'eccitazione e il relax); rinuncia all'"Edipo", ad una forma di rivalità virile con chi incarna l'immaginario statale e privato, Padre o Zio che siano; rinuncia alla vita coniugale, un 'chiaroscuro' fin troppo prevedibile dove l'estenuazione quotidiana di baci e carezze uccide di noia. Decide di farsi elastico ginnasta dello 'spirito del tempo' e si lascia *adottare* da zio Claudio; anzi, si fa ingaggiare dall'Usurpatore come buffone di corte che ha deciso di espatriare, di fare una tournée all'estero (questa la ritematizzazione più accentuata che Carmelo Bene opera a partire dal testo di Laforgue, quando riscrive il rapporto fra Claudio e Amleto come partnership fra impresario e capocomico). Amleto si farà finanziare gli spettacoli che intende mettere in scena con Kate, prima attrice della compagnia dei comici in Elsinore, e sceglie la tournée teatrale in luogo di una defatigante quanto intollerabile tournée morale. Sceglie l'Arte in luogo della Vita, i riflettori del teatro in luogo della

Titolo || Hommelette for Hamlet

Autore || Carmelo Bene, Maurizio Grande

Pubblicato || Foglio di sala con saggio di Maurizio Grande e Bozzetti di Gino Marotta, Roma, Marchesi grafiche editoriali, [1987?]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

penombra esistenziale che i tempi sembrano destinargli. Sceglie l'estetismo come malattia sopportabile, distillata giorno per giorno come un sottile veleno amico e posta al riparo di uno spleen cinico quanto lungimirante. Amleto asseconda una patologia dell'azione che si manifesta come immaginazione turpe dell'incanto oculare, vampirismo sterile del voyeur che si sbalordisce e si strugge dinanzi alla *rappresentazione impossibile*: la propria vita fatta teatro e alienata nel teatro fatto fare agli altri, agli attori.

In tal modo, in Laforgue-Bene la costellazione amletica della vita come parodia del teatro si ridisegna come seduzione-corruzione-prostituzione, come parodia del soggetto-artista che non riesce più a venire a capo del garbuglio illusione-realtà. La parodia come corruzione di un testo classico, ma anche come atto di seduzione dell'artista moderno - in quanto tale *critico* - rivolto alla minacciosa eternità della Forma consolidata e perenne, la Forma stampata per sempre; infine, la prostituzione dell'Arte che si pone al servizio dell'immaginario domestico del pubblico della modernità. Kate è un ingranaggio non secondario della costellazione seduzione-corruzione-prostituzione, e ne incarna il lato idealistico-borghese nel suo darsi ad Amleto in nome dell'Arte Teatrale: arte della 'commozione' post-romantica che si rovescia in struggimento patetico, sublimato nel ridicolo della *incredulità critica* di un capocomico troppo pervertito dalla sua immaginazione morbosa per accettarne l'amore carnale. Kate si dà ad Amleto per le 'piazze' che il Principe le può offrire, ma la sua prostituzione deve fermarsi alla soglia del letto; non commerciare con la carne e le fatiche dell'amplesso. 'Infermiera per amor dell'Arte', Kate dovrà vegliare sulle pagine stanche del capocomico, accettando di rinviare ad un 'domani' rinnovabile ad oltranza 'i baci e le teorie', l'eros e il logos.

Il Teatro appare ad Amleto il mondo fittizio più praticabile dell'estenuante mondo reale, dove può finalmente far coincidere esistenza e arte, nella forma della contaminazione dei linguaggi e nella parodia felice dei significati, nel connubio moderno fra spleen e comicità, fra prostrazione del soggetto e arte minore. Lo spleen diventa in Carmelo Bene la nostalgia incurabile per la fanciullezza introvabile; non *perduta*, giacché non si può perdere ciò che non si è mai posseduto, ma la fanciullezza mai data, questo mito dannato dell'età adulta. Malinconia indicibile di un 'carattere' che si compie solo nelle forme parziali dell'immaginazione autoerotica velata di struggente patetica *comicità*. Comicità dell'agire, ironia del patire. Un teatro intimo da profanare in pubblico, in luogo della cattiva drammaticità della vita privata; una parodia degli affanni e delle turpitudini innocue per restare in vita; la verità imprevedibile della commiserazione ridicola per sventure troppo umane perché siano argomento di azione tragica.

La parodia come gesto critico

Illecito forzare nelle forme del linguaggio verbale, della enunciazione analitica o critica, la compressione di senso e lo spiazzamento dei codici espressivi che Carmelo Bene compie con questo *Hommelette for Hamlet*. Dinanzi a certi plessi del significante, ai cortocircuiti fra la posizione del soggetto 'strapazzato' (proprio come un uovo spappolato) e la dislocazione dei linguaggi e dei codici, l'interpretazione dovrebbe risalire fino al *punto vacuo*, all'origine cieca in cui il linguaggio resta intrappolato nella soggettività implosiva del *musicale* e i codici sono di là da venire perché da sempre smontati e dilapidati nel gesto ipercritico della sfiducia nel codice. Resta un conglomerato di stile e 'maniera', di temi e coincidenze, di incontri e tradimenti che si fanno girandola del significante, tanto più precisa e tagliente quanto più inaudita per la enunciazione 'ragionevole' della comprensione e della critica.

Si può tentare di risalire la spirale di spie, indizi, tracce e cartelli fuorvianti, per ripartire dallo spettacolo e giungere all'artefice; o, per meglio dire, alla immagine dell'artefice che lo spettacolo induce e illude come figura rassicurante della padronanza dell'opera e del suo linguaggio. Si possono cogliere, al <i>i</i> là della struttura, sintomi e grumi di senso, tanto più sfuggenti e molteplici, doloranti e beffardi, cangianti e anfibi, quanto più la stesura dello spettacolo è precisa e invalicabile come un cristallo imperscrutabile al di là della sua perfezione visibile. Si può tentare di fare lo sgambetto al soggetto-artista, sperando di coglierlo in flagrante mentre fa lo sgambetto a se stesso e si lascia sopraffare inerme dal carosello dei significanti: Si può risalire l'ondata di emozioni sensoriali e la linea dello srotolamento dello spettacolo come *intervallo critico* fra la soggettività dell'artefice e l'oggettività metamorfica dell'opera. Solo a queste condizioni" è possibile coniugare teoria e critica, pensiero interpretativo e sarabanda dei codici messi in gioco dallo spettacolo.

Carmelo Bene ha fatto della 'fanciullezza d'Amleto' il *tema d'amore* (per dirla con il linguaggio della lirica) che incanta e seduce l'animo moderno: l'*incanto* come forma degenerata del tragico e come nostalgia dell'attimo irripetibile e perenne del *classico*.

Possiamo 'pensare' il classico come compiutezza della forma non riproducibile, non rigenerabile, *infeconda* quanto può esserlo l'appagamento di una tensione estetica nel non-sviluppo e nel non-ritorno. In questo senso, il classico fonda una volta-per tutte l'*ordine del 'dopo'*, la sequela dei tempi scaduti e dei tempi a venire come *tempo schiacciato* e come *tempo risucchiato* nell' *istante perenne* in cui vengono a coincidere l'*avvento della forma* e la sua indelebile *eternità*. Da questo punto di vista, è indubbio che il classico è *ciò che viene riconosciuto sempre dopo*, ciò che risulta nostalgicamente fondato come *la forma erogatrice di forme*; forma-stampo che inaugura il ciclo dell'andare e del tornare, che imprigiona l'arte nel divenire delle forme come *detrito della forma*.

Titolo || Hommelette for Hamlet

Autore || Carmelo Bene, Maurizio Grande

Pubblicato || Foglio di sala con saggio di Maurizio Grande e Bozzetti di Gino Marotta, Roma, Marchesi grafiche editoriali, [1987?]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Se si ha una consapevolezza non scolastica della natura del classico, il *dopo* non può essere pensato che come *critica* e non come 'evoluzione', come parodia dolente o ironica e come *ripensamento del sentimento*: sentimento della forma e del senso; ripensamento della forma classica nel 'sentimento del moderno'. La parodia dolente è la forma critica del moderno, è l'insorgere *dell'altro* come incredulità critica dinanzi alla istantaneità della forma classica depositata una volta per tutte nella sua smagliante certezza; una identità della forma e una forma della identità che solo il classico fonda e attesta nel *medesimo*: inamovibilità dell'istante perenne del classico.

Se il classico inaugura il *dopo*, il classico inaugura anche *l'altro*, la replica e lo sviluppo come l'andare e il tornare *dell'altro dal classico*: gli stili del tempo storico (maniera, schema, illustrazione, imitazione, revival); gli stili della critica (un modo di scavalcare il tempo storico e di congiungersi al classico nelle forme della parodia: devastazione, incesto, sfigurazione dell'eternità dell'identico nelle diverse modalizzazioni - sublimata o violente, astinenti o pletoriche - degli *atti di nostalgia*). Infatti, il classico è ciò che non si ripete ma si trattiene identico a sé; è il medesimo che dà origine alla ripetizione e alla contraffazione, alla *divergenza dell'alterità* come tentativo di storicizzare la perennità.

Vissuto nel malessere del *dopo*, Carmelo Bene inaugura ogni volta il gesto critico dell'oltraggio alla ripetizione e alla sequela delle repliche, e si misura con quell'"altro titanismo" della parodia che divora la forma e i suoi detriti. Titanismo di un gesto critico inesauribile che è barbarie e spreco lussureggianti: barbarie, nel trovare un istante di perennità nel 'tradimento critico' che rende *esotico* il classico; spreco, nel trovare la dissipazione dell'artista nella parodia della memoria monumentale, in quella forma di struggente *dimenticanza dell'origine* che è la vita singolare.

Parodia felix quella di Carmelo Bene, perché coglie già in Shakespeare la 'dispersione del tragico', l'esistenza di Amleto come parodia dell'essere, della compiutezza dell'eroe. Infatti, in 'Shakespeare la tragedia si compie nonostante l'esitazione e le tecniche elusive di Amleto, nonostante quella, esitazione 'inspiegabile' che è stata individuata come tema portante dell'opera.

L'esitazione di Amleto è il motore di un *tragico involontario*, che si manifesta e si compie nonostante la diserzione dell'eroe. Amleto è già in Shakespeare un *eroe scoronato*, estraneo alla adamantina dirittura del compimento di sé nell'azione estrema. È già preda della minaccia borghese del ridicolo, dell'insediarsi del tragico nel domestico, nel quotidiano, nel 'chiaroscuro' di un'esistenza post-tragica che Laforgue coglie nella sua scandalosa *intimità comica*. Laforgue dissotterra il tragico diffuso eroicamente in Shakespeare, e lo porta alle estreme conseguenze del compimento parodistico; nel deragliamento del senso verso un *desiderio d'arte* che è macerazione domestica del tragico, struggente ironia del vivere, avvertimento stordito del malessere moderno. L'inaudito attaccamento alla irrevocabilità del tragico *nell'attuale* si fa perpetrato del tragicomico nel 'soggetto qualunque' e nel soggetto-artista alle prese con la forma classica tramite la piccola vita della parodia (della forma e del sentire).

L'istanza critica in *Hommelette for Hamlet* si rivela come fanciullezza d'artista e come spensieratezza della parodia, come liquidazione del soggetto nella interferenza dei codici, degli stili, delle forme del sentire. Una interferenza di macchine linguistiche che impugna il dispositivo della *intertestualità* (forma moderna della contaminazione e della citazione, del dialogo fra testi, forme estetiche e linguaggi) come *scrittura critica* che scova la profondità nella superficie, stana il classico nella parodia. L'intertestualità funziona ad almeno due livelli: uno palese e superficiale, dichiarato e smentito nella forma della *citazione*; l'altro occulto e profondo, annidato nella forma della *allusione*. E così come la forma palese della citazione consiste nel trasportare pezzi di testi da un luogo all'altro, da un'opera all'altra, allo stesso modo il dispositivo occulto della allusione consiste nella ramificazione polimorfa del senso in un linguaggio assonnato eppure vigile che dà luogo alle forme critiche del moderno: *il fraintendere e l'equivocare*.

In questo modo è possibile a Carmelo Bene mantenere attivi i due piani interconnessi del *teatro che nasce dal teatro* (nella sfigurazione delle sue forme consolidate) e del teatro come *interlocutore critico del sapere filosofico*.

In *Hommelette for Hamlet* Carmelo Bene adotta una complessa gamma di linguaggi scenici (dal monologo drammatico all'opera lirica) che dà luogo ad una intertestualità *a incasso*, dove i codici e gli stili si incastrano e dileguano l'uno nell'altro: la scrittura shakespeariana nel 'capriccio' laforgeiano, la parodia dolente di Laforgue nel *pastiche* ironico di Bene; il tragico nel *varietà*, il classico nella sua parodia critica strutturata in *grande scrittura* e in *piccola scrittura*. Nella 'grande scrittura' parodica si ha la diffamazione di Amleto, la sottrazione-sparizione del personaggio tragico tramutato in guitto addomesticato e in capocomico-voyeur; nella 'piccola scrittura' si ha l'interferenza dei codici e la contaminazione dei linguaggi come tentativo di toccare una soggettività d'artista che scompagina la *tenuta simbolica* del linguaggio e avanza come struggimento e liquidazione critica della stessa parodia.

È per questo che *l'ambientazione* assume una rilevanza consistente dal punto di vista critico, poiché costituisce lo sfondo iconografico dei diversi codici impugnati come *scrittura critica*. La perdita di senso dell'azione tragica, l'interferenza dei linguaggi scenici, la parodia del classico, la diffamazione del personaggio e dell'attore, l'ironia gestica e tonale assumono il ruolo della enunciazione critica della destituzione di credito del tragico e della inadempienza dell'attore (e del teatro) dinanzi ai grandi significati. È l'ambientazione a fornire ai diversi *motivi* (tematici e stilistici) il loro senso critico, la forza parodica di una sinfonia degradata ad operetta, nella quale viene impacchettato il teatro come 'genere' (azione simulata); mentre si staglia in primo piano la scrittura d'attore come nostalgia del classico, come parodia felix del tragico, come evaporazione del simbolico nella interferenza implosiva dei codici espressivi e dei motivi tematici.

Titolo || Hommelette for Hamlet

Autore || Carmelo Bene, Maurizio Grande

Pubblicato || Foglio di sala con saggio di Maurizio Grande e Bozzetti di Gino Marotta, Roma, Marchesi grafiche editoriali, [1987?]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Felice parodia della forma, spensierata evaporazione del senso, struggente insensatezza di una fanciullezza che gioca con l'immaginario ormai addomesticato dei testi classici; come quando il 'teatro della coscienza' di Amleto (la recita dei comici a Corte come atto di accusa a Claudio e Gertrude) diventa pornografia criminosa, un filmato di famiglia nel quale si mette in scena, anzi: *in posa*, la complicità tra corruttore e corrotto, fra il figlio degenerato che ha espulso sulla scena il dovere della 'pietà filiale' e l'assassino-usurpatore che si fa impresario del suo misfatto, che dal delitto *in proprio* passa al delitto *pubblicizzato* in teatro (Claudio).

È così che la fanciullezza di Carmelo Bene tramuta la cimiterialità 'nera' dell'*Amleto* in opera tombale, in estasi artistica, passando indenne dalla fossa dei cadaveri ai marmi barocchi di una eternità di pietra, dal formicolare delle carogne alla immobile perennità della scultura tombale. Il cimitero subisce un accecante *viraggio* dal notturno al diurno, si fa mondo in marmo che vive nell'estasi fredda e soddisfatta della madreperla e dell'alabastro; vita monumentale ironica e beffarda che riesce tuttavia a sottrarre l'aldilà alla bara, a volatilizzare il demònico della morte nel giocattolo fanciullo (anche se le ali degli angeli di gesso non sono atte al volo, visto che v'è alcun Cielo dove librarsi per questi essere eterei né *caduti* né *risollevati*).

Il 'Cimitero degli Angeli' non è tuttavia solo ambientazione. È la partitura visiva di uno spettacolo che utilizza l'intertestualità in modo critico: come dislocazione interminabile dei significanti da un codice all'altro; così come Gino Marotta disloca il sentimento e le forme del barocco nella plasticità vivente di una citazione che sconfessa l'originale proprio nel momento in cui attesta l'istante 'introvabile' della sua prima apparizione. Solo in questa forma della enunciazione critica era prevedibile una non episodica consonanza fra artisti, fra Gino Marotta e Carmelo Bene: pensando lo spettacolo come partitura visiva del *detto* che si tradisce nel *visto*, e pensando il suo sottotesto iconografico come spettacolo autocritico del *visto* che attesta la classicità perduta della tradizione.

In tal modo, la stratificazione delle forme diventa inciampo e rivelazione del classico come tradimento e riapparizione; proprio come il distacco linguistico dal *detto-visto* annuncia la drammaturgia evaporata dell'azione inibita, la fagocitazione del testo nella scrittura multipla della scena. Una scrittura per fasce parallele che confluiscono nella 'dissolvenza reciproca', nella stratificazione di un copione nel quale lo struggimento di Laforgue per le fanciulle liquefatte in un tramonto di Provincia si inocula nello struggimento di Carmelo Bene per una 'felicità maniaca' data dalla rinuncia alle aberrazioni della carne umana e al pulsare orrido della vita materiale.

Nel mondo di marmo degli angeli compagni di gioco, l'estasi pietrificata del vivere al di qua di ogni contatto umano enuncia l'impossibile sudore della carne gelata. La notte eterna dei non-morti *si sbianca* e si sfarina, la vita notturna dei viventi-morti (gli umani) si denuncia come parodia dell'immaginazione diurna dell'esserci. Il monumento (ciò che *per sempre* è nella sua immutabilità estatica) diventa capriccio di nube d'alabastro dove si dissolve una inverosimile vita celeste; così come il dissolversi dei temi-motivo e dei linguaggi scenici l'uno nell'altro diventa struggimento dell'azione tragica colpita a morte dalle minuzie domestiche delle quali si può dare solo una impallidita eco ironica.

La mestizia gioiosa dell'arte-bambina si ripresenta perturbante e spasmodica come melodramma che scolara nella farsa sublime di una verità impreveduta: la verità di un idillio che 'va a male', la parodia di una verità fasulla dell'esistere che l'arte non riesce più a camuffare in verità tragica. La cornice all'improvviso inghiotte l'incorniciato, il disegno esaspera il raffigurato, lo sfondo imbratta la figura, il particolare sbaraglia l'organicità rassicurante dell'insieme e ne fa la proliferazione incontrollabile di una *maniera* che è, al tempo stesso, caricatura e verità profonda. In ciò la parodia assomiglia al *feticismo*: qualcosa si mette a funzionare per suo conto a scapito del 'tutto'; un dettaglio prende a vivere la vita immaginaria dell'ossessione, si stacca dall'insieme e prende a far pulsare una sua minacciosa esistenza: quella del fantasma che giustizia la cosa concreta, quella dell'immaginazione che travolge la realtà.

In *Hommelette for Hamlet* Carmelo Bene può praticare con eleganza e ironia il *sentimento* e lo *sfinimento*: il sentimento di una fanciullezza che si strugge nel suo trapassare in giovinezza e nostalgia; lo sfinimento di una età adulta inaccettabile che ha in orrore la carne umana.

È di qui che prende forma l'inconciliabilità con l'Altro come reciprocità pattuita (psicologicamente, linguisticamente, simbolicamente). Di qui prende forma l'inaccettabilità della *alterità* come rappresentazione della *reciprocità nella differenza*; come differenza tutto sommato sormontabile, perché è fondata sulla specularità dell'Io e sulla parzialità di un Medesimo che scende a patti con il linguaggio, scindendosi simbolicamente nell'Identico come articolazione dell'alterità e nell'Altro come articolazione dell'identità nel grande tutto della molteplicità. L'Altro è accettabile nella finzione sociale della reciprocità, nel *viceversa* di una specularità immaginaria che rilancia l'Io come *singolarità articolata*: qualcosa che viene in soccorso al soggetto, illudendolo che nella *numerosità del reciproco* e nella *divisione speculare* (inutile tentativo di raddoppiamento e profusione dell'Io) egli trovi quanto gli manca o *sembra mancargli*.

Di qui si origina sia lo struggimento fanciullo con cui Carmelo Bene asseconda le immagini verbali di Laforgue in una oralità liquida e attonita, e sia il patetico freddo con cui rende 'inascoltabile' la spudoratezza di un *sentire del sentimento* che s'occupa d'ogni domestica banalità e di ogni avanzo del quotidiano riscaldato nel piatto della sofferenza.

Così, Carmelo Bene tramuta lo struggimento che le piccole cose domestiche provocavano in Laforgue restituendolo nello *sfinimento dell'esserci*, nella parodia dell'esistere; proprio come Amleto trapassa dalla esitazione alla sparizione. Nella scrittura di scena di *Hommelette for Hamlet* non c'è più posto per alcun Amleto. Amleto se ne va nei detriti

Titolo || Hommelette for Hamlet

Autore || Carmelo Bene, Maurizio Grande

Pubblicato || Foglio di sala con saggio di Maurizio Grande e Bozzetti di Gino Marotta, Roma, Marchesi grafiche editoriali, [1987?]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

dell'immaginazione autoerotica, nell'estetismo di una levità 'angelica' che si stacca dalla polvere di carne dell'esistenza e si insedia nella polvere di marmo di un cimitero tramutato in atelier mentale.

L'interpolazione dei motivi, dei codici, degli stili, delle forme enuncia la resa del linguaggio al massimo della sua proliferazione 'bianca', del suo barocco che de-finalizza il senso per un *surplus di scrittura*. Una scrittura che investe più orbite e che giustizia il senso con un sovraccarico di linguaggi nello splendore della parodia felice; nella quale due storie di sempre se ne vanno nello spettacolo dello svanire: la storia 'madre', quella di Amleto, dimenticata nella sottrazione e *dispensata dal ripresentarsi come 'replica'*; la storia 'figlia', quella di Laforgue, *rimemorata nella parodia* come nostalgia del classico, disturbo del tragico, feticcio del teatro dei morti.

CARMELO BENE

in

H·O·M·M·E·L·E·T·T·E

for

H·A·M·L·E·T

scene e costumi

GINO MAROTTA



CARMELO BENE

in

H * O * M * M * E * L * E * T * T * E

for

H * A * M * L * E * T

·OPERETTA INQUALIFICABILE·

(d' à Jules Laforgue)
di

CARMELO BENE

scene e costumi

GINO MAROTTA

LE SITUAZIONI:

UGO TRAMA
(il Re)

MARINA POLLA de LUCA
(Kate)

ACHILLE BRUGNINI
(Orazio)

STEFANIA DE SANTIS
(la "Beata Ludovica Albertoni")

GLI ANGELI: *(in ordine alfabetico)*

OSVALDO CATTANEO

WALTER ESPOSITO

FRANCO FELICI

LUCIANO FIASCHI

DAVIDE RIBOLI

ANDREA ZUCCOLO

uno spettacolo di

CARMELO BENE

Musiche originali adattate e dirette

LUIGI ZITO

Protesi scultoree

GIOVANNI GIANESE

Tecnici:

MAURO CONTINI

SANTE SANTORI

MAURIZIO CORAZZINI

MARCELLO GUIDONI

ROBERTO GOBETTI

PIERO FARANI

FASE ROSA e F. RUBECCHINI

RANCATI

LIVE SOUND

Direttore di scena

Fonico mixer

Fonico recordista

Primo macchinista

Primo elettricista

Realizzazione costumi

Realizzazione scena

Attrezzeria

Trasporti

Direzione amministrativa

FRANCESCO RUSSO

Organizzazione

ANTONELLO PISCHEDDA

Una produzione «NOSTRA SIGNORA» s.r.l.



Gino Marotta «Nello studio al mattino» - olio su tela - cm. 140x120 - 1985

Il disturbo del tragico

Può darsi che l'*Amleto* di Shakespeare sia opera cimiteriale invaghita di ombre e fantasmi che dalla camera da letto vengono catapultati sugli spalti del castello, che dal letto regale del Padre vengono esiliati nella sterilità della 'pietà filiale'. Laforgue, per esempio, coglie questo aspetto dell'*'amletismo'* nella voluttà capricciosa che spinge il principe di Danimarca a 'denaturare' lo spirito tragico nel vinello ironico della sonnolenta veglia quotidiana, nel sonnambulismo di un'anima che fa la spola tra la noia e il presentimento della morte. La Provincia è tutto, il Quotidiano è in agguato in ogni angolo, questa breve vacanza che è la vita assomiglia sempre di più ad una domenica improvvisa, al piccolo destino delle cose qualunque che solo l'arte minore riesce a tollerare. Per questo, Laforgue riscrive l'*Amleto* come 'operetta morale', il cui argomento si diluisce nelle 'conseguenze della pietà filiale' intesa come *pietà per se stesso*: pietà per il figlio, non per il padre; pietà per il tempo breve di una vita sottratta alla eternità che precede la nascita e che segue alla morte. Come dedicare la sonnolenta veglia della vita ad un qualche compito eroico che traffica con l'eternità fittizia della memorabilità dell'agire umano? Come non impiegare il tempo nell'arte di 'ammazzare il tempo' tra la vecchiaia incipiente e il ripopolarsi delle fanciulle sempre 'purtroppo infrangibili'?

La scelta è obbligata: l'immensità dell'Arte contro la brevità della Vita, la sublimazione estetica contro la turgida ef-

florescenza della realtà. Il notturno, il *nero*, che in Shakespeare assorbiva il nulla delle carneficine dinastiche e delle orge truculente della carne, in Laforgue diventa il *bianco e nero* di una esistenza quotidiana in cui si alternano struggimento e esaltazione: lo struggimento *sentimentale* per una vita domestica dove i pori della sensualità sono orridamente spalancati; l'esaltazione per una vita artistica inautentica, che scende a patti con il successo mondano.

In tal modo, l'*Amleto* diventa un'opera eroicomica nella quale si miscelano il *rosa* e il *nero* di un'anarchia privatissima del vivere che si fa commedia sentimentale, parodia del lutto e del sangue, collage ironico e patetico di intelletto e sensualità. Le 'conseguenze della pietà filiale' portano alla passerella del teatro 'leggero', alla molteplicità dei linguaggi (esistenziali e artistici) del *varieta'*: varietà dell'esistenza, varietà dell'arte. La condizione di Amleto è quella dell'erede malfermo di genitori ingombranti; la 'pietà filiale' diventa occasione di argomenti estetici, la fonte di un malessere che solo la carriera artistica può alleviare, perché dall'universo angoscioso del tragico si può scampare solo con l'ironia critica dell'opera minore, solo con il trovarobato sfacciato del *varieta'*.

Nell'operetta di Laforgue, Amleto trasforma il dovere virile della vendetta nella carezza autoerotica dell'artista che non si lascia ricattare dall'ordine del senso: la morte trucibalda del Padre, la intollerabile sensualità della Madre, la fragile arrendevolezza di Ofelia (tutta una carriera

esistenziale dilapidata in ricami e pose da operetta), la resistibile rivalità per Claudio, lo zio troppo umano per essere giustiziato (troppo umano per il fatto di aver scelto la forma più elementare, a portata di mano, del potere virile: Scettro e Fallo riuniti insieme nell'assassinio del Monarca e nella seduzione della Regina). Amleto, a sua volta, è sedotto dalla sensibilità 'estetica' con la quale avverte l'accelerazione del sangue nelle vene a contatto con le inezie del quotidiano che lo tormentano molto di più dei grandi eventi della Storia e della Corte; è corrotto dall'arroventarsi dei sensi in questi cortigiani stregati dalle orge della carne; è nauseato dal brulichio insensato della natura e dalla minacciosa sequela dei Domani che verranno dopo di lui. Non può fare altro che *trasformare* le spinte vitali in *distacco* e *artificio*, vale a dire in opera d'arte. Visto che non può gettare la vita nella mischia del sangue versato e da versare, rinuncia alla vendetta e si mette a scrutare da entomologo incredulo queste esistenze votate alla passione e incatenate al destino della ripetizione, ai miserabili 'idem' della replica universale dell'uguale: irripetibile nella unicità di un 'chiaroscuro' domestico nauseante e struggente quanto l'inessenzialità dell'esistenza, quanto la parzialità della singolarità più effimera.

L'incompletezza della vita di Amleto non è altro che il sintomo del *disturbo del tragico*: disturbo, nel senso che Amleto, questo capostipite dei personaggi moderni, del malessere esistenziale, avverte già in Shakespeare l'ironia di un'esistenza superflua, di un destino post-tragico del soggetto moderno; nel quale il 'rimescolio' della vita non ha né un incipit e né un compimento, mai, se non nella banalità biologica che segna la nascita e la morte naturali.

In altre parole, Amleto avverte la fine dell'età tragica e il degradarsi dell'ordine del senso nel suo stesso *ruolo*, nella destinazione ad un gesto grandioso la cui nobiltà è quanto meno discutibile, visto che si regge sulle clausole fatiscanti del codice d'onore, su un'arcaicità dei significati che sopravvive a fatica nel 'chiaroscuro' della modernità.

Amleto è un figlio che non vuole fare la professione del padre: né Re, né Amante, né Padrone della Legge. Si apparta nella lateralità di un rifiuto che non può essere proclamato pubblicamente e che viene dissimulato nella *esitazione*: geniale partitura dell'eroe moderno. Una esitazione che si fa a tratti follia canagliesca, esercizio di morte data per caso e a casaccio, in una forsennata ginnastica morale che dal dubbio scivola nella delinquenza. Il *delinquere* di Amleto segnala la sua inappartenenza ai valori e ai codi-

ci del suo mondo, così come la sua esitazione segnala l'innappagabilità delle pulsioni sublimite in un ragionare interminabile o scatenate in disastri irreparabili. Esitazione che in Laforgue si tinge di spleen e malinconia, languore del dandy sopraffatto da trine e merletti, disciolto nei versi inteneriti di una immaginazione eroicomica e lunare, nel *sentimentalismo della parodia*.

Amleto, ad ogni modo, sa quello che fa. Rinuncia alla eredità e al mondo preannunciato dalla lunga sfilata dei Predecessori. Rinuncia al Trono (sostituito troppo rigido del letto materno, delle lenzuola fresche e poi calde nelle quali domina l'eccitazione e il relax); rinuncia all'Edipo, ad una forma di rivalità virile con chi incarna l'immaginario statale e privato, Padre o Zio che siano; rinuncia alla vita coniugale, un 'chiaroscuro' fin troppo prevedibile dove l'estenuazione quotidiana di baci e carezze uccide di noia. Decide di farsi elastico ginnasta dello 'spirito del tempo' e si lascia *adottare* da zio Claudio; anzi, si fa ingaggiare dall'Usurpatore come buffone di corte che ha deciso di espatriare, di fare una tournée all'estero (questa la ritematizzazione più accentuata che Carmelo Bene opera a partire dal testo di Laforgue, quando riscrive il rapporto fra Claudio e Amleto come partnership fra impresario e capocomico).

Amleto si farà finanziare gli spettacoli che intende mettere in scena con Kate, prima attrice della compagnia dei comici in Elsinore, e sceglie la tournée teatrale in luogo di una defaticante quanto intollerabile tournée morale. Sceglie l'Arte in luogo della Vita, i riflettori del teatro in luogo della penombra esistenziale che i tempi sembrano destinargli. Sceglie l'estetismo come malattia sopportabile, distillata giorno per giorno come un

sottile veleno amico e posta al riparo di uno spleen cinico quanto lungimirante. Amleto asseconda una patologia dell'azione che si manifesta come immaginazione turpe dell'incanto oculare, vampirismo sterile del voyeur che si sbalordisce e si strugge dinanzi alla *rappresentazione impossibile*: la propria vita fatta teatro e alienata nel teatro fatto fare agli altri, agli attori.

In tal modo, in Laforgue-Bene la costellazione amletica della vita come parodia del teatro si ridisegna come seduzione-corruzione-prostituzione, come parodia del soggetto-artista che non riesce più a venire a capo del garbuglio illusione-realtà. La parodia come corruzione di un testo classico, ma anche come atto di seduzione dell'artista moderno — in quanto tale *critico* — rivolto alla minacciosa eternità della Forma consolidata e perenne, la Forma stampata per sempre; infine, la prostituzione del-



Gino Marotta «L'angelo pescatore» - olio su tela - cm 105x95 - 1986

l'Arte che si pone al servizio dell'immaginario domestico del pubblico della modernità. Kate è un ingranaggio non secondario della costellazione seduzione-corrruzione-prostituzione, e ne incarna il lato idealistico-borghese nel suo darsi ad Amleto in nome dell'Arte Teatrale: arte della 'commozione' post-romantica che si rovescia in struggimento patetico, sublimato nel ridicolo della *incredulità critica* di un capocomico troppo pervertito dalla sua immaginazione morbosa per accettarne l'amore carnale. Kate si dà ad Amleto per le 'piazze' che il Principe le può offrire, ma la sua prostituzione deve fermarsi alla soglia del letto; non commerciare con la carne e le fatiche dell'amplesso. 'Infermiera per amor dell'Arte', Kate dovrà vegliare sulle pagine stanche del capocomico, accettando di rinviare ad un 'domani' rinnovabile ad oltranza 'i baci e le teorie', l'eros e il logos.

Il Teatro appare ad Amleto il mondo fittizio più praticabile dell'estenuante mondo reale, dove può finalmente far coincidere esistenza e arte, nella forma della contaminazione dei linguaggi e nella parodia felice dei significati, nel connubio moderno fra spleen e comicità, fra prostrazione del soggetto e arte minore. Lo spleen diventa in Carmelo Bene la nostalgia incurabile per la fanciullezza in-trovabile; non: *perduta*, giacché non si può perdere ciò che non si è mai posseduto, ma la fanciullezza mai data, questo mito dannato dell'età adulta. Malinconia indicibile di un 'carattere' che si compie solo nelle forme parziali dell'immaginazione autoerotica velata di struggente patetica *comicità*. Comicità dell'agire, ironia del patire. Un teatro intimo da profanare in pubblico, in luogo della cattiva drammaticità della vita privata; una parodia degli affanni e delle turpitudini innocue per restare in vita; la verità imprevedibile della commiserazione ridicola per sventure troppo umane perché siano argomento di azione tragica.

La parodia come gesto critico

Illecito forzare nelle forme del linguaggio verbale, della enunciazione analitica o critica, la compressione di senso e lo spiazzamento dei codici espressivi che Carmelo Bene compie con questo *Hommelette for Hamlet*. Dinanzi a certi plessi del significante, ai cortocircuiti fra la posizione del soggetto 'strapazzato' (proprio come un uovo spapolato) e la dislocazione dei linguaggi e dei codici, l'interpretazione dovrebbe risalire fino al *punto vacuo*, all'origi-

ne cieca in cui il linguaggio resta intrappolato nella soggettività implosiva del *musicale* e i codici sono di là da venire perché da sempre smontati e dilapidati nel gesto ipercritico della sfiducia nel codice. Resta un conglomerato di stile e 'maniera', di temi e coincidenze, di incontri e tradimenti che si fanno girandola del significante, tanto più precisa e tagliente quanto più inaudita per la enunciazione 'ragionevole' della comprensione e della critica.

Si può tentare di risalire la spirale di spie, indizi, tracce e cartelli fuorvianti, per ripartire dallo spettacolo e giungere all'artefice; o, per meglio dire, alla immagine dell'artefice che lo spettacolo induce e illude come figura rassicurante della padronanza dell'opera e del suo linguaggio. Si possono cogliere, al di là della struttura, sintomi e grumi di senso, tanto più sfuggenti e molteplici, doloranti e beffardi, cangianti e anfibi, quanto più la stesura dello spettacolo è precisa e invalicabile come un cristallo imperscrutabile al di là della sua perfezione visibile. Si può tentare di fare lo sgambetto al soggetto-artista, sperando di coglierlo in flagrante mentre fa lo sgambetto a se stesso e si lascia sopraffare inerme dal carosello dei significanti. Si può risalire l'ondata di emozioni sensoriali e la linea dello srotolamento dello spettacolo come *intervallo critico* fra la soggettività dell'artefice e l'oggettività metamorfica dell'opera. Solo a queste condizioni è possibile coniugare teoria e critica, pensiero interpretativo e sarabanda dei codici messi in gioco dallo spettacolo.

Carmelo Bene ha fatto della 'fanciullezza d'Amleto' il *tema d'amore* (per dirla con il linguaggio della lirica) che incanta e

seduce l'artista moderno: l'*incanto* come forma degenerata del tragico e come nostalgia dell'attimo irripetibile e perenne del *classico*.

Possiamo 'pensare' il classico come compiutezza della forma non riproducibile, non rigenerabile, *infecunda* quanto può esserlo l'appagamento di una tensione estetica nel non-sviluppo e nel non-ritorno. In questo senso, il classico fonda una volta per tutte l'*ordine del dopo*, la sequela dei tempi scaduti e dei tempi a venire come *tempo schiacciato* e come *tempo risucchiato* nell'*istante perenne* in cui vengono a coincidere l'*avvento della forma* e la sua indelebile *eternità*. Da questo punto di vista, è indubbio che il classico è *ciò che viene riconosciuto sempre dopo*, ciò che risulta nostalgicamente fondato come *la forma erogatrice di forme*; forma-stampo che inaugura il ciclo dell'andare e del tornare, che imprigiona l'arte nel divenire delle forme, come *detrito della forma*.



Gino Marotta «Overture» - olio su tela - cm 105x95 - 1986

Se si ha una consapevolezza non scolastica della natura del classico, il *dopo* non può essere pensato che come *critica* e non come 'evoluzione', come parodia dolente o ironica e come *ripensamento del sentimento*: sentimento della forma e del senso; ripensamento della forma classica nel 'sentimento del moderno'. La parodia dolente è la forma critica del moderno, è l'insorgere dell'*altro* come incredulità critica dinanzi alla istantaneità della forma classica depositata una volta per tutte nella sua smagliante certezza; una identità della forma e una forma della identità che solo il classico fonda e attesta nel *medesimo*: inamovibilità dell'istante perenne del classico.

Se il classico inaugura il *dopo*, il classico inaugura anche l'*altro*, la replica e lo sviluppo come l'andare e il tornare dell'*altro dal classico*: gli stili del tempo storico (maniera, schema, illustrazione, imitazione, revival); gli stili della critica (un modo di scavalcare il tempo storico e di congiungersi al classico nelle forme della parodia: devastazione, incesto, sfigurazione dell'eternità dell'identico nelle diverse modalizzazioni — sublimite o violente, astinenti o pletoriche — degli *atti di nostalgia*). Infatti, il classico è ciò che non si ripete ma si trattiene identico a sé; è il medesimo che dà origine alla ripetizione e alla contraffazione, alla *divergenza dell'alterità* come tentativo di storicizzare la perennità.

Vissuto nel malessere del *dopo*, Carmelo Bene inaugura ogni volta il gesto critico dell'oltraggio alla ripetizione e alla sequela delle repliche, e si misura con quell'*altro titanesimo* della parodia che divora la forma e i suoi detriti. Titanismo di un gesto critico inesauribile che è barbarie e spreco lussureggianti: barbarie, nel trovare un istante di perennità nel 'tradimento critico' che rende *esotico* il classico; spreco, nel trovare la dissipazione dell'artista nella parodia della memoria monumentale, in quella forma di struggente *dimenticanza dell'origine* che è la vita singolare.

Parodia felix quella di Carmelo Bene, perché coglie già in Shakespeare la 'dispersione del tragico', l'esistenza di Amleto come parodia dell'essere, della compiutezza dell'eroe. Infatti, in Shakespeare la tragedia si compie nonostante l'esitazione e le tecniche elusive di Amleto, nonostante quella esitazione 'inspiegabile' che è stata individuata come tema portante dell'opera.

L'esitazione di Amleto è il motore di un *tragico involontario*, che si manifesta e si compie nonostante la diserzione dell'eroe. Amleto è già in Shakespeare un *eroe scoronato*, estraneo alla adamantina dirittura del compimento di sé nell'azione estrema. È già preda della minaccia borghese del ridicolo, dell'insediarsi del tragico nel domestico, nel quotidiano, nel 'chiaroscuro' di un'esistenza post-tragica che Laforgue coglie nella sua scandalosa *intimità comica*. Laforgue dissotterra il tragico diffuso eroicamente in Shakespeare, e lo porta alle estreme conseguenze del compimento parodistico; nel deragliamento del senso verso un *desiderio d'arte* che è macerazione domestica del tragico, struggente ironia del vivere, avvertimento stordito del malessere moderno. L'inaudito attaccamento alla irrevocabilità del tragico nell'*attuale* si fa perpetramento del tragicomico nel 'soggetto qualunque' e nel soggetto-artista alle prese con la forma classica tramite la piccola vita della parodia (della forma e del sentire).

L'istanza critica in *Hommelette for Hamlet* si rivela come fanciullezza d'artista e come spensieratezza della

parodia, come liquidazione del soggetto nella interferenza dei codici, degli stili, delle forme del sentire. Una interferenza di macchine linguistiche che impugna il dispositivo della *intertestualità* (forma moderna della contaminazione e della citazione, del dialogo fra testi, forme estetiche e linguaggi) come *scrittura critica* che scova la profondità nella superficie, stana il classico nella parodia. L'intertestualità funziona ad almeno due livelli: uno palese e superficiale, dichiarato e smentito nella forma della *citazione*; l'altro occulto e profondo, annidato nella forma della *allusione*. E così come la forma palese della citazione consiste nel trasportare pezzi di testi da un luogo all'altro, da un'opera all'altra, allo stesso modo il dispositivo occulto della allusione consiste nella ramificazione polimorfa del senso in un linguaggio assennato eppure vigile che dà luogo alle forme critiche del moderno: il *fraintendere* e l'*equivocare*.

In questo modo è possibile a Carmelo Bene mantenere attivi i due piani interconnessi del *teatro che nasce dal teatro* (nella sfigurazione delle sue forme consolidate) e del teatro come *interlocutore critico del sapere filosofico*.

In *Hommelette for Hamlet* Carmelo Bene adotta una complessa gamma di linguaggi scenici (dal monologo drammatico all'opera lirica) che dà luogo ad una intertestualità *a incasso*, dove i codici e gli stili si incontrano e dileguano l'uno nell'altro: la scrittura shakespeariana nel 'capriccio' laforgueiano, la parodia dolente di Laforgue nel *pastiche* ironico di Bene; il tragico nel *varietà*, il classico nella sua parodia critica strutturata in *grande scrittura* e in *piccola scrittura*. Nella 'grande scrittura' parodica si ha la diffamazione di Amleto, la sottrazione-sparizione del personaggio tragico tramutato in guitto addomesticato e in capocomico-voyeur; nella 'piccola scrittura' si ha l'interferenza dei codici e la contaminazione dei linguaggi come tentativo di toccare una soggettività d'artista che scompagina la *tenuta simbolica* del linguaggio e avanza come struggimento e liquidazione critica della stessa parodia.

È per questo che l'*ambientazione* assume una rilevanza consistente dal punto di vista critico, poiché costituisce lo sfondo iconografico dei diversi codici impugnati come *scrittura critica*. La perdita di senso dell'azione tragica, l'interferenza dei linguaggi scenici, la parodia del classico, la diffamazione del personaggio e dell'attore, l'ironia gestica e tonale assumono il ruolo della enunciazione critica della destituzione di credito del tragico e della inadempienza dell'attore (e del teatro) dinanzi ai grandi significati. È l'ambientazione a fornire ai diversi *motivi* (tematici e stilistici) il loro senso critico, la forza parodica di una sinfonia degradata ad operetta, nella quale viene impacchettato il teatro come 'genere' (azione simulata); mentre si staglia in primo piano la scrittura d'attore come nostalgia del classico, come parodia felix del tragico, come evaporazione del simbolico nella interferenza implosiva dei codici espressivi e dei motivi tematici.

Felice parodia della forma, spensierata evaporazione del senso, struggente insensatezza di una fanciullezza che gioca con l'immaginario ormai addomesticato dei testi classici; come quando il 'teatro della coscienza' di Amleto (la recita dei comici a Corte come atto di accusa a Claudio e Gertrude) diventa pornografia criminosa, un filmato di famiglia nel quale si mette in scena, anzi: *in posa*, la complicità tra corruttore e corrotto, fra il figlio degenerato che ha espulso sulla scena il dovere della 'pietà filiale' e l'assassino-usurpatore

che si fa impresario del suo misfatto, che dal delitto *in proprio* passa al delitto *pubblicizzato* in teatro (Claudio).

È così che la fanciullezza di Carmelo Bene tramuta la cimiterialità 'nera' dell'*Amleto* in operetta tombale, in estasi artistica, passando indenne dalla fossa dei cadaveri ai marmi barocchi di una eternità di pietra, dal formicolare delle carogne alla immobile perennità della scultura tombale. Il cimitero subisce un accecante *viraggio* dal notturno al diurno, si fa mondo di marmo che vive nell'estasi fredda e soddisfatta della madreperla e dell'alabastro; vita monumentale ironica e beffarda che riesce tuttavia a sottrarre l'aldilà alla bara, a volatilizzare il demònico della morte nel giocattolo fanciullo (anche se le ali degli angeli di gesso non sono atte al volo, visto che non v'è alcun Cielo dove librarsi per questi esseri eterei né *caduti* né *risollevati*).

L 'Cimitero degli Angeli' non è tuttavia solo ambientazione. È la partitura visiva di uno spettacolo che utilizza l'intertestualità in modo critico: come dislocazione interminabile dei significanti da un codice all'altro; così come Gino Marotta disloca il sentimento e le forme del barocco nella plasticità vivente di una citazione che sconfessa l'originale proprio nel momento in cui attesta l'istante 'introvabile' della sua prima apparizione. Solo in questa forma della enunciazione critica era prevedibile una non episodica consonanza fra artisti, fra Gino Marotta e Carmelo Bene: pensando lo spettacolo come partitura visiva del *detto* che si tradisce nel *visto*, e pensando il suo sottotesto iconografico come spettacolo autocritico del *visto* che attesta la classicità perduta della tradizione.

In tal modo, la stratificazione delle forme diventa inciampo e rivelazione del classico come tradimento e riapparizione; proprio come il distacco linguistico dal *detto-visto* annuncia la drammaturgia evaporata dell'azione inibita, la fagocitazione del testo nella scrittura multipla della scena. Una scrittura per fasce parallele che confluiscono nella 'dissolvenza reciproca', nella stratificazione di un copione nel quale lo struggimento di Laforgue per le fanciulle liquefatte in un tramonto di Provincia si inocula nello struggimento di Carmelo Bene per una 'felicità maniaca' data dalla rinuncia alle aberrazioni della carne umana e al pulsare orrido della vita materiale.

Nel mondo di marmo degli angeli compagni di gioco, l'estasi pietrificata del vivere al di qua di ogni contatto umano enuncia l'impossibile sudore della carne gelata. La notte eterna dei non-morti *si sbianca* e si sfarina, la vita notturna dei viventi-morti (gli umani) si denuncia come parodia dell'immaginazione diurna dell'esserci. Il monumento (ciò che *per sempre* è nella sua immutabilità estatica) diventa capriccio di nube d'alabastro dove si dissolve una inverosimile vita celeste; così come il dissolversi dei temi-motivo e dei linguaggi scenici l'uno nell'altro diventa struggimento dell'azione tragica colpita a morte dalle minuzie domestiche delle quali si può dare solo una impallidita eco ironica.

La mestizia gioiosa dell'arte-bambina si ripresenta perturbante e spasmodica come melodramma che scolora nella farsa sublime di una verità impreveduta: la verità di un idillio che 'va a male', la parodia di una verità fasulla dell'esistere che l'arte non riesce più a camuffare in verità tragica. La cornice all'improvviso inghiotte l'incorniciato, il disegno esaspera il raffigura-

to, lo sfondo imbratta la figura, il particolare sbaraglia l'organicità rassicurante dell'insieme e ne fa la proliferazione incontrollabile di una *maniera* che è, al tempo stesso, caricatura e verità profonda. In ciò la parodia assomiglia al *feticismo*: qualcosa si mette a funzionare per suo conto a scapito del 'tutto'; un dettaglio prende a vivere la vita immaginaria dell'ossessione, si stacca dall'insieme e prende a far pulsare una sua minacciosa esistenza: quella del fantasma che giustizia la cosa concreta, quella dell'immaginazione che travolge la realtà.

In *Hommelette for Hamlet* Carmelo Bene può praticare con eleganza e ironia il *sentimento* e lo *sfinimento*: il sentimento di una fanciullezza che si strugge nel suo trapassare in giovinezza e nostalgia; lo sfinimento di una età adulta inaccettabile che ha in orrore la carne umana.

È di qui che prende forma l'inconciliabilità con l'Altro come reciprocità pattuita (psicologicamente, linguisticamente, simbolicamente). Di qui prende forma l'inaccettabilità della *alterità* come rappresentazione della *reciprocità nella differenza*; come differenza tutto sommato sormontabile, perché è fondata sulla specularità dell'io e sulla parzialità di un Medesimo che scende a patti con il linguaggio, scindendosi simbolicamente nell'Identico come articolazione dell'alterità e nell'Altro come articolazione dell'identità nel grande tutto della molteplicità. L'Altro è accettabile nella finzione sociale della reciprocità, nel *viceversa* di una specularità immaginaria che rilancia l'io come *singularità articolata*: qualcosa che viene in soccorso al soggetto, illudendolo che nella *numerosità del reciproco* e nella *divisione speculare* (inutile tentativo di raddoppiamento e profusione dell'io) egli trovi quanto gli manca o *sembra mancargli*.

Di qui si origina sia lo struggimento fanciullo con cui Carmelo Bene asseconda le immagini verbali di Laforgue in una oralità liquida e attonita, e sia il patetico freddo con cui rende 'inascoltabile' la spudoratezza di un *sentire del sentimento* che s'occupa d'ogni domestica banalità e di ogni avanzo del quotidiano riscaldata nel piatto della sofferenza.

Mosì, Carmelo Bene tramuta lo struggimento che le piccole cose domestiche provocavano in Laforgue restituendolo nello *sfinimento dell'esserci*, nella parodia dell'esistere; proprio come Amleto trapassa dalla esitazione alla sparizione. Nella scrittura di scena di *Hommelette for Hamlet* non c'è più posto per alcun Amleto. Amleto se ne va nei detriti dell'immaginazione autoerotica, nell'estetismo di una levità 'angelica' che si stacca dalla polvere di carne dell'esistenza e si insedia nella polvere di marmo di un cimitero tramutato in atelier mentale.

L'interpolazione dei motivi, dei codici, degli stili, delle forme enuncia la resa del linguaggio al massimo della sua proliferazione 'bianca', del suo barocco che de-finalizza il senso per un *surplus di scrittura*. Una scrittura che investe più orbite e che giustizia il senso con un sovraccarico di linguaggi nello splendore della parodia felice; nella quale due storie di sempre se ne vanno nello spettacolo dello svanire: la storia 'madre', quella di Amleto, dimenticata nella sottrazione e *dispensata dal ripresentarsi come 'replica'*; la storia 'figlia', quella di Laforgue, *rimemorata nella parodia* come nostalgia del classico, disturbo del tragico, feticcio del teatro dei morti.

Maurizio Grande

Gino Marotta «L'angelo di spalle» - olio su tela - cm 105x95 - 1987

MUSEO DELL'ATTORE
FONDO PALERMO

