

[Titolo](#) | Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di *Hommelette*

[Autore](#) | Fernando Mastropasqua

[Pubblicato](#) | Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004

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

[Numero pagine](#) | pag 1 di 21

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Commento.

Verso un nuovo teatro: la provocazione di *Hommelette*

di *Fernando Mastropasqua*

Il testo

In genere il punto di partenza per un allestimento è il testo. Si sceglie un dramma da mettere in scena, il regista convoca gli attori e inizia la lettura a tavolino. Il regista dà indicazioni delle tonalità nel pronunciare le battute, delinea il carattere dei personaggi, inquadra le situazioni, fa osservazioni sui significati del testo. In questa fase emerge, anche nelle letture più superficiali, una esegesi dell'opera. Il regista si mette di fronte al dramma con l'intenzione di spiegarlo agli attori. Lo spettacolo risulta il presepe vivente della sua interpretazione. Nella gamma delle posizioni si va dalla presunzione di seguire fedelmente il testo all'intenzione dichiarata di tradirlo. In tutti i casi, anche nelle messe in scena più arbitrarie, il dramma costituisce la materia prima, l'oggetto con cui confrontarsi, riconoscendogli una vita letteraria autonoma dalla sua esecuzione visiva. Molte poetiche del '900, pur rivendicando come primari i valori della messa in scena, non possono fare a meno di considerare il testo *un prima* a cui segue lo spettacolo. In altre epoche il testo nasceva insieme con lo spettacolo, oppure si sviluppava come sua funzione. La stessa situazione si riproponeva anche nel caso il testo scelto fosse opera non drammatica. Nel teatro ottocentesco prevale sul testo il ruolo. Esso preesiste ai personaggi del dramma da recitare, che vengono adattati alle figure convenzionali più idonee a contenerli.

In *Hommelette* non viene messo in scena un testo, ma più testi e di natura diversa; non sempre affini al testo principale che dà origine allo spettacolo. Per esempio le poesie di Gozzano e di Laforgue, le arie di Verdi, ecc., sembra che ben poco abbiano a che fare con l'*Amleto* di Shakespeare. Tuttavia non possiamo affermare che non esista un testo. Il copione ricavato dal video permette di ricostruire, in forma letteraria il detto dello spettacolo. Ci troviamo di fronte a un testo-mosaico, composto di molti frammenti. Il termine corretto per indicarlo è "centone". La pratica non è certo sconosciuta alla tradizione teatrale. Il centone dal Medioevo all'Ottocento ha costituito il metodo di realizzazione del testo in molti generi. Centoni di opere liturgiche erano i testi delle Sacre Rappresentazioni; centoni di battute, a volte accolte e fissate dalle improvvisazioni, a volte ricavate dalla letteratura (scritti filosofici, poemi epici, commedie, canzoni, poesie, ecc.) erano quelli degli spettacoli dei comici dell'arte, centoni messi insieme da un capocomico disinvolto che mescolava le proprie invenzioni a quelle di poeti e scrittori erano spesso i copioni usati dalle compagnie nomadi durante il '500 e il '600¹, e così via. Ma questi centoni rispondevano all'esigenza di "dare un testo" a uno spettacolo, in base a precise finalità, come l'esortazione a un comportamento etico, esigenze di cassetta, occasioni celebrative, ecc. Le *Moralità* sostituirono i centoni delle Sacre Rappresentazioni con drammi originali composti da chierici appassionati di teatro; autori, come Goldoni, Molière formarono la propria scrittura drammatica su centoni, canovacci e commedie del repertorio comico. *Hommelette* non è un centone tradizionale né una commedia originale che usa materiali di *routine* per elevarli a forma letteraria. Non può infatti ritenersi un'opera drammaturgica originale. E' se mai più vicino al centone tradizionale, ma senza le funzioni di prammatica: non ha propositi edificanti né insegue criteri di gusto e di moda: non usa testi facilmente riconoscibili, risponde a esigenze della scena piuttosto che della platea: se mai instaura un modello di ricerca drammaturgia senza lo scopo di creare un'opera d'arte letteraria. Il testo di *Hommelette* nasce come collage strettamente legato a ciò che avviene in palcoscenico. Dunque nasce con lo spettacolo, ma da che cosa è costituito lo spettacolo? Per la tradizione lo spettacolo metteva insieme situazioni di maniera: l'uomo tentato dal demonio; la storia di innamorati contrastati; il rapporto servo-padrone: un equivoco generatore di malintesi; l'azione di un eroe dominata dal fato, ecc. In questo caso le situazioni - ciò che succede in palcoscenico - deriva dalla immaginazione del regista. Lo spettacolo è un concerto di visioni e di battute ad esse intonate.

Realtà, storia o visione

Ciò che accade in palcoscenico non ha la trama coerente di una storia né immagini che rispecchino eventi reali o ricostruzioni di fatti storici. Dalla scena scompaiono la Storia (ma anche le storie) e l'imitazione. Il teatro perde ogni aspirazione politica o sociale, ogni pretesa di servizio pubblico e infine la "missione" di dare vita a un repertorio. In scena sono le visioni della mente dell'autore, qui non più identificabile con la figura del regista e tantomeno con quella dell'autore drammatico. Egli è piuttosto un poeta e di una particolare stoffa: il poeta delle visioni sceniche. L'immagine che prende forma perde ogni relazione con qualcosa di precedente, scritto o raccontato. I fantasmi che assumono corpi sono materializzazioni di quelli della mente del poeta. Dei sogni hanno la stessa inconsistenza. Sono immagini svincolate dallo sviluppo di un racconto,

¹ "[L'attore-poeta] mi rispose che nella commedia non c'era proprio niente di suo, ma che, prendendo un brano di uno e una scena di un altro, a forza di toppe aveva messo assieme una specie di mantello di mendicante e che tutto l'inconveniente era consistito soltanto nella infelice ricucitura. Mt confessò che i guitti che s'arrischiavano a scriver commedie, se si fossero messi a restituire a ognuno il suo, sarebbe stato un guaio, perché si giovavano di tutto quel che avevano recitato e mettevano insieme un'opera con la massima facilità", da Francisco De Quevedo. *Vita del pitocco*, trad. di A.Gasparetti, Milano, Rizzoli. 1967, p. 190.

[Titolo](#) | Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di Hommelette

[Autore](#) | Fernando Mastropasqua

[Pubblicato](#) | Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004

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

[Numero pagine](#) | pag 2 di 21

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

non sono legate da costruzioni logiche, ma si nutrono di libere associazioni, simili a quelle che si generano durante il sogno². L'attore è liberato dal ruolo e dalla rigidità delle tipizzazioni, non solo di quelle letterarie della drammaturgia ma anche di quelle delle convenzioni teatrali che per tanto tempo hanno costituito tecniche di recitazione, come le maschere e i ruoli. La maschera recupera il suo valore assoluto di "metamorfosi", ossia lieve fuggire da una forma all'altra. Lo spazio è liberato dal movimento come azione dell'attore sulla scena. Il movimento è il trasfigurare di una forma (poeti, temi, personaggi. ecc.) nell'altra. Il teatro si rivela il luogo dell'illusione, nel senso che essa recupera la sua dimensione più rivoluzionaria: non è confinata in una condizione di discredito dalla mancanza di realtà, ma appare nella sua inalterabile necessità per una umanità non ridotta alla meschinità del quotidiano e del suo ciclo di insensate azioni che umiliano la ricchezza della mente. Il teatro, forma privilegiata dell'illusione, trova qui la sua vocazione: dichiarare la propria natura di finzione come realtà profonda e unica consistenza dell'essere. Se in altre epoche il teatro, come vita finta, riprodotta, aveva il compito di interrompere il flusso maligno della vita reale o di dare forma alla utopia, ma nella coscienza dei limiti di "illusione" nella prospettiva di Bene si propone come illusione autonoma da ogni realtà, e perciò non riproduzione di vita da alterare, ma unica vita possibile. Tale poetica è fortemente connotata da un totale disprezzo per il mondo e appare quanto mai vicina alla sensibilità del personaggio di Amleto, come è stato creato da Shakespeare. E' debitore al pensiero simbolista³, in particolare a quello di Craig, come alla riflessione artaudiana su un teatro più vivo della vita stessa, che affonda le sue radici nel surrealismo.

Ma qual è la natura delle visioni che prendono forma sul palcoscenico? Esse derivano dalla mente dell'artista, non vigile nella veglia, ma abbandonata al delirio del sogno. Sono dunque compenstrate nel mistero stesso dell'esistenza umana. I sogni infatti non sono che la parte più esterna di un pensiero profondo, sconosciuto allo stesso soggetto sognante. A differenza delle immagini che nascono dai miti, dai drammi, da eventi reali, da episodi storici, queste non sono decifrabili. Ciò che vi è nascosto dietro, rimane inaccessibile alla ragione come il perché di esistere, i fini dell'universo, ecc. Il mistero rimane un mistero. Il teatro non è il velo che si abbassa e rivela ciò che occulta, ma il velo stesso. Per quanto possa apparire strano, tale concezione non è molto lontana da quella originaria che caratterizza il più arcaico teatro greco. Infatti la *skéné*, luogo che nasconde verità sconosciute, si poneva come soglia tra il mondo che era sotto gli occhi di tutti, a portata di mano, e quello che si rifiutava a una conoscenza immediata. Il teatro era un luogo che permetteva di spingere lo sguardo oltre quella soglia, oltre la *skéné*. La radice della parola "teatro" infatti contiene il senso di contemplare qualcosa oltre⁴. Tuttavia per gli antichi Greci era possibile diventare sapienti, spingersi quindi nei territori inesplorati della vera essenza delle cose. La coscienza moderna ha invece perduto ogni sapienza. Il velo non può essere scostato. Le immagini sul palcoscenico sono intessute in quel velo, ma non sono in grado di lacerarlo.

Il centone e il testo-sorgente

Ma perché allora il testo è un centone di brani letterari? Dato che l'illusione è la vera realtà, la realtà del nostro corpo non è quella fisica. I sogni non sono generati dal lavoro notturno del cervello come organo fisico, ma dalla mente, dove abita la vera sostanza dell'uomo che è appunto artificio, finzione (In quanto opposto della realtà), arte. Le parole, le musiche, i canti che accompagnano la visione sono fatti delle opere d'arte che costituiscono il vero dna umano. Per opporsi radicalmente all'uomo fisiologico, all' essere un tubo di scarico (mangiare per evacuare), non si può essere che uomo artificiale, uomo fatto d'arte, statua che declama, canta, suona. La combinazione dei testi, dei temi musicali ecc. che affiorano con le visioni, è frutto della stessa casualità, che dà origine al sogno. Le parole si assemblano e si annullano in un vortice continuo di rimandi, associazioni, allucinazioni. Come le immagini le battute emanano da un nucleo nascosto, che è quel "testo" sconosciuto che muove i sogni. Recitare in teatro *l'Amleto* non equivale a interpretare uno dei tre testi pervenuti o una loro collazione, né mettere in scena un altro Amleto, bensì, tramite i testi traditi, le opere ispirate a quel personaggio o a figure a lui consimili, dare forma a ciò che proviene, da quell' Amleto che non conosciamo, che non è giunto per tradizione scritta, che fu nella mente di Shakespeare. Esso vive nella parte segreta degli uomini-arte. Il mistero è dunque il testo-sorgente, in quanto da lui sgorgano liberamente le visioni, le parole, le musiche.

Spettatori e critici

Come potranno gli spettatori godere di un tale teatro? Abbandonandosi al delirio del poeta delle visioni sceniche e al loro proprio. L'atteggiamento meno produttivo è quello di porsi in relazione con quanto succede in palcoscenico con la mente

² "I sogni sono così silenziosi che spesso mi chiedo perché parliamo così tanto in teatro. Nondimeno il teatro è come un sogno [...] Il sipario si apre e comincia il sogno... e sei trasportato dalla corrente in territori sconosciuti, continenti oscuri dove un macigno viene rimosso e appare un'altra camera nel ventre della montagna, ogni nuova scena apre un'altra porta, e l'ignoto si erge rivelato. da J.Beck, *Theandric*, Roma, Socrates, 1994. pp. 187, 192.

³ v. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1999 (I ed. 1948); G.Briaganti, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, Milano, Electa, 1996 [I ed. 1977]. Su Craig v. E.G.Craig, *Il mio teatro*, Milano, Feltrinelli, 1980; su Artaud v. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.

⁴ v. *supra*, *Sguardo e velo*.

[Titolo](#) | Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di Hommelette

[Autore](#) | Fernando Mastropasqua

[Pubblicato](#) | Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004

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

[Numero pagine](#) | pag 3 di 21

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

desta. Gli spettatori devono poter risvegliare in loro stessi l'immaginazione e farsi "illusione". Chi viene cacciato da teatro è il critico, il giudice, colui che dà conto della rappresentazione, colui che ne fa oggetto di analisi. La polemica di Bene con i critici teatrali è antica. In una vecchia intervista rilasciata agli inizi della sua carriera osservava che egli dedicava tutto il tempo al teatro, esclusi gli intervalli per dormire (ma forse erano i più fecondi!); come poteva il critico capire impegnandosi solo per due ore? In effetti il compito del critico militante è quello di rendere conto dello spettacolo ai lettori del giornale, il giorno dopo; non gli è permesso abbandonarsi. Egli è dunque assolutamente incapace di accostarsi all'opera. Diversa è la posizione dello studioso che fa oggetto del suo studio lo spettacolo, ma anch'egli appare superfluo. Infatti non potrà dire altro che tutto è mistero, anche il teatro, o tutt'al più, come nel presente caso, indicare una traccia di lettura tramite la ricostruzione del "testo" dello spettacolo.

Il titolo

Il titolo costituisce già di per sé un enigma: *Hommelette for Hamlet*, operetta inqualificabile da Jules Laforgue. Riconoscibile immediatamente è il nome "Hamlet" che richiama la tragedia di Shakespeare. Ma il sottotitolo avverte, contraddicendo subito il riferimento, che l'autore che ispira l'opera non è Shakespeare bensì Laforgue. Non bisogna dunque pensare a una versione dell'Amleto Shakespeariano, ma di quello più tardo di Laforgue, parodia del testo elisabettiano, anch'esso dal lungo titolo: *Amleto, ovvero le conseguenze della pietà filiale*. Poiché in passato Carmelo Bene ha realizzato altri *Amleto*⁵, Ispirati a Laforgue, contaminazioni tra il testo di Shakespeare e quello del poeta simbolista, si può dedurre dal titolo che *Hommelette for Hamlet* ha come fonte ispiratrice ("da Jules Laforgue") soltanto il testo di Laforgue. In realtà, come apparirà chiaro, il testo di Shakespeare non è del tutto assente. Anzi molte battute del copione sono tratte proprio dalla sua opera, ma il ruolo del suo testo sarà diverso da quello degli *Amleto* precedenti. In base a tale deduzione il titolo pone già una domanda: quale sarà la parte di Shakespeare, dimenticato nel titolo, in questa operetta? E in che senso bisogna intendere il termine operetta, certamente inadeguato per la tragedia elisabettiana? L'operetta è un particolare genere musicale, misto di dialoghi, canzoni e duetti (e *Hommelette* mescola parti declamate ad arie d'opera), ma qui forse significa più semplicemente anche piccola opera, operina. Inqualificabile vuoi dire indefinito, inclassificabile. Se ne ricava alla prima impressione che *Hommelette for Hamlet* è un'operina mista di canto e parlato, inclassificabile, di difficile definizione.

Se la citazione del nome di Laforgue fa pensare a un'opera che si ispira al testo simbolista, nella quale il testo di Shakespeare non viene ignorato ma parodiato, se la definizione del sottotitolo di operetta inqualificabile informa che lo spettacolo è composto di parti in prosa e in musica, venendo a costituire un esempio di spettacolo *sui generis* che, in quanto inclassificabile, non può essere incasellato in uno dei generi tradizionali, la parola "Hommelette", che di primo acchito sembra alludere a un misto culinario come la frittata, contiene per il modo come è scritta (*Hommelette* e non *Omelette*) un'ulteriore indicazione. Infatti *Homme* non può non richiamare il concetto di "homme lacaniano". Il pensiero dello psicanalista Jacques Lacan (1901-1981) è troppo complesso⁶ per poter essere riassunto in poche righe. Al fine del nostro compito può bastare ricordare l'acuta sintesi che ne dà Perniola nel suo manualetto *L'estetica del Novecento*: "E' stato... Lacan... a trasferire esplicitamente la problematica filosofica della differenza nello studio della sessualità. Tra il sentire sessuale maschile, caratterizzato dal godimento fallico, e quello femminile, che si configura come un rapporto con l'Altro del quale tuttavia nemmeno chi lo prova riesce a dir nulla, esiste una radicale dissimetria. Perciò è profondamente errato immaginarsi il rapporto sessuale come il raggiungimento dell'unità; il sesso maschile e quello femminile non sono affatto complementari e concordanti l'uno rispetto all'altro: il paradigma estetico dell'armonia è mistificatorio. Il piacere maschile, pensato come attività, e il piacere femminile, pensato come apertura su qualcosa di completamente Altro non si incontrano mai. Il rapporto sessuale è un vicolo cieco senza vie d'uscita. Su queste considerazioni Lacan innesta una rilettura dell'amor cortese medioevale, che si configura come un modo raffinato di supplire all'assenza del rapporto sessuale, facendo finta che siano i *partners* ad ostacolarlo!"⁷. La donna, in questa svalutazione dell'amore, appare nelle due forme estreme di santa o prostituta. Nel primo

⁵ Scorrendo i titoli della teatrografia di Carmelo Bene si può avere un'idea di questo progressivo "allontanamento" dal testo shakespeariano. Il primo spettacolo dedicato ad Amleto è intitolato *Amleto di Shakespeare* (1961); il secondo porta il titolo laforguiano di *Amleto o le conseguenze della pietà filiale da e di William Shakespeare e Jules Laforgue* (1967); il terzo: *Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare a Laforgue)* (1974); con lo stesso titolo una versione televisiva sempre del 1974, ma trasmessa nel 1977; un titolo che richiama solo Laforgue è quello del film *Un Amleto di meno* (1973). L'opera di Laforgue si conclude infatti: "Un Amleto di meno; ma la razza non s'è estinta, lo si sappia!" (J. Laforgue, *Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, in *Poesie e Prose*, a cura di I. Margoni, Milano, Mondadori, 1971. p.310). A *Hommelette for Hamlet* seguirà *Hamlet Suite, spettacolo-concerto, versione-collage da J.Laforgue* (1994), nel cui testo non compaiono più versi shakespeariani. Dalla prima alla quinta edizione è come se gradualmente Shakespeare sia stato espulso dalla sua opera più famosa. Il testo di *Hamlet Suite* è pubblicato in C. Bene, *Opere*, Milano, Bompiani, 1995, pp.1355-1378. Sulla I edizione v. le note di regia *Amleto di William Shakespeare*, in C. Bene, *Pinocchio, Manone Proposte per il teatro*, Milano, Lerici, 1964, pp.101-104. Per i titoli degli spettacoli precedenti v. la Teatrografia in *Opere*, cit.

⁶ v. A. Di Ciaccia-M. Recalcati, *Jacques Lacan. Un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

⁷ M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1997, pp.179-180.

Titolo | Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di *Hommelette*
Autore | Fernando Mastropasqua
Pubblicato | Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004
Diritti | © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine | pag 4 di 21
Archivio |
Lingua | ITA
DOI |

caso l'incontro è impossibile a causa della purezza della donna, ma è anche l'unico amore. Con la prostituta viene rifiutato perché impuro, volgare, animalesco. Il tema è ricorrente in altre opere di Carmelo Bene, come ad esempio nel film *Salomè* del 1972 che cita nelle inquadrature iniziali la frase con cui l'eremita Onorio rifiuta l'amore della cortigiana Myrrhina dal testo di Oscar Wilde *La Sainte Courtisane*: "Non c'è altro amore che l'amore di Dio"⁸.

Volendo, alla luce di queste osservazioni, fare un tentativo di traduzione del titolo, potremmo dire che *Hommelette for Hamlet* equivale a qualcosa come: "Frittatina di umana impotenza per Amleto".

Ma questa non è che una delle possibili "traduzioni" del titolo. La sua indefinitezza, se da un lato propone un titolo che ha la qualità dell'antico enigma, dall'altro ci invita a non chiuderci nell'atteggiamento di trovare a tutti i costi una soluzione, perché essa non esiste. Nello stesso tempo annuncia che lo spettacolo sarà della stessa stoffa del titolo. Non dobbiamo porci come spettatori tentati dalla presunzione di trovare significati là dove non esistono. Il dichiarato, anche se occultato nel gioco linguistico (che era appunto intrinseco allo svolgersi della argomentazione in Lacan), richiamo all' "*homme lacaniano*", in posizione di risalto (l'attacco del titolo con una immediata "confusione" tra *hommelette* e *omelette* per merito della semplice aggiunta iniziale dell' "h"), evoca una visione della tragedia di Amleto sotto il segno della impossibilità di realizzare il desiderio di congiungersi all'Altro. Come ha detto Lacan: "L'amore è impotente, benché sia reciproco, perché ignora di non essere altro che il desiderio di essere Uno, il che ci conduce all'impossibilità di stabilire la loro, *d'eux*, relazione: *d'eux* chi? – loro due, due sessi"⁹. E in tale condanna non va cercato alcun significato.

Il sottotitolo ovvero l'impossibilità d'amare

Jules Laforgue, nato nel 1860 a Montevideo e morto a Parigi nel 1887, è considerato uno dei massimi poeti di lingua francese dopo Baudelaire. Negli ultimi anni si dedica alla prosa con *Moralità Leggendarie*.

La *Moralità (Morality Play)* è un genere medievale che ha avuto maggior fortuna nel nord Europa. Si contrappone all'altro genere sacro, la Sacra Rappresentazione o Mistero (*Mystery*), in cui il protagonista della storia era Cristo o un santo. Nelle *Moralità* protagonista era l'uomo (*Everyman, Mankind*). Raccontando la storia dell'umanità, invitavano gli spettatori a riflettere sul proprio destino di mortali. Si trattava di spettacoli edificanti, agiti da allegorie e maschere. Laforgue non ha scritto ovviamente né imitato le moralità medievali, il termine assume un altro significato che è quello di "allegoria leggendaria" applicata ai miti letterari. *L'Amleto* di Laforgue nasce dalla distruzione dell'elemento tragico shakespeariano per tradursi in allegoria parodistica, per mezzo della quale i moderni, privi del senso del tragico, possono ardire di porsi di fronte alla tragedia. E scoprire una diversa lacerazione nell' essere: non poter amare, essere destinati al celibato.

Tale Idea, come quella dell'impotenza lacaniana, sembra non aver nulla in comune con *l'Amleto* di Shakespeare. In realtà il rapporto esiste; abita nella particolare concezione che ha Amleto dell'amore. Egli allontana Ofelia perché si rifiuta di generare altri mostri (l'uomo, al di là delle belle apparenze e della intelligenza altro non è che orrore): "Che opera d'arte è l'uomo, quanto nobile nella sua ragione, quanto infinito nelle sue facoltà, nella forma e nel movimento, quanto appropriato e ammirevole nell'azione, quanto simile a un angelo nell'intendimento, quanto simile a un dio: la bellezza del mondo, il paragone degli animali. E tuttavia, per me, cos'è questa quintessenza di polvere? L'uomo non mi piace" (11.2 .297-303); "Vattene In convento. Perché vorresti essere una procreatrice di peccatori? Io stesso sono abbastanza onesto, eppure potrei accusarmi di cose tali che sarebbe stato meglio se mia madre non mi avesse generato. (...) Che ci stanno a fare persone come me a strisciare tra terra e cielo? Siamo tutti furfanti matricolati" (III.1.120-128). Amleto rifiuta la procreazione, non l'amore in sé come i simbolisti. Tuttavia l'invito alla sterilità si apparenta all'esaltazione laforguiana del celibato: "La Stona Umana: la stona d'un celibe..." (*Celibato, celibato, tutto è celibato*, 24). L'affermazione amletica: non generate altri uomini perché il male è nell'uomo, diviene nel poeta simbolista: non ci può essere amore perché l'amore deve essere puro. Un elemento è stato estrapolato dall'opera e ha assunto un valore assoluto, Amleto è divenuto "colui che non può amare". Il rapporto d'amore che non si compie è simbolo del male di vivere. L'arte è nata simbolica: "Il simbolo... costituisce... l'inizio dell'arte. [...] L'arte incomincia quand'essa abbraccia in un'immagine queste rappresentazioni nella loro universalità e nel loro essenziale essere In sé, riportandole ad intuizione per la coscienza Immediata, e le colloca per lo spirito nella forma oggettiva dell'immagine"¹⁰.

Il primo monologo

L'attore che parla da solo, o meglio che non parla a nessuno, a seconda dei casi e delle convenzioni, può svolgere la funzione di far conoscere il pensiero del personaggio (parlare tra sé e sé), oppure quella di permettergli di rivolgersi direttamente al pubblico. Assolve così a compiti come quello di "prologo" o di "fuori scena". Il primo monologo di Amleto (1.2.129-159), proprio in quanto primo, potrebbe rispondere all'esigenza di palesare più chiaramente al pubblico il suo stato d'animo e preparare la scena successiva: l'incontro con Orazio. Presenta però delle particolarità che contraddicono tale

⁸ O. Wilde, *La Sainte Courtisane ovvero La donna coperta di gioielli*, in *Opere*, a cura e trad. di M. d'Amico, Milano, Mondadori, 2000. pp.961-970. La battuta di Onorio è alla p.969.

⁹ J.Lacan. *Il Seminario, Libro XX, Ancora (1972-1973)*, Torino. Einaudi. 1983, p. 7.

¹⁰ G. W. F. Hegel. *Estetica*, sez. I, ed. it. a cura di N. Merker, Torino. Einaudi, 1967, pp.343 e 357.

Titolo | Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di *Hommelette*

Autore | Fernando Mastropasqua

Pubblicato | Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 5 di 21

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

interpretazione. Infatti la scena con Orazio non "succede" ma "interrompe" il monologo, il filo del pensiero di cui è intessuto. Il dialogo non segue al monologo, ma vi penetra dentro troncandolo. Tale struttura era tipica del tempo, forse anche più antica rispetto ai tempi di Shakespeare. Eloquente ne è la clausola: "Ma spezzati, cuore, perché devo trattenere la lingua". Fingere di sentire dei rumori o di essere disturbato durante il monologo è soluzione comune per introdurre la scena seguente, consentendo all'attore di stabilire la conclusione del suo parlare da solo in rapporto alla situazione creata durante l'azione. In tal modo avvisa i compagni, pronti dietro le quinte, del momento esatto della loro entrata in scena (l'attore che monologa può così stabilire di volta in volta la lunghezza del dire, la ricchezza dei temi, la dilatazione o la contrazione dei tempi¹¹). Ma il verso shakespeariano sembra rispondere a un criterio diverso che è quello di un rigore formale nella costruzione generale dell'atto, che induce a riconoscere intenti di maggior segno e certamente non affidati alla casualità o al temperamento dell'attore. Non c'è infatti un riferimento a rumori o disturbi; il verso non può essere inteso dai compagni come "avviso di entrata". L'espressione nasce dal contesto generale della riflessione: i pensieri sono così pericolosi che è bene frenarli, come Amleto ha dovuto fare nella scena della incoronazione dello zio, quando la madre è intervenuta a bloccarlo. Addirittura si può pensare che Amleto non abbia sentito arrivare Orazio. Questi irrompe improvvisamente "dentro" il monologo sconvolgendolo. E poiché "Amleto deve trattenere la lingua", invade i suoi pensieri, non sul detto, ma sul taciuto. Si deve anche osservare che i temi su cui riflette Amleto guidano l'immaginario dello spettatore oltre il valore puramente descrittivo del monologo come caratterizzazione psicologica del personaggio. Il riferimento al suicidio, la dichiarata diversità, la visione del giardino non sarchiato, costringono la mente dello spettatore del tempo a volgersi a più profonde meditazioni, che erano all'epoca oggetto di sferzanti polemiche e vivaci discussioni a ogni livello. Faust e gli altri personaggi delle opere elisabettiane sono messi in rapporto con il mondo, Amleto invece non ammette contaminazioni. Collocandosi fuori dal mondo non può richiamare altra figura che quella del folle, allora emblema della totale diversità: Il Nessuno. "Colui che non è" è l'unico che può contrapporsi radicalmente a "colui che è"¹². Nella sua prima apparizione durante la cerimonia della investitura regale dello zio, Amleto si è dimostrato incline a una forma particolare di follia, la malinconia, pervasa però da un forte spirito irato che consente al malinconico di rispondere per le rime alle provocazioni del Re. Nel monologo rivela che tale malinconia è compagna dell'atteggiamento ribelle di colui che si è posto oltre i limiti delle convenzioni stabilite, il pericoloso Nessuno. Il servo che astutamente si prende gioco del padrone e lo mette sotto giudizio o addirittura ribalta le posizioni, come nel mitico racconto di Odisseo che inganna e sconfigge il Ciclope. Ecco perché, il monologo di Amleto diventa il monologo di "Nessuno". Nessuno, "colui che non è", viene contrapposto alla comune e accettata figura di "Ognuno", colui che cerca conferme nella vanità delle cose terrene: "L'uomo pieno di insensatezza, vuoto di opere rette, puerile in tutti i suoi progetti, che sopporta senza alcun beneficio prove senza fine, spinto dai suoi desideri smodati ad avventurarsi fino ai confini della terra e nelle sue immense cavità, fondendo l'argento e l'oro, non smettendo mai di accumularne, affannandosi sempre per possederne di più allo scopo di non decadere. E non sente alcun rimorso a dichiararsi felice, lui che fa scavare a piene mani le profondità della terra da schiavi in catene, di cui gli uni muoiono sotto i cedimenti di un terreno friabile, mentre che, interminabilmente sottomessi a quel giogo, gli altri sopravvivono nel supplizio come in una patria. Si va a cercare l'oro e l'argento, si esaminano le tracce di polvere e le raschiature, si ammucchia qui la sabbia che si era estratta di là, si aprono le vene della terra, si spaccano le zolle per arricchirsi; della nostra madre terra si fa una terra nemica; essa, che resta sempre la medesima, l'ammiriamo e la calpestiamo. Che risate, quando questi innamorati di una terra estenuante e piena di segreti usano violenza a colei che hanno sotto gli occhi! Certuni comperano cani, altri, cavalli; circoscrivono un vasto territorio, gli impongono un marchio di proprietà; e volendo diventare padroni di grandi possedimenti non riescono a padroneggiare se stessi. Hanno fretta di sposare donne che di lì a poco ripudiano; amano, poi aborriscono; hanno il desiderio di procreare, poi scacciano i figli fattisi grandi. Che cos'è questa vana e irragionevole fretta, che non differisce in nulla dalla follia? Fanno la guerra ai loro, senza mai cercare di vivere in pace; alle insidie dei re rispondono con controinsidie; sono omicidi; scavando la terra, cercano argento; trovato l'argento, vogliono una terra; acquistata la terra, ne vendono i frutti; smerciati i frutti, rimettono la mano sull'argento. Quanto sono instabili, quanto sono cattivi! Se non sono ricchi, desiderano la ricchezza; venute in possesso, la nascondono e la sottraggono agli sguardi. Io mi faccio beffe dei loro fallimenti, scoppio a ridere sul loro insuccesso, perché trasgrediscono le leggi della verità; rivaleggiando in odio, danno battaglia ai loro fratelli, ai loro genitori, ai loro concittadini, tutto questo per bene di cui nessuno morendo rimane padrone; si massacrano a vicenda; incuranti delle leggi, guardano dall'alto i loro amici o la loro patria in difficoltà; attribuiscono valore a ciò che è indegno e inanimato; dilapidano tutte le loro ricchezze nell'acquisto di statue, col pretesto che l'opera scolpita sembra parlare, ma detestano chi parla davvero. Ciò che suscita la loro bramosia è ciò che sta fuori della loro portata: quando abitano sul continente vogliono il mare; insulari, devono vivere sul continente. Deviano tutto nella direzione del loro personale desiderio."¹³ Il Nessuno si perde nella vanità del tutto: Amleto è il nulla che noi siamo. Gertrude, il re, Polonio cercano nelle cose la ragione della loro esistenza, sono uguali a tutti, sono "Ognuno". Il

¹¹ Tale prassi era del resto necessaria nello spettacolo che si reggeva solo su canovaccio e nel teatro romantico che accordava spazi maggiori al virtuosismo del mattatore e a lui demandava la decisione dei ritmi della recitazione.

¹² v. supra, *Maschera, Tempo, Nessuno*.

¹³ [pseudo] Ippocrate. *Sul riso e la follia*, a cura di Y. Hersant, Palermo, Sellerio, 1991. pp.63-66.

[Titolo](#) | Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di Hommelette

[Autore](#) | Fernando Mastropasqua

[Pubblicato](#) | Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004

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

[Numero pagine](#) | pag 6 di 21

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

monologo è in sostanza la traduzione letterale delle antiche stampe popolari che raffiguravano ognuno intento a rovistare, con la lampada accesa, nei cumuli dei beni mondani, mentre "colui che non è", indifferente, contempla la propria nullità allo specchio¹⁴. Nel '500, colui che si guarda allo specchio, colui che pensa, colui che studia, rientra nell'universo della follia. Chi legge troppo, chi pensa e studia troppo, è folle!¹⁵ E' per questo che, prima ancora che si dichiari matto, si riconosce già dal monologo la follia di Amleto. Il pubblico che assiste allo spettacolo e lo sente parlare da solo di giardini disastriati pensa: "E' matto!". Con l'ingresso di Orazio e degli altri in scena, il mondo irrompe dentro lo specchio di Nessuno-Amleto. Anche nello spettacolo di Bene avviene qualcosa di simile. Il monologo iniziale viene interrotto dall'arrivo di Orazio, con la stessa battuta shakespeariana: "Salute a Vostra Altezza". Ma questa è solo la crosta. Amleto non ha ancora dichiarato la sua pazzia; lo farà alla fine dell'atto, al momento del giuramento, ma il suo primo monologo costituisce già un vero e proprio *j'accuse!* al mondo. Il pubblico del tempo riconosceva in quelle immagini riferimenti all'attualità. Per esempio, quella del "giardino non sarchiato che va in seme" per la cultura protestante ricordava il mondo come giardino mal coltivato dal papa, che aveva fatto merce dei beni spirituali¹⁶. Perciò il giardino era soffocato dalle ortiche: "Anzi, dove rimarrebbe il capo e più grande difensore di tutti i ladri, la Santa Sede di Roma con tutti i suoi annessi, la quale si è accaparrata i beni del mondo intero mediante ruberie e oggi ancora li possiede? In breve, così va il mondo: chi può apertamente rubare, lo fa in sicurezza e libertà, non disturbato da alcuno e, per giunta, vuole essere onorato. Nello stesso tempo, i piccoli ladri nascosti, che una volta hanno arraffato, devono sopportare la vergogna e la punizione, affinché gli altri appaiano come giusti e rispettabili. Tuttavia, questi ultimi devono sapere di essere, di fronte a Dio, i ladri più grandi: ed egli li punirà, come spetta a loro e come meritano"¹⁷. Nelle immagini di ispirazione protestante il giardino tornava a fiorire grazie all'intervento di Lutero.¹⁸ Il pubblico dunque probabilmente si divertiva e si abbandonava a commenti, ascoltando una battuta, che richiamava una polemica attualissima in Inghilterra. "Colui che non è" è colui che mette sotto accusa il mondo presente. La madre, Gertrude, non è altro invece che il frutto del giardino mal sarchiato. Dopo la morte del marito vuole autorità, potere, ricchezza, amore e un nuovo matrimonio... E' possibile nel giro di due mesi? Sì, perché il mondo gira sempre nello stesso senso; non c'è nessun Martin Lutero che possa far rifiorire il giardino corrotto.

L'irruzione di Orazio

Mentre Amleto si sta contemplando allo specchio (monologo), piomba dentro la lastra riflettente il mondo con i fatti, tanto più gravi e indubitabili, in quanto riportati da un testimone oculare. Ma qual è il contenuto dei fatti? Qual è l'ineluttabilità della realtà? Orazio racconta di un fantasma! Nel monologo-riflessione di Amleto entra un fatto strano, soprannaturale, inaudito eppure degno di fede. Amleto può crederlo? L'Intellettuale del tempo aveva la capacità di entrare in rapporto con il soprannaturale. Poteva evocare i morti e parlare con loro in latino¹⁹. Amleto, Orazio, Rosencrantz e Guildenstern sono studenti dell'università di Wittenberg. Il loro sapere consente di intervenire anche sul piano della magia; ugualmente sono consapevoli delle discussioni del tempo al proposito. Orazio, finché non vede con i propri occhi il fantasma, ha un atteggiamento scettico di fronte ai racconti delle sentinelle. Un'eco delle polemiche tra vecchi e nuovi intellettuali sembra risuonare nella battuta di Amleto a Orazio, quasi rivendicazione di libera scelta rispetto alla tradizione "scolastica": "Ci sono più cose in cielo e in terra. Orazio, di quante ne sogni la tua filosofia" [I.5.175-176]. Sembra che Amleto rinfacci a Orazio di cedere a pregiudizi diffusi, dimenticando le loro convinzioni, che avranno avuto modo di coltivare e di scambiarsi in lunghi e amabili conversari durante gli anni di studio a Wittenberg, più vicine al pensiero degli stoici e degli scettici. Più consonanti con Montaigne che con Paracelso.

Orazio, entrando nello specchio nel quale Amleto si contempla, diviene l'altro-Amleto, perché dallo specchio non può che affiorare l'immagine del simile. Le scene, che seguono al monologo fino alla fine dell'atto, sono sue funzioni e rispondono alla prima domanda che Amleto pone. Il mondo che ha immaginato, nella realtà è infinitamente più violento di quanto credesse. E' come se Orazio, l'altro Amleto, dicesse: tu sei l'intellettuale chiuso nel tuo castello, lo ti rispondo che ciò che pensi è niente rispetto a ciò che succede, la mia testimonianza è tanto più valida perché chi mi ha parlato è l'assassinato, il fantasma di tuo padre.

¹⁴ v. l'incisione di Bruegel il Vecchio, *Ognuno* [1558] [fig.2].

¹⁵ "Rientra nella follia anche l'orgoglio per le nuove università tedesche, di cui Brant si fa portavoce? Per il fervore di studi umanistici, per i quali non occorre più recarsi all'estero? In fin dei conti, sì. «Chi troppo studia, matto diventa, e chi non studia porta la brenta [bigoncia per la vendemmia]», dice un antico proverbio italiano che Brant sembra far proprio. La sapienza terrena è sempre cieca, e 'i libri inutili' stanno a dimostrarlo", da F. Saba Sardi, *Introduzzone a S.Brant, La nave dei folli*, Milano, Spirali, 1984. p.XXI.

¹⁶ v. Supra. *Sottotesto, il tempo drammaturgico*.

¹⁷ M. Lutero, *Il catechismo tedesco*, in *Opere scelte*, a cura di F. Ferrario, Torino, Claudiana, 1998, p. 195.

¹⁸ v. incisione di E. Schoen, *Il Lamento di Cristo sulle sorti della Vigna di Dio* [1532], e il dipinto di L. Cranach il Giovane, *Lutero, Bugenhagen e Georg Major lavorano assiduamente nella Vigna del Signore* [1569]: v. M. Lutero, *op.cit.*, pp.172, a fronte 257, e didascalie relative a pp.337 e 343.

¹⁹ E. Garton, *Il filosofo e il mago*, in *L'uomo del Rinascimento*, Bari. Laterza, 1995, pp. 167-202.

[Titolo](#) | Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di *Hommelette*

[Autore](#) | Fernando Mastropasqua

[Pubblicato](#) | Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004

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

[Numero pagine](#) | pag 7 di 21

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Se le parole del fantasma fossero vere, la tragedia si concluderebbe alla fine del primo atto; in realtà ciò che dice il fantasma non può essere accolto senza riscontro. Il fantasma nelle credenze del tempo può essere anche emanazione diabolica. Lo svolgimento dell'azione, dopo il monologo, non è altro che la verifica delle parole del fantasma. Amleto chiede ad Orazio la descrizione dello spettro. Sappiamo fin dall'inizio che indossa l'armatura di guerra e impugna la mazza di comando, segno del potere militare del re. Dov'è finito il sudario? Perché il morto re si presenta nella sua veste regale e militare, pieno di mondanità e superbia? Perché afferma di essere un'anima purgante, quando per il pensiero protestante il purgatorio non esiste? Che sia cattolico? Che si sta convertito, dopo aver riscontrato - da morto - che i protestanti avevano torto? Ma allora perché chiede vendetta, che è empietà per l'anima purgante? Piuttosto di ascendere al paradiso desidera più velocemente precipitare nelle fiamme Infernali? Tante contraddizioni possono far sorgere il sospetto che si tratti davvero di un demone e non dello spettro del padre di Amleto. Questi, contemplandosi allo specchio, forse ha evocato un demone²⁰, Orazio ne è il ruffiano. Non può apparire strano agli elisabettiani: il tema è frequente nelle loro opere. Amleto deve scegliere tra il cielo e l'inferno, il demone si è trasformato nel fantasma del padre per dannarlo. Carmelo Bene, richiamando la battuta di Orazio: "Salute a Vostra Altezza", evoca l'intera scena e i suoi dilemmi. Ma Shakespeare lavorava all'interno di una precisa tradizione rappresentativa e usando codici drammaturgici, Bene non racconta che i propri vaneggiamenti: "I miei spettacoli sono la proiezione di un incubo non la calcomania del mondo esterno"²¹ ed elimina ogni struttura narrativa. Non c'è più una storia da raccontare. *Hommelette*, portando il sogno in scena, diviene puro delirio. Shakespeare aveva trasformato il mondo allegorico delle *Moralità* in storia, dell'astratto aveva fatto una funzione nello svolgimento degli eventi: le ombre erano diventate persone. Bene opera perché ritornino ombre, ma della propria mente.

Le due apparizioni

Nel momento in cui il poeta sta ricordando la propria donna, entra in scena Orazio per recitare l'*Amleto* (II sequenza). Durante il dialogo "mancato", davanti a lui si materializzano due apparizioni. Orazio, figura di carta²², assiste alla trasformazione della pietra che prende vita. La prima è quella del monumento funebre della Beata Ludovica Albertoni del Bernini. Durante la seconda Claudio e un angelo cantano in duetto l'aria di Silva dall'*Emani* di Verdi. Il risveglio di queste altre statue ricorda la scena in cui il vecchio Silva scopre Elvira, la giovane amata, insidiata da due corteggiatori (Don Carlo, re di Spagna, e il bandito Emami, a cui vanno i favori di Elvira). Il canto sgela il cuore delle statue, mentre Silva avrebbe preferito che nel suo vecchio corpo anche il cuore si fosse gelato. Orazio, pur stupito, non reagisce rispetto a ciò che succede in scena (le pietre che si animano). Colui che si ritiene "il teatro" non si accorge che il teatro è invece la pietra che prende vita. Le apparizioni stanno a dimostrare la sua ottusità. Chiuso nel testo, da cui proviene, ostinatamente prosegue nella recitazione delle battute secondo copione. Si crea una forte distonia tra ciò che dice Orazio e ciò che avviene in scena. È lo scontro tra il testo imm modificabile e l'azione reale sul palcoscenico. Orazio è confinato nel proprio ruolo. Gli altri, che apparentemente sono più rigidi - statue di pietra -, hanno la proprietà di sconfinare continuamente dalla forma che li racchiude, provocando un continuo slittamento da un'opera all'altra, da un genere all'altro (tragedia, dramma, opera, moralità, ecc.), da un personaggio all'altro, ecc. La statua è in scena il modello della estrema duttilità dell'attore. Si può essere una forma e contemporaneamente la sua negazione. Apollo (forma-statua-visibile-scultura) si scioglie in Dioniso (assenza di forma-movimento-invisibile-musica). La rigidità di Orazio sembra confermare l'assenza di Shakespeare. Eppure Shakespeare c'è, si trova là dove noi non riusciamo ancora a scorgerlo.

I due luoghi

All'inizio emerge la distinzione fra il luogo del protagonista e quello occupato da Orazio. I due luoghi corrispondono a due ossessioni: quella di CB che ricorda l'amore perduto e quella di Orazio che ricorda il testo perduto. In tal modo i due oggetti tendono a collocarsi sullo stesso livello. Il testo di Shakespeare equivale all'amore per la donna. Ambedue vengono sottratti ai loro innamorati e per la stessa causa: il tempo. Il tempo ha cancellato l'amore per la donna (morta o lontana); il tempo ha distrutto il testo di Shakespeare. Quello che ci è trasmesso dai libri, che è sopravvissuto non è altro che un freddo monumento. Il libro è la tomba del testo di Shakespeare, non diversa da quella che ha accolto le spoglie mortali della donna. Un secondo filo intreccia le due ossessioni: esse sono manifestazioni di un unico desiderio, l'arte che vince il tempo. La poesia fa rivivere la bellezza della donna perduta; l'attore restituisce voce alle creature di Shakespeare. L'idea dell'arte come vittoria sul tempo è espressa da Shakespeare anche nei *Sonetti*:

«Ma la tua eterna estate non dovrà svanire
né perdere possesso di quella bellezza che è tua,
né la morte si vanterà che tu vaghi nella sua ombra,
quando in versi eterni tu crescerai nel tempo.

²⁰ Lo specchio è uno dei luoghi privilegiati dal demonio per le sue apparizioni.

²¹

²²

Titolo || Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di *Hommelette*

Autore || Fernando Mastropasqua

Pubblicato || Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 8 di 21

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Finché uomini respireranno o occhi vedranno,
fin tanto vivrà questa poesia, e questa darà vita a te.» (18, vv. 9-14)
«Ma fa' pure del tuo peggio. vecchio Tempo: malgrado il tuo torto.
il mio amore nei miei versi vivrà sempre giovane.» (19, vv. 13-14)²³

Shakespeare occultato si rivela nella concezione che lega le due ossessioni, di CB e di Orazio, l'autore più fortemente evocato.

A un certo punto, quando il poeta si sposta fisicamente ed entra nel ruolo che Orazio chiede insistentemente, i due luoghi confluiscono in uno solo. Orazio, entrando in scena e recitando il copione che conosce, chiede di mettere in scena *l'Amleto* di Shakespeare. Orazio vive nelle proprie battute e, come è regola di un buon personaggio, vuole che si rappresenti il testo in cui ha parte e che Amleto, assente (non è presente nei titoli di coda), risponda. Nel momento in cui il protagonista (colui che non c'è) entra in scena, vuol dire che accetta di rispondere a Orazio: CB assume il ruolo che non c'è. Concede a Orazio di recitare *l'Amleto*.

Le azioni sono tre: Entrata in scena del poeta. Entrata in scena di Orazio, entrata del poeta per rappresentare *l'Amleto*.

L'ingresso di Orazio ha luogo all'interno di un'azione più generale e sottolinea il passaggio ad un'altra scena: le statue dei monumenti funebri nel cimitero prendono vita. Orazio disturba il loro abituale gioco (dobbiamo presumere dopo la mezzanotte!). Inizialmente, come bambini sorpresi a fare un gioco proibito, le statue tentano di "nascondere" la loro marachella. Ma il desiderio è più forte e si manifesta sotto lo sguardo incredulo di Orazio. La situazione è costruita con forte ironia, dato che nel testo di Shakespeare Orazio è scettico sull'apparizione del fantasma, ma si ricrede poi di fronte agli avvenimenti di cui è testimone e cerca addirittura di dialogare con il morto padre di Amleto. Il che l'Orazio di *Hommelette* non fa.

Un "incipit" antiteatrale

L'inizio si nega in quanto teatro sebbene utilizzi alcuni elementi basilari dell'arte teatrale come il monologo.

La sua antiteatralità costituisce un attacco alla ricerca teatrale del '900; si pone in polemica con due fra i maggiori teorici: Edward Gordon Craig e Bertolt Brecht.

Craig considera il movimento l'elemento fondante dell'arte scenica: il teatro è essenzialmente movimento inteso non solo come azione degli attori ma dell'intero quadro visivo. Il palcoscenico è una macchina in movimento in cui tutto "agisce" come nella musica. Il principio ha radici nella rilettura operata da Nietzsche del teatro come arte dionisiaca con riferimenti alla danza, alla musica, all'incessante metamorfosi²⁴. Essendo stato istituito da Dioniso il teatro deve compiersi nell'istante e nell'istante svanire. Craig dedica la sua vita a questa ricerca e di volta in volta pubblica raccolte di tavole per illustrare i metodi elaborati²⁵. Dal momento che il teatro è arte dionisiaca che si esplica in un incessante movimento di forme. Craig rifiuta scenografia in quanto stasi, decorazione (all'epoca tele dipinte e incorniciate in telai di legno che al massimo si muovevano su carrelli). La scenografia dunque è l'elemento turbante, contraddittorio. Craig preferisce realizzare elementi in continua mutazione. Non si tratta di ambientazioni. Né sono identificabili come luoghi reali; sono forme pure, geometriche, a allegoriche. L'incessante muoversi delle scene è il moto infinito incommensurabile dell'universo mentre l'attore è l'uomo impegnato in una titanica lotta con le forme; è piccolissimo tra incombenti e immani costruzioni geometriche che lo opprimono²⁶. Le scene di Craig tendono al sublime che è "il tentativo di esprimere l'infinito senza trovare nel regno dei fenomeni un oggetto che si mostri adeguato a questa rappresentazione. L'infinito, proprio perché è per sé posto fuori dell'intero complesso dell'oggettività e interiorizzato come significato invisibile e privo di forma, rimane inesprimibile nella sua infinità e superiore ad ogni espressione per mezzo del finito"²⁷. L'attore deve essere capace di declamare, nonostante... Per contrastare il moto del "luogo", l'attore deve farsi macchina.

I simbolisti cercano il sublime nel teatro ma il teatro non ha nulla a che fare con il sublime, non può essere puro, il teatro è sporco di vita. Quando Nietzsche scrive che il capolavoro è l'autore non l'opera, intuisce tale natura: "Cantando e danzando, l'uomo si mostra come membro di una superiore comunità: ha disimparato il camminare ed il parlare ed è sulla via di volarsene in cielo danzando. Nei suoi gesti parla l'incantesimo. Come ora gli animali parlano e la terra dà latte e miele, così anche in lui risuona qualcosa di soprannaturale: egli si sente come dio e cammina così estasiato e sollevato, come in sogno, vide camminare gli dèi. L'uomo non è più un artista, è divenuto opera d'arte: la potenza artistica dell'intera natura, con il massimo appagamento estatico dell'unità originaria, si rivela qui fra i brividi dell'ebbrezza. Qui s'impasta e si leviga l'argilla più nobile, il marmo più prezioso, l'uomo"²⁸.

²³ W. Shakespeare, *Sonetti*, a cura di A. Serpieri, Milano, Rizzoli, 1991.

²⁴ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, [Lipsia 1872]; ed.cit.

²⁵ E. G. Craig, *Towards a New Theatre*, London 1913; cfr. l'antologia in trad. it.: *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, cit.

²⁶ F. Mastropasqua, *In cammino verso Amleto...*, cit.

²⁷ G. W. F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 410.

²⁸ F. Nietzsche. *La nascita...*, cit., I, pp. 60-61.

[Titolo](#) | Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di *Hommelette*

[Autore](#) | Fernando Mastropasqua

[Pubblicato](#) | Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004

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

[Numero pagine](#) | pag 9 di 21

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Brecht sposta la funzione del teatro da drammatica a narrativa: "Il teatro epico raggruppa le persone sulla scena nel modo più semplice, più atto a rendere chiaramente visibile il senso degli avvenimenti...I criteri della sistemazione sono di natura storico-sociale. [...] E così rappresentammo il dramma come chi narra di tempi famosi / e nella luce dei riflettori non fu meno splendido del dramma / regali che si rappresentavano in epoche passate. [...] La differenza tra la forma drammatica e la forma epica veniva già ravvisata da Aristotele nella diversità delle tecniche costruttive... Le due tecniche dipendevano dal diverso modo in cui le opere venivano presentate al pubblico, queste mediante la scena, quelle mediante il libro... Un narratore come Döblin caratterizzò perfettamente la situazione quando disse che l'epica, al contrario della drammatica, poteva essere tagliata con le forbici in tanti pezzi, ciascuno dei quali conservava tutta la sua vitalità... Lo spettatore del teatro drammatico dice: «Sì, anch'io ho provato questo sentimento. - Sì, anch'io sono così.- Be', questo è naturale.- Sarà sempre così. La sofferenza di quest'uomo mi commuove, perché non ha altra via d'uscita. - Questa è grande arte: qui tutto è ovvio, è evidente. - Io piango con quello che piange, lido con quello che ride». Lo spettatore del teatro epico dice: «A questo non ci avrei pensato. - Questo non si deve fare così. - E' sorprendente, quasi inconcepibile. - Non può andare avanti così. - La sofferenza di quest'uomo mi commuove, perché avrebbe pure una via d'uscita! -Questa è grande arte: qui non c'è nulla di ovvio.- lo rido di quello che piange, piango di quello che ride». [...] L'interprete... racconta, rappresentandole, le vicende del suo personaggio, ne sa più di lui e non impone l'«adesso» e il «qui» come finzioni autorizzate dalle regole del gioco, bensì li differenzia dall'«ieri» e dall'«altrove» onde divenga visibile la connessione degli avvenimenti²⁹. L'attacco di Bene è un attacco contro ogni movimento, contro ogni storia. L' *incipit* di *Hommelette* proclama che in teatro non c'è azione, né narrazione.

Negazione di rappresentazione

Lo spettacolo di Bene non è aperto dal monologo shakespeariano, i versi non sono di Shakespeare ma di Laforgue. Il primo monologo è composto di brani estrapolati da due poesie: *Assolo di luna* e *Nera tramontana*. Bene preferisce liriche a battute, ma le tratta come materiale drammaturgico, sottoponendole a tagli e commistioni, per cui l'effetto è quello della parola detta in palcoscenico. Se Bene rivede sia il concetto di testo che quello di storia, attacca anche quello di rappresentazione.

Consideriamo la scena del teatro nel teatro (*IV* sequenza). Ha inizio una rappresentazione. Qualunque cosa sia successa prima, se debba essere considerata messa in scena dell'*Amleto* o ne sia invece negazione, è certo che ad un certo punto viene 'data rappresentazione' di una scena dell'*Amleto*, con riferimenti teatrali come la maschera, la presenza di Kate-attrice, ecc. Ma di che rappresentazione si tratta? In Shakespeare è lo spettacolo che Amleto organizza con gli attori, giunti al castello di Elsinore, per scoprire se effettivamente suo zio sia l'assassino di suo padre: "Ho sentito che creature colpevoli, assistendo a un dramma, sono state colpite fin in fondo all'anima dallo stesso inganno della scena, al punto da rivelare subito le loro malefatte: perché l'assassinio, anche se non ha lingua, parla con un organo miracoloso. A questi attori farò recitare qualcosa di simile all'assassinio di mio padre, davanti a mio zio. Ne osserverò le espressioni, lo sonderò nel vivo e, se appena trasale, saprò cosa fare. Lo spirito che ho visto può essere un diavolo, e il diavolo ha il potere di assumere una forma piacevole. Sì, e forse a causa della mia debolezza e malinconia, poiché è su tali animi che è più potente, mi inganna per dannarmi. Voglio fondamenti più sicuri di questo. Il dramma è la cosa dentro cui catturerò la coscienza del re" [II.2.566-583]; e più oltre (battuta di Amleto a Orazio): "Ci sarà un dramma stasera alla presenza del re. Una sua scena s'avvicina alle circostanze che ti ho raccontato della morte di mio padre. Ti prego, quando vedrai recitare quella azione, con tutto il discernimento della tua anima osserva mio zio. Se la sua colpa nascosta non si stana a una certa battuta, è uno spettro dannato quello che abbiamo visto, e le mie fantasie sono immonde come la fucina di Vulcano. Osservalo con attenzione, perché lo Inchiederò gli occhi alla sua faccia, e dopo metteremo Insieme le nostre impressioni per giudicare il suo atteggiamento" [III.2.70-82].

In *Hommelette* si ha una rappresentazione diversa. Il regista non è Amleto ma il re in persona, l'assassino. In quanto tale sa come si sono svolti realmente i fatti e può correggere gli errori degli attori.

Nell'*Amleto* shakespeariano, la versione ufficiale della morte del padre di Amleto è quella dell'avvelenamento causato dal morso di un serpente. Il fantasma rivela ad Amleto che quel serpente di cui parlano a corte è suo fratello che lo ha ucciso versandogli del veleno nell'orecchio, mentre stava dormendo in giardino. Amleto costruisce lo spettacolo del comici sulla versione del fantasma. Quando nel monologo successivo Claudio confessa di aver pugnalato il fratello: "Oh, il mio crimine è marcio! Puzza fino al cielo. Porta su di sé la prima e la più antica maledizione, l'assassinio di un fratello. [...] Ma se anche questa maledetta mano si fosse ingrossata col sangue del fratello, non c'è pioggia sufficiente nei dolci cieli per lavarla bianca come la neve?" [III.3.36-46], tanto che il sangue rappreso gli ha gonfiato la mano, rivela che la versione del fantasma non corrisponde del tutto ai fatti. Il crimine è più orrendo, perché è stato perpetrato nella camera nuziale con la complicità di Gertrude.

In *Hommelette* il Claudio-attore è interpretato da un angelo che indossa una maschera dorata, il quale alza il pugnale, attenendosi alla realtà dell'accaduto, mentre Claudio-regista lo corregge, ricordandogli la versione dell'avvelenamento. L'attore mima, versando il veleno nell'orecchio del re addormentato, ma poiché questi giace accanto a Kate che recita la parte di

²⁹ B. Brecht, *Efficacia mediata del teatro epico* [1932]. *Teatro di divertimento o d'insegnamento?* [1936]. *Breviario di estetica teatrale* [1948], in *Scritti Teatrali*, Torino, Einaudi, 1962, p.46, 58, 62-64, 135.

[Titolo](#) | Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di *Hommelette*

[Autore](#) | Fernando Mastropasqua

[Pubblicato](#) | Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004

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

[Numero pagine](#) | pag 10 di 21

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Gertrude, la dinamica del delitto viene ugualmente denunciata (il padre di Amleto è stato assassinato nel letto coniugale). Inoltre l'aria che Claudio-attore e Claudio-regista cantano in duetto è tratta dal *Macbeth* di Verdi³⁰. È la scena nella quale Macbeth, dopo aver assassinato Duncan, terrorizzato con il pugnale in mano, non ha il coraggio di riporre il pugnale al suo posto; la Lady gli strappa il pugnale dalle mani macchiate di un sangue indelebile e si occupa lei della faccenda. Così, nonostante l'intervento di Claudio-regista, emerge ugualmente il reale svolgimento del crimine. Permane dunque anche nella versione di Bene una situazione in cui l'incauto Claudio si tradisce. Il rovesciamento (l'assassino mette in scena lo spettacolo disattendendo la speranza dell'Amleto di Shakespeare che la rappresentazione del delitto costringa il criminale alla confessione) opera nel senso di annullare ogni possibilità di rappresentazione. Denunciarsi fa parte del gioco del teatro; allude - e ne dà esempio - a un palcoscenico in cui la mostra delle visioni dell'attore (il teatro) è più importante della dichiarazione di colpevolezza del personaggio (la storia): "Prima e dopo la Storia (della committenza) dell'Arte nel suo addobbato infingimento consolatorio, prima e dopo il suo caleidoscopico intrattenimento sociale, l'attorialità è finalmente estranea al suo prodursi: vocalità vestita del riverbero. E ciò può intendere solo chi sia stato chissà dove visitato da questo altrove del dover-non-essere estetico che recide il (non più suo) fluire del prodursi-articolarsi in opera. E non si dà capolavoro d'arte. Fuor dell'opera si è capolavoro"³¹.

L'Incoronazione

Con il gesto di porsi in testa la corona il re Indica la scena che sarà recitata: la scena seconda del I atto dell' Amleto (III sequenza).

Dopo che il poeta ha lasciato il suo luogo per entrare in quello di Orazio e recitare la parte di Amleto, viene richiamata la scena in cui compare per la prima volta, la scena dell'incoronazione di Claudio. Nel testo shakespeariano viene rivelato per la prima volta il rapporto tra il nipote e lo zio divenuto il nuovo re. Il dialogo tra i due è estremamente violento e pieno di minacce da entrambe le parti, anche se mascherate da un linguaggio allegorico ed espresso per giochi di parole. Ma prima ancora che i personaggi diano voce al loro astio, appare chiara allo spettatore la disapprovazione di Amleto nei confronti di Claudio. Egli infatti si presenta alla cerimonia d'investitura del nuovo re in abiti da lutto. Così, mentre manifesta come non spento il cordoglio per la morte del padre, afferma di non riconoscere Claudio come Re. L'apparizione di Amleto in abiti funebri è un insulto nei confronti di Claudio, un'accusa verso la madre che l'ha sposato e ha permesso così che egli potesse ora sedersi sul trono del padre, la rivendicazione di un giudizio negativo su quanto è successo a corte nonostante l'ostilità di tutti i presenti, che hanno invece considerato naturale la successione di Claudio al morto re.

In *Hommelette* invece Amleto si mette laforguianamente³² alle ginocchia del re. I due si prendono le mani cantando in duetto. Mostrano una complicità che non solo è sconosciuta al testo shakespeariano ma è empia rispetto al testo stesso. L'adesione dunque alla richiesta di Orazio di recitare l'Amleto si trasforma in sberleffo: non è l'Amleto di Shakespeare che si sta recitando, ma quello di Laforgue e in uno stile antidrammatico, da operetta.

L'attore prigioniero di una figura di carta

L'attore è prigioniero del proprio ruolo: la figura di carta fissata una volta per tutte da un autore drammatico si riversa dentro l'attore e se ne impossessa. In scena ci sono le statue, ma anche un attore bloccato nel ruolo di Orazio al punto tale da non poter "essere" altro. Per citare anche solo uno dei momenti più eclatanti di questo *transfert* tra attore e ruolo, basti ricordare la commedia dell'arte o il teatro ottocentesco, in cui ogni attore era specializzato in una maschera o in un ruolo: "Chi pensa alle compagnie d'oggi che, per essere formate in base al repertorio, hanno ognuna una fisionomia propria e un organico dall'una all'altra differente, difficilmente riuscirà a capire le compagnie a schema fisso quali erano quelle di una volta. Eppure l'architettura di queste era identica per tutte, perché tutte erano costruite sulla regola dei ruoli che ne formavano l'ossatura e per tutte l'organico era uguale, come è uguale la formazione di una squadra di calcio. C'era un nucleo centrale, quello dei «ruoli», formato dagli attori principali, tanti quanti erano appunto... i ruoli tradizionali; al di sotto, la schiera dei generici, vecchi e giovani, più o meno numerosa a seconda dell'importanza della compagnia; al di sopra di tutti, il direttore. [...] Erano, questi ruoli, il primattore e la primattrice, il brillante col secondo brillante suo satellite, il caratterista e la caratterista con le variazioni di padre nobile e madre nobile, la seconda donna, il generico primario, l'attor giovane e l'attrice giovane con la sottospecie di amorosa e ingenua. [...] A quell'epoca... tutti i personaggi di una commedia erano catalogabili in tante caselle quanti appunto erano i ruoli; caselle così delineate che difficilmente tra l'una e l'altra avvenivano contatti e confusioni. [...] E' facilmente intuibile che i ruoli sono un'eredità della commedia dell'arte, divenuti tali attraverso una progressiva umanizzazione delle maschere [...] Ogni ruolo... aveva il suo tipo fisico obbligato, che era quello creato e imposto dalla

³⁰ I. sc. XIII: duetto *Macbeth-Lady*.

³¹ C. Bene, *Autografia di un ritratto*, in *Opere*, cit., p. XXXVII.

³² Tra i molti esempi v. i quattro versi conclusivi della poesia di J. Laforgue *Assolo di luna*, che chiudono anche *Hommelette*: "Ahi perché non son caduto ai tuoi ginocchi! / Ah! perché non sei venuta meno ai miei ginocchi! / Io sarei stato uno sposo modello. / Come il fruscio della tua veste è un fruscio modello!".

[Titolo](#) | Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di Hommelette

[Autore](#) | Fernando Mastropasqua

[Pubblicato](#) | Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004

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

[Numero pagine](#) | pag 11 di 21

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

consuetudine in base al concetto di una certa corrispondenza logica tra esteriorità e Interiorità del personaggio. E tanto più un attore poteva sperare di avvicinarsi alla perfezione quanto maggiore era la sua identità tra la sua configurazione naturale e quella del suo ruolo come si era venuta formando nella convenzione. [...] Il ruolo era il bastone del maresciallo che ogni attore agli inizi aspirava ad avere nello zaino. [...] Il ruolo finiva per diventare per ogni attore una natura supplementare che si portava addosso anche fuori della scena. A casa, per strada, al caffè, in treno, nei rapporti coi compagni e col prossimo, questi attori li vedevate muoversi, parlare, agire, pensare, essere allegri e tristi, con le stesse caratteristiche dei personaggi che impersonavano in teatro, con quel tanto di artificiosità convenzionale che erano abituati ad attribuire ad essi³³. Nel momento in cui un attore sposa un ruolo e vi rimane imprigionato, può addirittura perdere il proprio nome e acquisire quello della maschera, come il comico dell'arte Tristano Martinelli che si firmava Arlecchino.

Evocazione del demone

La battuta iniziale di Orazio: "Due sere consecutive Bernardo e Marcello..." evoca la presenza di un fantasma. Amleto entra in scena, compiendo un gesto di usurpazione nei confronti del testo shakespeariano: canta in duetto con il re l'aria di Massimiliano da *I Masnadieri* di Verdi (p.IV, sc.V): "Come il bacio di un padre amoroso...". Il cantante di pietra si congiunge al poeta di carne. L'unione è rafforzata dal gesto di tenersi le mani. L'aria è quella che il vecchio Massimiliano canta durante la benedizione al figlio Carlo che non ha ancora riconosciuto. Massimiliano aveva bandito e perseguitato il figlio sulla base delle accuse e degli intrighi dell'altro figlio, Francesco, contro il fratello. *I Masnadieri* è una storia di violenze tra figli e padre e tra fratelli, temi presenti, questi del parricidio e del fratricidio, nel testo shakespeariano. Verdi e Laforgue, cantando in duetto, affermano il valore dei temi come argomenti di opere d'arte (tesi laforguiana). Subito dopo ad Orazio viene portato su un vassoio da un angelo una battuta su una pagina strappata, e poi appallottolata, dal testo di Shakespeare. Si tratta di una costante del personaggio di Orazio, fin dalle prime rappresentazioni dell'*Amleto* di Bene degli anni sessanta. La battuta è quella in cui viene messa in dubbio la veridicità del fantasma: "Lo spettro che ho veduto potrebbe essere il diavolo?...". Il fatto che sia cestinata nelle "tasche di Orazio"³⁴ proprio questa battuta di Amleto, quella del dubbio sul valore dell'apparizione, richiama la successiva battuta di CB: "Il mio corpo sorella ha tanto male alla sua anima bella". In questo punto si verifica uno slittamento: CB stava recitando l'*Amleto* della *Moralità* di Laforgue, ma con questa battuta torna alla poesia: i versi sono tratti da *Domeniche*... Lo slittamento sottolinea nuovamente l'evocazione di una presenza. Si tratta del personaggio di Kate: uno degli angeli, quello pensoso del monologo iniziale, si trasforma in donna. L'angelo si umanizza in donna, nella forma di contraddizione tragica, cioè di donna-demone (prostituta). Ma la metamorfosi continua e la prostituta dà vita a una nuova trasfigurazione cara ai simbolisti: la santa-puttana. Si ha dunque una seconda trasformazione sulla stessa base di estrema contraddizione tragica: dalla prostituta emerge la santa. Le battute cestinate di Orazio hanno evocato, per sottrazione, hanno cioè sostituito al fantasma del padre di Amleto, un altro demone: la donna.

Cestinare

Le parti che vengono cancellate non eliminano il tema richiamato. L'accorgimento era già in Laforgue che lo definisce sottrazione³⁵: si introducono citazioni alle quali si sostituisce un altro significato rispetto l'originale. Bene sposa la terminologia laforguiana. Quello che manca sarà detto in altro modo e nel frattempo riempito di un nuovo significato. La battuta suggerita ad Orazio è di Amleto che nutre sospetti sulla natura dello spettro. Proprio ora al poeta appare Kate che prima era statua-angelo malinconica. L'angelo si anima, si spoglia e diventa donna mostrando la natura di prostituta. La II trasformazione è la caduta: Kate non riesce a reggersi in piedi e gli angeli la chiudono dentro una statua prigioniera. Kate non subisce una trasformazione comune agli altri angeli, perché è colei che è caduta, che ha peccato. Alla fine di questa sequenza subisce un'ulteriore trasformazione, visivamente equivalente alla precedente: la prostituta, per scelta, ritorna ad essere altro - questa volta è attrice che si traveste da icona dell'Italia. Questa II santificazione avviene per scelta e in un altro mondo: il mondo del teatro. Laforgue e i poeti romantici entrano dentro Shakespeare e lo distruggono; sembra esserci una risposta alla

³³ S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Milano, Rizzoli, 1965, pp.23-36. v. anche U. Artioli (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, Padova, Esedra, 2000.

³⁴ «Sin dalla prima esecuzione amletica ho fortemente evidenziato l'insulsaggine dello "spettacolo a corte" *teso* (?) ad "intrapolare la coscienza del re". E, via via, ho cestinato gli amletici "dubbi" (da *Lo spettro che fu veduto potrebbe essere un diavolo...*, *voglio far recitare a quest'attori...* etc., fino all'essere o non esser del dilemma), risibili pezzetti del "copione" originale di scena (grumi cartacei della principessa coscienza ibrida) nelle tasche d'un sempre più disgustato Orazio», C. Bene, *Hamlet Suite* (XI), in *Opere*, Milano, Bompiani, 1995, pp.1352-1353.

³⁵ «Scriver versi è comunque sottrarre "senso" alle parole (o meglio *deviarlo* enigmaticamente), deludere e alludere, "ingannare" e "tenere in attesa". Da ciò l'importanza teatrale del gesto, che, come una modalità metalinguistica, rinvia al sottinteso, al nascosto, all'inesprimibile ma non all'ineffabile dei simbolisti», da I. Margoni, *Introduzione* a J. Laforgue, *Poesie e Prose*, Milano, Mondadori, 1971, p.48.

domanda di Amleto letta da Orazio: lo spettro è per il poeta romantico un demone con le sembianze di donna. Kate, personaggio laforguiano, si innamora di Amleto-artista, che la ricambia perché attrice, donna votata all'arte.

Vae Soli!

"E sono tornato lo e ho visto uno spreco sotto il sole. C'è uno, e non due, neanche un figlio e un fratello è a lui e non c'è termine a tutto il suo affanno, anche il suo occhio non si sazia di ricchezza. E per chi lo mi affanno e faccio mancare il mio fiato dal bene? Anche questo è spreco e una occupazione cattiva essa è. Buoni i due più dell'uno: che c'è per loro un salario buono nel loro affanno. Perché se cadranno l'uno farà alzare il suo amico. E guai a lui [al solo], l'uno che cadrà e non c'è un secondo per farlo alzare"³⁶.

Il *Vae Soli!* rimanda a questi versetti dell'*Ecclesiaste* (IV, 7-101, il libro della Bibbia, in cui si condanna lo spreco: "E mi sono affannato a fare: e ecco il tutto è spreco e compagnia di vento e non c'è avanzo sotto il sole. [...] E ho odiato la vita perché male su di me è l'opera che è stata fatta sotto il sole. Perché il tutto è spreco e compagnia di vento" [II, 11-17]; e spreco è stata anche la morte di Abele. Colui, che è sopravvissuto [il rimasto solo], è l'assassino. La distruzione dell'Altro, come ogni altro spreco, è assoluta cecità. Il Solo condanna se stesso. Caino ha fatto del suo sostegno, il fratello Abele, un nemico da eliminare. La vita è stoltezza proprio perché spreco della vita stessa e solitudine, condizione di fragilità. Dice nel versetto seguente al *Vae Soli!* Kohèlet: "Anche se giaceranno i due e un caldo è per loro: e all'uno come sarà caldo?" (IV, 11]. Kohèlet condanna la vanità della vita: tutto quello che è sulla terra tornerà polvere dispersa dal vento.

Oltre che in *Domeniche* ("In breve stavo per darmi con un <Vi amo>") Laforgue cita nuovamente il *Vae Soli!* in *Pierrot*:
"(Scena corta ma tipica)

I vostri occhi, voglio! Se perdo quella stella.

Il male delle bonacce si Ingolfa tra le mie vele;

«Guai a chi è solo!»: un brivido mi gorgoglia nell'ossa..."³⁷.

In questa sede il detto biblico è utilizzato per dichiarare il terrore che costringe l'uomo a unirsi a una donna. Il "guai a chi è solo", invettiva contro l'assassino, diventa qui invettiva contro il celibato. Di particolare rilievo il fatto che Laforgue lo usi in relazione alla figura del Pierrot. La maschera ha un'antica tradizione e deriva dalla commedia dell'arte. E' una variante francese della maschera del servo, ma con una accentuazione degli umori malinconici. Spesso triste e in pianto. Ma il Pierrot di Laforgue è più vicino alle origini della maschera, più compare dell'Arlecchino che sentimentale, è un buffone caratterizzato da violenza e imprevedibilità. Pierrot somiglia al poeta talmente tanto che molte volte si assiste a una vera e propria osmosi. Come il poeta anche Pierrot cerca un amore impossibile e rifiuta il matrimonio. E' l'argomento della breve *pièce Pierrot Fumiste* (Pierrot burlone), che narra la storia d'amore di Pierrot e Colombinetta³⁸. Più avanti [V sequenza] compare la citazione di una battuta di Colombinetta dal *Pierrot Fumiste*. *Vae Soli* vuoi dire: 'Guai a coloro che rimangono soli! Guai a coloro che rifiutano il matrimonio!' Dunque, guai anche a Laforgue, che ama il celibato; che, come Pierrot, desidera solo contemplare la donna perché non osa contaminare il sublime della bellezza che è in lei; da lei desidera solo complicità nell'arte.

Il "due" dell'*Ecclesiaste* diventa in Laforgue: la coppia, l'uomo e la donna. Aver mantenuto la locuzione latina significa che se ne è voluto conservare il valore di violenza e di invettiva.

Ma il *Vae Soli!*, evocando in latino la forza del più antico significato che non viene sostituito del tutto dal nuovo, evoca nuovamente l'*Amleto* Shakespeare, dove il concetto di condanna del fratricidio investe l'intera opera e in particolare la scena della incoronazione di Claudio: Guai a chi è solo perché ha ucciso il fratello. Ciò che è messo in crisi torna più rafforzato, così Shakespeare ritorna nel *Vae Soli!*

Lo spettacolo è cominciato con il re e Amleto complici, l'assassino e il figlio dell'assassinato. Il *Vae Soli!* riporta il senso primo a Shakespeare: nella scena dell'investitura di Claudio, (papa Urbano VIII) a cui si allude nel momento in cui si pone in testa la corona, anche Shakespeare pensa alla stessa fonte biblica: nel discorso che Claudio fa ad Amleto, confessa implicitamente, tradendosi, di essere il solo, colui che ha ucciso il fratello: "...è colpa contro il cielo, colpa contro i morti, colpa contro la natura, del tutto assurda alla ragione, il cui tema comune è la morte dei padri, e che ha sempre gridato, dal primo cadavere fino a colui che è morto oggi: «Così deve essere»" (I ,2,101-106). Ma il primo cadavere, cioè Abele, non è morto di morte naturale, ma è stato assassinato. Leggendo il primo cadavere al re morto (colui che è morto oggi), che è suo fratello, Claudio rivela la propria natura di caino, la propria visione del mondo come luogo in cui si legittima l'assassinio, e

³⁶ Kohèlet, *Ecclesiaste*. IV. 7-10, trad. di E. De Luca, Milano, Feltrinelli, 1996. pp.40-41; anche le cit. successive sono nella trad. di E. De Luca.

³⁷ J. Laforgue, *Le poesie*, a cura di E. Guaraldo, Milano, Rizzoli, 1998, p.217.

³⁸ Pierrot, innamoratosi di Colombinetta per la sua bellezza e purezza, dopo il matrimonio scopre che, stanca di un amore casto e fraterno, vuole liberarsi di lui con l'aiuto della madre. Pierrot decide di passare una notte di passione con lei, per dimostrarle che la castità era conseguenza della venerazione di cui lei era oggetto, non effetto di impotenza. Poi l'abbandona e se ne va saltellando.

Titolo | Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di *Hommelette*

Autore | Fernando Mastropasqua

Pubblicato | Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 13 di 21

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

l'assassinio di un fratello. Conservare il lutto come fa Amleto equivale a non condividere tale principio di legittimità. Il lutto di Amleto equivale al grido dell'*Ecclesiaste*: *Vae Soli!*

Così Shakespeare e Laforgue evocano la stessa invettiva dell'*Ecclesiaste* e Carmelo Bene li cita entrambi.

La tentazione del poeta

Le contaminazioni che troviamo in Bene non sono in realtà originali: c'è un tentativo di riprodurre la tipologia del percorso di Laforgue. Bene vuole sottrarre per deviare in un altro contenuto e in un'altra forma; fare in teatro ciò che Laforgue fa in poesia.

Il celibato è una colpa, ma che senso ha amare un mortale, visto che è destinato a scomparire? Lo ricorda l'Angelo cantando, su un'aria non riconosciuta, strofe della poesia di Laforgue *Per il libro d'amore*. Qual è allora la felicità dei mortali? E' quella della piccola vita provinciale cantata da Gozzano, la resa e l'adattamento alla noia dei valori piccolo-borghesi: il matrimonio, il far soldi, il grigiore di una vita uguale a tutte. Così Gozzano penetra dentro Laforgue. Quando CB, spostandosi da Laforgue a Gozzano, pronuncia i versi tratti dalla *Signorina Felicita*, arrendendosi alla vita di provincia, ai miseri sogni di un tranquillo matrimonio con una ragazzetta non avvenente ma benestante, Kate, che incarna la donna del poeta, la santa-puttana votata all'arte, scoppia in singhiozzi.

La donna artificiale sta tentando il poeta al teatro nelle forme demoniache della gloria e del successo. Si ripete la sfida di Faust. Si può avere tutto, vendendo l'anima al diavolo? Si può avere tutto dedicandosi al teatro, istigati dalla tentazione della donna? Il poeta cederà, rinunciando al celibato, come Adamo si arrese alle seduzioni di Eva, soggiogata dal serpente? Non è il teatro un'altra mela che nasconde l'inganno diabolico?

Ci troviamo di fronte ad un problema. Dal punto di vista della corrispondenza delle posizioni in scena, la sequenza propone una analogia nelle trasformazioni della donna in quanto demone. Le due trasformazioni sono equivalenti per posizioni in scena. Sono la santa, come costrizione a cui viene piegata Kate, e l'attrice, come libera scelta. Ma nel momento in cui Kate raggiunge la propria meta (aiutata dagli angeli compie lo stesso movimento di salita sul podio quando era stata chiusa nella struttura della santa), in quello stesso momento si trasforma in attrice (donna artificiale, dedicata all'arte, compagna del poeta) e in Italia. Si ottiene una equivalenza tra "Santa" e "Italia". Il significato più immediato è quello che il luogo a cui la donna (demone), tentazione del poeta sedotto dalla donna artificiale, invita è il teatro negazione della poesia. Questo è l'inganno del maligno. Il poeta, trascinato dalla donna, finirà in un teatro-istituzione. L'attore, che cede alla seduzione, non può essere che artista di Stato³⁹.

Corinne o Dello Stato

Kate può essere asceti o il teatro istituzionale. Ma non solo. La corona turrata richiama immediatamente l'Italia e il concetto di Stato. E' la corona costituita dalle mura romane con torri e bastioni. Lo documentano Tito Livio in *Ab urbe condita* (*Storia di Roma dalla sua fondazione*) e Lucano nel *Bellum Civile* (*Farsaglia*). Il passo di Lucano è particolarmente interessante perché la corona turrata vi appare come parte del corredo della sposa: "né la sposa cinta la fronte di turrata corona"⁴⁰. Non era dunque solo emblema dello Stato, ma anche della sposa, in quanto custode della casa. La corona turrata aveva equivalenze con un'altra corona: la corona *muralis* che veniva offerta ai soldati (connessione tra il soldato e la sposa, ambedue difensori dei beni maggiori: la patria e la casa) che si erano distinti in guerra, perché per primi avevano dato la scalata ai bastioni della città nemica assediata, superando la cinta delle mura. Era una corona d'oro con un giro di bastioni e torri. Veniva consegnata durante i trionfi alla fine della campagna militare. La donna che indossa la corona turrata è di solito colta in atteggiamento malinconico, che la accomuna ad un'altra icona romana: Minerva. La dea corrisponde all'Atena greca, è la protettrice della patria. Viene rappresentata con in mano una lancia e un elmo su cui è ritratto il minaccioso volto della Gorgone. Poiché alla Gorgone, che aveva il potere di rendere di pietra chi la guardasse, veniva attribuita una funzione apotropaica, spesso i soldati adornavano gli scudi con la sua immagine. Minerva, che al posto della corona turrata porta un elmo gorganico, cui è attribuita la stessa finalità di difesa militare, è anche dea dell'arte e della poesia⁴¹. Perciò viene ritratta come guerriera pensosa. Quindi nel simbolo della corona turrata c'è la sposa devota a Minerva, che difende le mura della casa come la dea difende le mura dello Stato, ma anche la rappresentazione della poesia e della musica. In Kate con la corona turrata rimane una forte ambiguità. Come si conciliano i concetti di stato, sposa, arte? Carmelo Bene è vicino alle posizioni di Wagner e di Nietzsche. In *Arte e Rivoluzione* [1849] Wagner afferma: "Là dove il politico e il filosofo finiscono, comincia di nuovo l'artista". Parafasando Wagner, in *Così parlò Zarathustra* [1883-1884] Nietzsche scrive: "Là dove lo Stato finisce,

³⁹ Per Bene, e gli autori a cui si ispira, l'arte non può essere arte di Stato: i teatri stabili sono luoghi per impiegati e non per artisti! La regia è contraria all'opera d'arte, che non è costruzione di belle forme. La forma è quella dell'*io poetico*.

⁴⁰ M. Anneo Lucano, *Farsaglia*, Lib.II, 358 [trad. di L. Griffa, Milano, Bompiani, 1984].

⁴¹ Minerva da *Menerva*, assonante con *Mens* e *Memini*, quindi dea della Sapienza e del Pensiero, ma anche con *Minervium*, Città e Rocca.

Titolo | Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di Hommelette
Autore | Fernando Mastropasqua
Pubblicato | Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004
Diritti | © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine | pag 14 di 21
Archivio |
Lingua | ITA
DOI |

comincia l'uomo che non è superfluo"; e prima: "Io chiamo Stato il luogo dove si trovano tutti i bevitori di veleno, buoni e cattivi: Stato è dove tutti si perdono, buoni e cattivi: Stato è dove il lento suicidio di tutti- è chiamato «vita»"⁴².

La corona turrita indossata da Kate è dunque segno di ambiguità e contraddizioni. Richiama le Istituzioni, rappresenta la poesia ma anche la sposa, è Minerva dea della poesia ma anche la dea guerriera a difesa dello Stato. *L'oxymoron* passa attraverso l'immagine negativa della donna. Nietzsche, sempre nello *Zarathustra*, dice: "anche la donna più dolce è più amara"⁴³. La fonte è sempre *l'Ecclesiaste*: Kohèlet dice: "E trovo lo amaro più della morte la donna, che lei è macchine d'assedio e reti il suo cuore, legami le sue mani. Un buono al-volto dell'Elohìm scamperà da lei e un peccatore sarà assalito in lei"⁴⁴.

Il monologo di CB è composto di passi da diverse poesie di Laforgue.

Dopo l'evocazione di Elena⁴⁵ (*Lamento dei contrasti malinconici e letterari*). Il tema è quello della impossibilità di raggiungere la donna, fredda, casta e infinitamente lontana come la luna (*Giuochi*). Il comportamento del poeta è fallimentare: egli è inadeguato, e non va imitato (*Avvertenza*). Non ci può essere del resto rapporto perché il poeta è "tutto cuore" e la donna è "tutta carne" (*Domeniche*). E poiché tutto è nulla non si può dire neanche l'ultima parola: si può solo dire che tutto è nulla (*La penultima parola*). Ma la donna che appare a CB non è Elena, o meglio non è solo Elena. Lo rivela l'epigrafe: "Si può ancora amare, ma darsi con tutta l'anima è una felicità che non si ritroverà mai più. *Corinne ou l'Italie*". *Corinne ou de l'Italie* è il titolo di un romanzo di Madame De Staël, pubblicato nel 1807⁴⁶.

Laforgue, citando Corinne (colei che si è data con tutta l'anima ed è stata rifiutata), si identifica in lei: anche il poeta si dà con tutta l'anima a chi lo respinge. Ma la poetessa tradita in *Hommelette* è tentazione del maligno; la sostanza di Kate è lo Stato. E' la donna artificiale che porta CB alla tentazione, ripetendo la funzione del fantasma del padre di Amleto. Shakespeare non è allontanato, ma inseguito.

La Signorina Felicità e l'uomo superfluo

Il secondo monologo, dopo l'apparizione di Corinne, è ispirato a due fonti: *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* di Laforgue e la poesia *La signorina Felicità ovvero la felicità* di Guido Gozzano. Il poeta qui compare per la prima volta in battuta, ma era già presente nella composizione generale. Gozzano dunque dà forma alla situazione in cui è possibile il delirio di CB. La poesia infatti ispira la presenza del poeta al cimitero:

"In molti mesti e pochi sogni lieti,
solo pellegrina! col mio rimpianto
fra le siepi, le vigne, i castagneti
quasi d'argento fatti nell'incanto;
e al cancello sostai del camposanto
come s'usa nei libri dei poeti. [VII,356-362]⁴⁷,
e più oltre quella della donna nel quadro che riprende vita [VI sequenza]:
"Bellezza riposata dei solai
dove il rifiuto secolare dorme!
In quella tomba, tra le vane forme
di ciò ch'è stato e non sarà più mai,
bianca bella così che sussultai,
la Dama apparve nella tela enorme:
«E' quella che lasciò, per infortuni,

⁴² F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 54 e 53; nota 43.

⁴³ *Ivi*, p.72.

⁴⁴ Kohèlet, *Ecclesiaste*, VII, 26[ed. cit., p. 55].

⁴⁵ È una tipologia della donna romantica da Elena di Troia. Offenbach si ispira a lei per l'operetta *La belle Hélène*, Wilde per la poesia *La nuova Elena* [1881] dedicata a una attrice: "A Elena già di Troia, ora di Londra". Il nome era comune per indicare la donna naturale. Elena era il prototipo della *cocotte*, della donna perduta, della femmina diabolica.

⁴⁶ Madame De Staël 1766-1817 ostile al regime napoleonico è costretta all'esilio: viaggia in Italia, dove scrive questo suo secondo romanzo. Corinne è una poetessa, con la quale si identifica la stessa De Staël, che ha dovuto abbandonare l'Inghilterra per non subire la vita senza prospettive, riservata alle donne. Vuole dedicarsi alla poesia. In Italia incontra un lord e si innamora. Il lord viene richiamato dal suo reggimento in Inghilterra. Intende sposare Corinne, ma quando torna in Inghilterra, non solo viene risucchiato nella morale tradizionale, ma si innamora della sorellastra di Corinne al punto di chiederla in moglie. Corinne, che non sa nulla, lo raggiunge in Scozia e scopre l'amore tra lui e la sorellastra. Decide di sacrificarsi. Tornata a Firenze muore, cantando l'amore per lui, tra le braccia dei due amanti.

⁴⁷ Né è escluso che vi sia anche memoria della parodia petroliniana: "Io sono il pallido prence danese, che parla solo, che veste a nero. Che si diverte nelle contese, che per diporto va al cimitero.", v. E. Petrolini, *Amleto*, vv.1-4, in *Opere- Teatro*, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1977, p.45.

[Titolo](#) | Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di Hommelette

[Autore](#) | Fernando Mastropasqua

[Pubblicato](#) | Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004

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

[Numero pagine](#) | pag 15 di 21

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

la casa al nonno di mio nonno... E noi
la confinammo nel solaio, poi
che porta pena... L'han veduta alcuni
lasciare Il quadro; in certi noviluni
s'ode Il suo passo lungo i corridoi...» [IV, 133-144).

Considerando la situazione da cui sono estrapolate le citazioni dall' *Amleto* di Laforgue, emerge uno dei temi fondamentali della ricerca del simbolisti: la solitudine dell'individuo che, penetrato a tal punto nell'orrore del mondo, se ne distacca, separato e inorridito. Inspiratore è indubbiamente Nietzsche con la sua felice definizione del borghese, ipostasi dell'Ognuno dell'antichità, che si accontenta di nascere, accoppiarsi, lavorare, far figli, arrampicarsi, arricchirsi, smaniare per il potere e morire. Nietzsche lo chiama "uomo superfluo": "Guardateli, questi superflui! Sono sempre malati, vomitano la loro bile e la chiamano giornale. Si ingoiano l'un l'altro e non riescono a digerirsi. Guardateli, questi superflui! Acquistano ricchezze e così diventano più poveri. Potenza, essi vogliono, e prima di tutto la leva della potenza, molto denaro - questi Incapaci! Guardate come si arrampicano, queste agili scimmie! Nell'arrampicarsi si scavalcano a vicenda e così si trascinano nel fango e nella bassezza"⁴⁸. Ad essi Nietzsche contrappone il poeta, l'intellettuale che, come il satira dionisiaco e Amleto, ha spinto lo sguardo dentro l'orrore del mondo: "...il mondo della realtà quotidiana e quello della realtà dionisiaca si distaccano. Non appena però quella realtà quotidiana riaffiora nella coscienza, essa, come tale, viene sentita con nausea; una disposizione ascetica, negatrice della volontà, è il frutto di quegli stati. In questo senso l'uomo dionisiaco è simile ad Amleto: entrambi una volta hanno gettato uno sguardo vero nell'essenza delle cose, hanno conosciuto, e agire li nausea; poiché la loro azione non può cambiare niente nell'essenza eterna delle cose, essi sentono come ridicolo o Infame che venga loro richiesto di rimettere in sesto il mondo uscito fuori dai cardini. La conoscenza uccide l'agire, per agire si deve essere avvolti nell'illusione - questa è la dottrina di Amleto, non già quella saggezza a buon mercato di Hans il sognatore che non giunge all'azione per la troppa riflessione, quasi per un eccesso di possibilità; non è la riflessione, noi - è la vera conoscenza, è la visione dell'orribile verità, che prevale su ogni motivo incitante all'azione, così per Amleto come per l'uomo dionisiaco"⁴⁹. Nell'*Amleto* di Shakespeare l'uomo superfluo è dominato da un'unica pulsione, quella dell'omicidio, che si incarna nelle figure di Claudio e di Gertrude, guidati dall'ambizione e dal desiderio di potere e In quella piccolo-borghese di Polonia, disposto per ascesa sociale a prostituire la figlia (i rifiuti ad Amleto hanno lo scopo di alzare il prezzo - la virtù non è che merce). In sostanza si ripete la dicotomia tra Ognuno e Nessuno, che in Nietzsche può tradursi con il termine di oltre-uomo, colui che si pone oltre l'uomo superfluo, come Nessuno, contemplandosi allo specchio, si poneva oltre l'orizzonte degli Ognuno accecati dal miraggio dei valori mondani e sprofondati in una vita qualunque. Per questo Zarathustra parlerà agli uomini dopo un lungo isolamento, quando trabocca di pensieri tanto da non poterli più trattenere: "Ecco! La mia saggezza mi ha saturato fino al disgusto; come l'ape che troppo miele ha raccolto, ho bisogno di mani che si protendano. Vorrei spartire i miei doni, finché i saggi tra gli uomini tornassero a rallegrarsi della loro follia e i poveri della loro ricchezza. Perciò devo scendere giù in basso: come tu [Il sole] fai la sera, quando vai dietro al mare e porti la luce al mondo infero, o ricchissimo fra gli astri! Anch'io devo, al pari di te, tramontare"⁵⁰.

L'Amleto laforguiano, rispetto allo Zarathustra, s'interroga sul pericolo che la condizione di oltre-uomo lascia intravedere. Non nascerà per caso un'altra specie di eroe? Di fronte a tale pericolo c'è una via d'uscita? Shakespeare non può intuirlo, ma Laforgue la individua nel mondo piccolo-borghese a lui contemporaneo. E' la rinuncia, l'accettazione segregata dentro il mondo: condurre una vita tranquilla, serena, in famiglia, in un paesino sperduto dove i rumori del mondo non giungono che molto attenuati; condurre una vita "animale". "Stabilità, stabilità... il tuo nome è donna": la scelta della vita ciclica femminile indica la stabilità come possibilità di eludere la sofferenza, perché colui che si erge ad Amleto entrerà in conflitto con l'eroe. Essere Amleto (o essere Zarathustra) significa vivere esclusivamente nel dolore, e questo è inaccettabile. Da un lato c'è il pericolo di diventare l'eroe shakespeariano come Riccardo III o Macbeth, dall'altro la scelta di vivere esclusivamente nel dolore, come il poeta romantico. Alternativa è la stabilità che può dare solo la donna, intesa come simbolo del ciclo naturale delle cose. Ecco perché è così importante che tale pensiero nasca mentre Amleto sta contemplando i flutti del mare pensando di lasciarsi trasportare nell'incoscienza (Laforgue). Risuonano echi di concetti buddisti, in questo periodo molto diffusi in Europa e mediati dall'autorità di Nietzsche e, ancor prima, di Hegel e Schopenhauer. Della cultura indiana, e in particolar modo della sua componente buddista, ha successo la nozione di incoscienza, dell'abbandonarsi al flusso delle cose. Allora, l'imperativo categorico, (il pensiero, il dovere del poeta, e di Amleto, di non tollerare ciò che accade nel mondo: "Orribile, orribile... troppo orribile") deve cedere all'imperativo climaterico, penetrare dentro la natura e perdersi. Il poeta che introduce il sogno della serenità familiare è Gozzano (*La signorina Felicita ovvero la felicità* [1909])⁵¹.

⁴⁸ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra...*, cit., p. 53-54.

⁴⁹ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra...*, cit., pp. 113-114.

⁵⁰ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra...*, cit., p. 3.

⁵¹ Gozzano ha le stesse radici culturali dei decadenti francesi; il tema della poesia è l'amore tra il poeta, qui avvocato, e una ragazza di campagna. La ragazza è brutta, ignorante (non ha letto Nietzsche), eppure rappresenta l'unica possibilità di

[Titolo](#) | [Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di Hommelette](#)

[Autore](#) | [Fernando Mastropasqua](#)

[Pubblicato](#) | [Fernando Mastropasqua, Teatro provincia dell'uomo, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004](#)

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

[Numero pagine](#) | pag 16 di 21

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Se mettiamo a confronto le due fonti analizzate, scopriamo il tema della sequenza: tutto inizia dalla corona turrata: l'Italia è apparsa con la corona turrata, quindi dalla Corinne del romanzo di M.me De Staël conduce a un'altra incarnazione femminile di segno contrario. Corinne è una poetessa, un'intellettuale, mentre la corona turrata rimanda all'Italia⁵², all'istituzione dell'arte, allo "Stabilità, il tuo nome è donna". L'arte da un lato è l'inganno con cui la donna demone piega il poeta facendogli credere che dedicherà la sua vita all'arte, ma che sarà poi un'arte al servizio dello Stato; dall'altro lato però la stabilità dell'arte ha un valore positivo nel momento in cui il poeta non riconosce più la possibilità e neanche la necessità di essere un eroe; perciò è lui stesso a rinunciare all'arte per una vita tranquilla e piccolo borghese: all'utopia alta si contrappone il borghese bisogno di una tranquillità oscura.

Allo svanire dell'apparizione di Corinne segue, come nell'*Amleto* di Shakespeare, un monologo che indica la vanità dell'arte. L'artista non è che nullità. L'artista è come l'iloti che viene presentato ai giovani spartani ubriaco affinché non sia imitato⁵³. Giovani, state lontani dall'arte! E' un monologo di ripiegamento esattamente come in Shakespeare. Orazio a questo punto riceve un altro bigliettino sul quale si trova una battuta dello spettro che tenda a ridare forza all'azione: "Orribile, orribile, troppo orribile". Segue il monologo: "Perdòno, perdòno non l'ho fatto apposta!", che contiene in sé anche Gozzano; è la rinuncia totale all'arte. Meglio essere la variante piccolo-borghese dell'uomo superfluo. Il monologo riprende la posizione del ripiegamento come nel precedente. L'arte è inutile e irraggiungibile. L'arte è grande e la vita troppo breve. Tra questi due monologhi legati dal tema della impossibilità dell'arte c'è la scena del perdono che si lega immediatamente alla battuta di Orazio. Il poeta è seduto nella sua solita posizione attorniato dagli angeli che sono in posa in preghiera e da Kate che è al centro sopra di lui. Una composizione armonica, fissa, statuaria. Deriva dall'idea berniniana del *bel composto*, dell'immagine armonica. Ma non è questo il teatro di regia? Quel teatro di consolazione contro il quale il poeta si scaglia e che Corinne gli profetizza? Cedendo alla tentazione della donna come stabilità finirà per fare il cantore dello Stato. Se agisco, obbedisco al fantasma: diventerò un regista di teatro stabile? È come una contro-apparizione. Gli elementi berniniani acquistano senso. Il suo rifiuto a seguire l'arte, questa arte, apre una ferita nel cuore di Kate che scoppia a piangere. Perché Kate è Corinne. Qui Carmelo Bene risponde all'arte della bella forma che. In quanto consolatoria, tende a distruggere ogni forma di pensiero. L'opera d'arte deve essere clinica per costringere a una nuova riflessione. Sarà disarmonica, dissonante, ma presenza. La forma bella non produce pensieri né sogni.

Se il poeta rinuncia alla poesia e sceglie di vivere la vita di tutti, alla donna che ha scelto di essere poetessa non rimane che la strada della santità, il monastero o dedicarsi al giovani feriti della guerra del cent'anni. Quando Kate pronuncia questa battuta si produce una nuova apparizione: la statua della Beata prende vita (la statua che prende vita distrugge il *bel composto*). L'artista ha stabilito una forma e questa forma si rifiuta di rimanere nei limiti in cui l'artista l'ha progettata. Prende vita e distrugge il principio della forma. Poiché la Beata è tale per la vita dedicata a curare i poveri, i malati, i feriti, nel momento in cui Kate dichiara di volersi fare monaca e dedicarsi ai feriti della guerra dei cent'anni, si sente chiamata in causa. Ma mentre Kate, delusa dal poeta, vuoi passare da donna artificiale a santa, la Beata rivela il desiderio di essere donna naturale. Ci saremmo aspettati un'adesione della Beata al desiderio di Kate e ci troviamo di fronte a una negazione della santità. La rinuncia di Kate viene dileggiata dalla statua che prende vita per negare la propria scelta di donna storica. Così il contrasto tra le due donne riporta al contrasto sull'arte, alla polemica tra *bel composto* e arte che distrugge in sé la forma. Il risveglio della Beata sembra dire che se il poeta ha come speranza quella di diventare un artista di regime, meglio rimanere nella assoluta incoscienza vita animale. E nel dirlo esalta il concetto di un'arte che è solo se è capace di superare il piano consolatorio delle belle forme.

Ma il processo che sta avvenendo davanti agli occhi degli spettatori induce un nuovo fantasma: il *Lohengrin, figlio di Parsifal* di Laforgue, parodia del *Lohengrin* di Wagner⁵⁴; nel contempo il re attacca un'aria dal *Don Carlos* di Verdi: quella della principessa Eboli, ruolo da mezzosoprano.

serenità per il poeta tormentato dalle stesse angosce dell'Amleto laforguiano. Per Gozzano v. G. Gozzano, *Tutte le poesie*, a cura di E. Salibra, Milano, Mursia, 1993. Alla *Signorina Felicita* di Gozzano Bene ha dedicato uno scritto: v. *La signorina Felicita*, in *Opere*, cit., pp.229-263.

⁵² Che non è l'Italia di Corinne, la patria della bellezza dei monumenti, dei capolavori d'arte.

⁵³ "Dopo aver fatto ubriacare gli iloti, li mostravano ai ragazzi per far loro passare la voglia di bere troppo", Plutarco, *Le virtù di Sparla*, cit., p. 152.

⁵⁴ La storta del *Lohengrin* è quella di una donna accusata ingiustamente di aver ucciso e abbandonato in un bosco il proprio fratellino. L'accusa è portata davanti al Re di Germania Enrico da un uomo e una donna che sostengono la colpevolezza di Elsa. Elsa si dichiara innocente. Il Re chiede il giudizio divino e domanda a Elsa se ci sia un cavaliere che voglia battersi per lei. Elsa invoca il cavaliere. Alla fine appare su una navicella trainata da un cigno. Proclama l'innocenza di Elsa, si batte contro il suo accusatore, lo vince ma non lo uccide (la storta è tratta dal *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, vissuto tra il XII e il XIII sec.) A questo punto. Elsa, secondo la tradizione ha il diritto di sposare il suo cavaliere. I due accusatori cercano di convincere Elsa che il cavaliere, poiché non ha voluto dire il suo nome né il luogo da cui proviene, potrebbe essere un mago o un demone. Elsa non lo crede, Lohengrin uccide finalmente l'accusatore, ma sospetta che Elsa l'abbia tradito. Al Re dichiara di essere Lohengrin figlio di Parsifal, che è uno dei cavalieri custodi del Graal (la coppa in cui Cristo bevve durante l'ultima cena e in cui fu raccolto il suo il

[Titolo](#) | Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di *Hommelette*

[Autore](#) | Fernando Mastropasqua

[Pubblicato](#) | Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004

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

[Numero pagine](#) | pag 17 di 21

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Nel *Don Carlos* di Verdi c'è una storia simile a quella del Lohengrin. Il re canta l'aria, corrispondente alla scena in cui Eboli comunica ad Elisabetta la volontà di prendere il velo piuttosto che andare in esilio⁵⁵. Dunque c'è un ritorno tematico: Kate vuole farsi monaca, la Beata Ludovica Albertoni si è fatta monaca, Eboli sceglie il velo. Ma il farsi femmina del basso con un'aria da mezzosoprano rivela altri significati. Il basso tende a una tecnica Impossibile. Siamo di nuovo di fronte ad una maschera (possibilità di rappresentare l'impossibile). Il falsetto equivale a un'evirazione, è avvenuta una violenza. In scena: l'attore nega il proprio corpo. La voce fuori campo dice un passo laforguiano dall' *Amleto*: "Stabilità, il tuo nome è donna! Metodo, metodo che vuoi da me? Lo sai che ho morso il frutto dell'Incoscienza: che sono lo colui che annuncia la nuova legge al figlio della donna, colui che detronizza l'imperativo categorico per instaurare in sua vece l'Imperativo climaterico" (III sequenza). Laforgue ironizza sul verso shakespeariano: "Fragilità il tuo nome è donna" [I.2.146]. Ci vuole metodo, segno di stabilità, per colui che si è votato all'arte: Io sono colui che avendo morso il frutto dell'Incoscienza (l'incoscienza è esattamente il contrario del metodo) annuncia la nuova legge al figlio della donna (espressione biblica per Uomo), ho detronizzato l'imperativo categorico (cioè un dovere primario) e l'ho sostituito con l'imperativo climaterico. La voce fuori campo viene collocata tra l'apparizione della Beata ed il canto, quando il re in risposta alla santa annuncia la ferita dentro il proprio corpo. Mentre la statua prende corpo e manifesta il desiderio del proprio corpo, il re mutila il proprio.

La voce fuori campo serve di passaggio per comprendere meglio la relazione che c'è tra la vita che entra nella pietra e la pietrificazione del basso, l'annuncio della sua mutilazione.

Il basso che si evira richiama di nuovo la donna dalla corona turrata. Essa è attribuito anche di Cibele, la natura stessa. Di solito è rappresentata accanto al suo amante alato, Attis. Poiché si era innamorato di un'altra, lo aveva punito facendolo impazzire. In un accesso di follia Attis si era evirato. Coloro che volevano diventare sacerdoti di Cibele, durante i rituali che ricorrevano in marzo, si automutilavano, per sollevarsi a una condizione impossibile: l'unione in un unico essere di maschio e femmina, come il basso che si fa mezzosoprano.

La mutilazione del re di fronte alla santa rivela che dietro Corinne c'è una figura più arcaica: Cibele, la grande madre. Il passaggio da società matriarcali a società guerriere si può leggere forse nel rapporto che la lega a un pardo, a un compagno, spesso figlio, unito a lei incestuosamente. Il compagno tende a trasgredire e a sottrarsi al suo potere. Spesso, come nel caso di Attis, viene punito crudelmente. In un'illustrazione su un vaso antico greco⁵⁶, la figura che è posta seduta, la dea, è Cibele con la corona turrata. Accanto un angelo che il commentatore riconosce come Bacco. La presenza dell'angelo in *Hommelette* rafforza l'idea della vestizione di Kate come Cibele.

Dal mistero della donna al mistero del testo

Riprendiamo dalla scena successiva allo spettacolo a corte. Si tratta di una sequenza estremamente coerente composta di tre segmenti:

Il primo è dedicato di nuovo al rapporto tra il poeta e la donna in una nuova dimensione in quanto subentrano nuove fonti da Laforgue.

Il secondo è dominato dalla figura del re occupato in un privato concerto angelico.

Nel terzo il poeta parla con la Beata Ludovica⁵⁷.

La lettura di questa sequenza non è particolarmente complessa, però è faticosa perché l'*iter* Si presenta aggrovigliato: siamo continuamente spostati da un luogo ad un altro, da una postazione antica ad una nuova. In particolare è significativo il pentimento del re, che avviene durante un concerto angelico. Nella composizione ricorda il *Concerto di Angeli* di G. Battista Gaulli (1672-73). Nei romanzi cortesi il cattivo non si pente. E neanche Claudio. Tanto è vero che le parole gli vengono

sangue). Alcuni cavalieri hanno Infatti dedicato la loro vita alla difesa del Graal. Quando un innocente è in pericolo, uno di loro interviene per difenderlo. Ma se viene costretto a dire il nome non può più rimanere, deve tornare al suo compito. Perciò abbandona Elsa, ma prima fa tornare il fratellino per dimostrare che è innocente. Mentre U fratellino le corre incontro, Elsa vede Lohengrin che parte convinto di essere stato tradito da lei, e muore invocando il suo nome tra le braccia del fratellino. In Laforgue Elsa è una vestale accusata d'aver avuto rapporti sessuali. Il Grande Consiglio la condanna ad essere accecata ed esclusa dalle vestali. Anche in questo caso Elsa può chiedere aiuto ad un cavaliere. Lo invoca e, ad un certo punto, anche qui all'ultimo minuto, cavalcando un cigno compare Lohengrin che dichiara l'innocenza di Elsa e le promette il matrimonio. Nella stanza nuziale si determina lo stesso scontro tra Elsa e Lohengrin del dramma wagneriano. Sono le battute di questo scontro quelle scelte per *Hommelette*. Lohengrin di fronte alla femminilità di Elsa che non riesce a rinunciare alla propria carnalità, abbraccia il cuscino e piangendo lo invoca: il cuscino si trasforma in cigno. Lohengrin se ne va abbandonandola.

⁵⁵ Elisabetta deve sposare il re Filippo II di Spagna, ma è innamorata di Don Carlos. Anche la principessa Eboli è innamorata di lui, quindi per dividere i due amanti rivela la cosa a Filippo II. Ma poi ha un ripensamento, va da Elisabetta e le confessa tutto.

⁵⁶ v. tav. XXIII in *Pitture de' Vasi antichi posseduti da Sua Eccellenza il Sig. Cav. Hamilton*, Firenze 1802.

⁵⁷ Questa sequenza è estremamente importante dal punto di vista della poetica di Carmelo Bene; infatti è qui che Bene ha immesso i concetti fondamentali del suo modo di lavorare. Essa è estremamente coerente e costituita da un inizio e da una fine. Addirittura alla conclusione, c'è un buio come stacco; tutto ciò che succede dopo in qualche modo è inerte nel senso che segue per caduta. Ci si avvia al finale dominato dalla figura del poeta-attore.

[Titolo](#) | Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di *Hommelette*

[Autore](#) | Fernando Mastropasqua

[Pubblicato](#) | Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004

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

[Numero pagine](#) | pag 18 di 21

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

suggerite. Recita la parte del contendente del *miles*, il barbaro [l'aria è quella di Attila da *Attila* di Verdi]. La scena è costruita teatralmente con tanto di servi di scena, suggeritore e angeli che sventolano veli a rappresentar fantasmi. La situazione è quella di Attila tormentato dagli spettri. Il personaggio verdiano permette le fusioni e gli scivolamenti di identità, perché, ingannato dalla donna amata, è da lei trucidato. Il concerto del re-papa costituisce un esempio rilevante del lavoro di Carmelo Bene. In privato concerto, secondo lo schema teatrale di *bel composto*, il re contendente-complice di Amleto finge di pentirsi, assumendo il ruolo dell'antagonista del *miles*, il barbaro che invade Roma nel 452. Ma poiché le sue vesti sono quelle del papa scolpito dal Bernini richiama contemporaneamente su di sé la figura dell'antagonista di Attila, papa Leone I, che lo convinse a rinunciare⁵⁸. Ciò che sembrava fermo, irrigidito nel *bel composto* si rivela una fuga di allucinate visioni che trascorrono attraverso il canto del re e l'azione degli angeli concertisti e servi di scena. Incalzano immagini a catena, come evanescenti fantasmi di una storia sconosciuta, mai scritta, irreali, contraddittoria, dove ogni forma si nega nella seguente. Dietro, l'insondabile nucleo," da cui emanano i precari elementi della composizione visiva.

In *Hommelette* il mistero assume una connotazione particolare, diversa dagli *Amleto* precedenti. Il mistero è il testo-sorgente⁵⁹, da cui fluiscono le evocazioni. Il testo, nella pratica della regia, è l'oggetto delle interpretazioni, come l'inconscio attraverso i sogni per Freud. Ma l'uomo di teatro, che abbia rispetto del mistero, sa che esso è inesplorabile. E se il mistero è il testo, esso non può essere oggetto d'interpretazione. Lo spettacolo non è lo svelamento del testo. Se mai è l'insieme dei sogni, delle evocazioni che nascono dal testo, come i sogni nella mente durante il sonno. Ma il sogno non è il luogo che permette di rivelare ciò che è occultato, esso è solo manifestazione di quell'inconoscibile da cui origina. Nel teatro quell'inconoscibile è il testo. Le azioni in palcoscenico sono legate dal fatto che sorgono dalla stessa sorgente che è quel testo. L'idea è già presente nell'*Amleto* del 1974. Il mistero si trova all'interno del testo stesso, nel quale si fanno emergere equivalenze al concetto. Ne risulta che il mistero coincide con Gertrude. La madre combacia perfettamente con le donne delle saghe nordiche: perfezione e tradimento. Ciò permette di affrontare il problema dell'interpretazione del testo utilizzando Freud. Infatti la sua teoria dell'interpretazione dei sogni ha la presunzione di spiegare il sogno, di andare alle radici dell'inconscio da cui il sogno è germinato. Così la concezione freudiana agli occhi di Carmelo Bene coincide con la posizione del regista, che mettendo in scena un testo "imbellita un cadavere", guidato dalla stessa presunzione di Freud: spiegare. Se è dunque Gertrude a impersonare il mistero da svelare. Chi nel testo di Shakespeare può assumere il ruolo di colui che pretende di svelare il mistero? Evidentemente Polonio che nella tragedia crede di aver capito le cause della follia di Amleto. Perciò nell'*Amleto* del 1974 (e anche nel film *Un Amleto di meno* del 1972). Gertrude incarna il mistero da svelare e Polonio il presuntuoso Freud della situazione. Le analogie sono individuate all'interno del testo, coerentemente alla funzione del personaggio. Polonio, in rapporto con il mistero della follia di Amleto, diventa simbolo di un atteggiamento positivista che presume di essere in grado di svelare la radice stessa di ogni enigma. Polonio parla con le parole di Freud de *L'interpretazione dei sogni* (le pagine dedicate all'*Edipo re* di Sofocle e all'*Amleto* di Shakespeare, dove si definisce l'esitazione di Amleto come conseguenza del "complesso edipico"⁶⁰). Visivamente l'idea si traduce in costumi, gesti, azione. Polonio è un vecchio che si trascina dentro una enorme coltre da letto, con una papalina in testa (vesti notturne di chi frequenta il territorio del sonno). Gertrude non è ammantata altro che di un velo nero. Polonio si aggira scrutando con l'aiuto di una lanterna e parlando a bassa voce alla ricerca del perché delle cose. Gertrude è una statua di ghiaccio, dall'espressione ineffabile. I due sono colti insieme, mentre Polonio si dà da fare per sottrarle il velo. La situazione torna più volte fino a che Polonio riesce a denudare del tutto Gertrude, dunque a svelare il mistero, ma quell'atto lo condanna a morte, trafitto dal pugnale di Amleto. Il velo che copriva il corpo nudo di Gertrude e di cui si fa schermo diventa l'arazzo dietro cui è nascosto nel testo di Shakespeare e, nel momento che lo possiede e lo solleva con trionfo, il saccente cortigiano trova la morte. Traducendo la costruzione metaforica si ha che: CB/Amleto, uccidendo Polonio/Freud, uccide il teatro di regia, che pretende di spiegare i testi e riduce lo spettacolo a "interpretazione".

Ripercorriamo le visioni evocate dal mistero del testo.

La visione si costruisce su tre livelli: il primo è la musica di commento che accompagna le azioni e le battute degli attori; il secondo è il detto, indipendentemente se sia recitato o cantato; il terzo è la visione vera e propria.

Prima sezione: incontro tra il poeta e la donna. Questa parte è collegata al teatro, tema dichiarato dato che si è conservata la pantomima del testo di Shakespeare. Anche se stravolta, c'è. Comincia immediatamente dopo un brano musicale che indica la fine dello spettacolo della Corte: è un tripudio di bende e nastri; è un'esaltazione dalla quale si esclude solo Orazio. In realtà il brano musicale, per il tema che contiene, è l'inizio di una nuova sequenza. Indica un *passaggio* a che, sul piano del detto, viene dichiarato dal poeta nella prima battuta: "Questo dramma per me non è nulla, l'ho concepito e vi ho lavorato fra repellenti preoccupazioni domestiche". I rimandi letterati della situazione sono quelli suggeriti dal tema musicale: *Il lago dei cigni* di Tcajkovskij. I due personaggi sono Sigfrido e Odette, la principessa che ha subito un incantesimo che può essere sciolto solo se salvata e sposata da un cavaliere. E' la scena in cui sei principesse vengono presentate a Sigfrido perché scelga

⁵⁸ Roma è messa a sacco nel 455 dai Vandali.

⁵⁹ v. infra, *Il testo-sorgente e l'Amleto di carta*.

⁶⁰ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899). Torino, Boringhieri, 1997, pp.247-250.

[Titolo](#) | Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di Hommelette

[Autore](#) | Fernando Mastropasqua

[Pubblicato](#) | Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004

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

[Numero pagine](#) | pag 19 di 21

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

la sposa. Poi Odette si trasformerà in cigno e quando i due si ritroveranno, moriranno sommersi dalle acque del lago. Kate trasformata in Odette viene sollevata in alto, si invola, mentre il poeta Sigfrido rimane sdraiato sul letto nuziale-tomba. Le nozze sono impossibili. Segue *La marcia nuziale dal Sogno di una notte di metà estate* di Mendelssohn. La successione dei due brani musicali dice che l'eroe ha scelto la sua sposa e sta andando a nozze. Nel frattempo Orazio viene insultato e sbeffeggiato: non trova nel solito frammento di testo nessuna parola. Si può supporre che qui al termine della pantomima si passi ad altre nozze delittuose, ad altri racconti di amore e morte che hanno per protagonisti eroi delle saghe celtiche; il che può anche apparire coerente rispetto all' *Amleto*, leggenda scandinava. Non si può fare a meno di notare che il riluttante poeta adesso confessa di essere l'autore del dramma, come se dicesse: io non lo volevo fare, ma è opera mia. E, a riprova ormai del suo coinvolgimento, non esita addirittura a travestirsi. E poiché la musica ci ha rivelato che si tratta di Sigfrido che va a nozze, ci aspetteremmo CB travestito da Sigfrido. Invece indossa una corazza da soldato romano. La spiegazione sta nel fatto che le saghe evocate avevano una funzione di propaganda: il modello da imitare era il cavaliere che difende la cristianità. Il soldato romano è il *Miles* cristiano, difensore della fede⁶¹. Quando nella VI sequenza il *Miles* si trasforma in Michele Arcangelo, CB dichiara la propria milizia artistica. Tutto è materia nelle mani dell'artista. La spada fiammeggiante sta a simboleggiare la potenza della sua vocazione artistica. Di fronte a una manifestazione così alta e pura del compito dell'artista, la Beata sprofonda nuovamente nel suo sonno di morte. Il vero cavaliere è dunque il *Miles* nella sua forma più pura, Michele Arcangelo che sconfisse Satana: "Michele e i suoi angeli combattevano contro il dragone. Il dragone e i suoi angeli ingaggiarono battaglia, ma non potevano prevalere e nel cielo non vi fu più posto per loro. E il gran dragone fu precipitato, l'antico serpente, che si chiamava diavolo e Satana, il seduttore del mondo intero; fu precipitato sulla terra e i suoi angeli furono precipitati con lui"⁶². Il pensiero va a Bernardo di Chiaravalle e all'esortazione morale che anima la sua predicazione e le sue opere. Sigfrido o Lohengrin con la lorica romana dichiarano di essere figure letterarie. Le nozze falliscono, Kate è sollevata in alto, irraggiungibile. Dopo essersi disteso sul talamo nuziale (una tomba viene girata e adibita a fungere da letto), scorgendo Kate, innalzata sopra di lui, troppo lontana, si rassegna e ritorna al monumento dell'Angelo con la lancia. Si consola pensando all'arte con le parole dell'*Amleto* di Laforgue:

"Un cuore e basta e degli sguardi senza le smanie della conquista.

Sono così estenuato d'arte!

Questo ripetermi che mal di testa!".

La risposta di Sigfrido si ritrova nella parte del copione non riconosciuta, ma per la situazione potrebbe appartenere a un personaggio come Pierrot fumista, richiamato esplicitamente subito dopo dalla battuta di Odette/Kate (battuta di Colombinetta). Il rapporto Sigfrido/Odette, si trasforma in quello di Lohengrin/Elsa. Si tratta del brano che riguarda la notte prima delle nozze. La nuova trasfigurazione evoca il Bernini dell'altare del Santissimo Sacramento in San Pietro realizzato tra il 1672 e il 1674. Kate/Odette/Elsa si trasforma in angelo custode del Santissimo Sacramento (riferimento al Graal). La statua che ispira la forma visibile è l'angelo di sinistra, l'angelo devoto. Kate aveva detto: "Inventariami!" e dà dimostrazione delle infinite forme che ha in catalogo. Per mezzo di un effetto di luce, l'angelo bianco assume un aspetto dorato, secondo le fattezze della statua in bronzo dorato del Bernini. Ma prima il tema di Wagner⁶³ si è trasformato in un altro tema che è ossimorico: si introduce infatti *l'ouverture* del *Galop* infernale dall' *Orfeo agli Inferi* di Offenbach. Mentre Wagner si sposa con il sublime di Bernini, il nuovo tema musicale fa precipitare dal tragico-sublime al parodistico dell'operetta. Trattandosi però *dell'ouverture* non siamo ancora dentro la trasgressione del can-can, è *l'introduzione a*, come se l'angelo del Bernini dicesse: la mia anima non è così pura da stare dentro l'angelo del Santissimo Sacramento. La musica precede la battuta, perciò l'anima dell'angelo inverte il movimento cominciato in ascesa, non tende al sublime ma all'equivoco, non alla purezza ma alla prostituzione. E' rivelato dal tema musicale prima ancora della battuta ed è particolarmente ironico, dato che la battuta è quella in cui Colombinetta fa una ipocrita esaltazione della propria verginità: "Sono ancora vergine! Che diranno le mie amiche?".

Il testo-sorgente e l'Amleto di carta

Importante è il rapporto tra la costruzione visionaria e il testo sorgente. Indico con il termine "testo-sorgente" il nucleo stesso da cui nasce la visione che ispira forme sulla scena; corrisponde nella concezione freudiana alla parte nascosta della psiche da cui nascono i sogni: "poiché la vera unità d'una vita è segreta ed è tanto più efficace là dove involontariamente si cela."⁶⁴ Amleto fa parte del nostro inconscio.

⁶¹ La cavalleria era sentita come milizia perfetta al servizio della Chiesa: "La sua spada (del cavaliere errante) è al servizio della fede secondo la predicazione di Bernardo di Chiaravalle. [...] L'amore, in cui la donna è oggetto di reverenza e quasi di culto, attraverso la servitù del cavaliere diviene mezzo di elevazione dell'uomo, *iter* che lo avvicina a quella perfezione richiesta al *Miles* cristiano", L. Mancinelli, *Introduzione* a W. von Eschenbach, *Parzival*, cit. pp. VII-VIII.

⁶² Giovanni, *Apocalisse*, 12,7.

⁶³ Preludio dell'atto I del *Lohengrin*.

⁶⁴ E. Canetti, *La provincia dell'uomo*, cit., p.13.

Titolo | Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di *Hommelette*

Autore | Fernando Mastropasqua

Pubblicato | Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 20 di 21

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Il primo segmento riguardava il cavaliere romano cristiano che rifiuta le nozze con la donna che doveva salvare. "Non c'è possibilità di nozze!", questo tema viene qui ripercorso secondo diversi livelli: la favola celtica, Lohengrin ed Elsa di Wagner, il Lohengrin parodistico e il comico Pierrot *fumiste* di Laforgue. Rimane sempre riconoscibile il tema del cavaliere destinato ad una missione che, al momento delle nozze, rifiuta la donna da sposare. Qual è il testo-sorgente? Tanto misterioso non è, è l'*Amleto* ricordato fin dal titolo, ma è misterioso, perché è l'*Amleto* inconfondibile, quell'*Amleto* di cui non abbiamo tradizione scritta, che non è fissato nelle edizioni filologiche, che non ha casa nelle edizioni a stampa, che è al di là di ogni *Amleto* rappresentato: è la poesia di Shakespeare a cui non potremo mal attingere e che nello stesso tempo è dentro di noi, come eredità genetica. Che cosa si rifiuta allora dell'*Amleto* di Shakespeare? L'*Amleto* che viene cancellato è l'*Amleto* scritto, è l'*Amleto* tramandato, è l'*Amleto* delle diverse edizioni, è l'*Amleto* di carta⁶⁵. Che cosa interpretano i registi della regia?⁶⁶ Su che cosa si basano? Si basano sull'*Amleto* tramandato dalle diverse edizioni filologiche, sull'*Amleto* sepolto nella carta, di cui Orazio va leggendo brandelli di battute. Orazio infatti è il depositario della storia di *Amleto* nel testo. Esso dunque non è il mistero, ma la soglia tra ciò che è conosciuto e ciò che non è conosciuto! Noi non siamo fatti di carne, ossa, sangue, muscoli, cervello ma di pura arte. E se io sono *essere* in quanto arte vuol dire che sono stato formato da opere d'arte di cui forse non sono consapevole ma che fanno parte della sostanza di cui sono permeato. Il mio essere vivo, il mio dolore di vivere, non dipende dalle emozioni provocate da eventi in una fase incosciente, ma da ciò che dal punto di vista dell'arte mi fa uomo: tutto ciò che non ho visto, non ho sentito, mi ha determinato. L'uomo non è che la statua forgiata dalla letteratura, dalla musica, ecc. Qui sta la differenza tra la figura di carta che è Orazio e l'uomo, scultura dell'arte e del pensiero. L'uomo è da sempre *sapiens*, almeno da quando c'è "arte", perché fatto di pittura, melodie, poesia. Ciò che ci sostanzia è questo patrimonio segreto, questo mito che non conosciamo e che ci ha plasmato, questo mistero umano: "La sua testa è fatta di stelle ma non ancora ordinate in costellazioni."⁶⁷ Nell'inconscio di CB, e anche nel nostro, in questo corpo-mito che racchiude confusi firmamenti vive il mistero del teatro⁶⁸.

Ciò che noi conosciamo (le maschere) sono le "Visioni" al di là di ogni interpretazione razionale e oltre ogni volontà di rappresentazione. L'eliminazione del concetto di mettere in scena esclude tempo e storia. L'imperativo è "dare vita e senso ai propri sogni"⁶⁹. In questo spettacolo colui che è vivente, lo è in quanto arte. Questo nucleo della poetica viene espresso nella VI sequenza, tensione tra l'artista e il mistero, con l'inserimento della statua della Ludovica Albertoni nel quadro. Carmelo Bene tende a costituirsi come esule, non vuole nessun rapporto con il mondo, la sua opera è fine a se stessa. La VII sequenza è inerte: non c'è più niente da dire. Il re-papa è il capocomico-amministratore. Il poeta chiede finanziamenti che non bastano mai; il re gli dà delle cambiali e *Amleto* glielie sfilate tutte dalle mani. Di nuovo una complicità tra il re e *Amleto*: questi infatti canta l'aria del Doge da *I due Foscari* di Verdi⁷⁰.

L'ultima parte è la prova di attore di questo *Amleto*. Il tema è il catalogo dei morti. Il tema della vendetta viene detto ed espulso. Orazio legge il testo che deve essere cancellato. Dietro, qualcosa di più profondo: la Morte. Del resto che cos'è il finale dell'*Amleto* di Shakespeare se non un cumulo di cadaveri? Muore Ofelia, muore alla fine lo stesso poeta. La scena è un camposanto. Si rientra nelle tombe.

Il teatro dichiara qui il suo limite. Essendo pura illusione non può modificare il mondo. Dove c'è illusione c'è solo visione. Non si imbelletta un cadavere, come nel teatro di regia, ma lo si evoca in sogno. Ma anche le visioni non possono modificare la realtà. La trascendenza in questo spettacolo non ha niente a che fare con atteggiamenti mistici. Per trascendere la realtà, la miseria umana, bisogna essere artificiali, pura arte, che è la pienezza dell'uomo che finalmente sfugge alle catene della natura. Si trascende la propria umanità perché si è arte; si è arte in quanto non si è natura. Lo rivelano le statue del Bernini, in quanto tensione al sublime.

Il poeta di *Hommelette for Hamlet* vorrebbe essere arte ma non può esserlo perché non ha la bellezza, e la bellezza è la donna. E' questo che gli ricorda la beata Ludovica Albertoni: La bellezza non ti appartiene! Le statue ritornano statue e il poeta muore. Kate/Elsa aveva annunciato al poeta che si muore, ma morendo si rientra nell'ordine della natura. L'artista che

⁶⁵ I testi sono tre: due precedenti alla morte di Shakespeare Il I° In-quarto del 1603 e Il no Inquarto del 1604 che sono notevolmente diversi e poi c'è l'in-folio del 1623 successivo alla morte di Shakespeare (1616).

⁶⁶ Per uno sguardo sulla regia in Italia v. C. Meldolesi. *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984. cfr. C. Bene, *L'arte di Stato*, in *Opere*, cit., pp.1028-1033.

⁶⁷ E. Canetti, *La provincia dell'uomo*, cit., p.111.

⁶⁸ Di rilievo la posizione di Alessandro Fersen e del suo Laboratorio di arti sceniche a Roma. Fersen si ispira agli studi di Giorgio Colli sul pensiero greco delle origini. Si può ripercorrere a ritroso il cammino interrogando i documenti più antichi, sfidando così il divieto di superare la soglia che separa il conosciuto dal non conosciuto. v. A.Fersen, *Il teatro, dopo*, Bari, Laterza, 1980.

⁶⁹ Nell'ambito di una poetica simile, v. il romanzo dello scrittore lituano Milosz, *La terra Ulro*. Secondo Miloz, nel XVIII sec. c'è stata una frattura dovuta alla supremazia della ragione. Che cosa deve fare l'uomo? nulla! L'unica possibilità di salvezza è nell'immaginazione e nella poesia.

⁷⁰ Il Doge, va in carcere a trovare il figlio accusato di assassinio e condannato all'esilio. Pur essendo il Doge, non può fare nulla; il figlio andrà in esilio e il padre morirà. L'accusa risulterà infondata e, nell'opera, si rivelerà il vero assassino, ma ormai i due sono morti. L'assassino viene eletto nuovo Doge.

[Titolo](#) || Commento. Verso un nuovo teatro: la provocazione di Hommelette

[Autore](#) || Fernando Mastropasqua

[Pubblicato](#) || Fernando Mastropasqua, *Teatro provincia dell'uomo*, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004

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

[Numero pagine](#) || pag 21 di 21

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

non può essere bellezza muore; il suo ultimo pensiero torna alla poesia *Assolo di luna* che ha aperto lo spettacolo, alla strofe finale:

"Perché non son caduto ai tuoi ginocchi!

Perché non sei svenuta ai miei piedi!

Sarei stato il modello degli sposi!

Come il frou-frou della tua veste è il modello dei frou-frou".