

Titolo || Della tragedia resta soltanto una frittata  
Autore || Franco Quadri  
Pubblicato || «la Repubblica», 3 dicembre 1987  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 1 di 2  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

**Carmelo Bene a Torino con il suo *Hommelette for Hamlet* dove convivono parodia e nostalgia del classico**

## **Della tragedia resta soltanto una frittata**

di *Franco Quadri*

TORINO - Il sesto *Amleto* di Carmelo Bene ha trovato alloggio in un cimitero. E' un punto d' arrivo per il grande personaggio che ha scandito come un simbolo la carriera del grande attore, solito comunque alle visitazioni ripetute.

*Amleto* per Carmelo Bene passa dalla dissacrazione della tragedia shakespeariana alla sua vanificazione attraverso le «moralità leggendarie» di Jules Laforgue, alla contaminazione con l' *Edipo* di Sofocle, secondo la lettura di Freud, nell' ultima messinscena di dodici anni fa.

Stavolta il pastiche è dichiarato già dal titolo baraccone *Hommelette for Hamlet* (sottotitolo «operetta inqualificabile»), dove nel termine demistificante e culinario di «omelette» si inserisce la radice di un «homme», imprigionato nel vocabolo-frittata e reso fantoccio. Sparisce quindi Freud e compare Lacan, che ha firmato questo neologismo.

Con questo avallo Amleto arriva al cimitero. La vicenda è infatti praticamente ambientata a Staglieno, tra una cornice di bianchi angeli barocchi ridisegnati in epoca liberty che importano col loro pompierismo un concetto di classicità ridotta a memoria, consona allo spirito e alla svalutazione di Laforgue. Ed ecco nel disegno scenico di Gino Marotta una composizione biancheggiante, destinata ad accecare quando la capiente scansione dei tempi musicali e delle luci inonda con una illuminazione da neve il panorama di angeli marmorei, colonnette votive con tanto di coppe d' alabastro, lastre piramidali, lapidi con la lira istoriata sulla base di piedestalli e tombe marmorizzate in grigio e oro o oro e verde.

E' impossibile non ricordare il precedente del *Faust Burlesque* di Marlowe creato da Aldo Trionfo con e per Bene, dove dietro alla camera da letto che fungeva da scena si delineava, sia pure per un tempo brevissimo dietro un sipario, un altro cimitero come questo, in pendio, in uno stile rifatto però sul gotico; e per la monumentalità e l'epoca viene anche alla mente *Ettore Fieramosca*, sempre di Trionfo e Luzzati, con un gruppo equestre che campeggiava al centro.

In questa immobilità sepolcrale solo Carmelo Bene è vivo; tornato alla sua zazzaretta nera, al contrario di Laurence Olivier che si candeggiava le chiome per entrare nel suo Amleto cinematografico, lo vediamo passeggiare e declamare tra i sepolcri, come un isolato evocatore, col suo abito spezzato dei giorni nostri, anche se il taglio rigido e lineare è fuori dal tempo.

Ma presto gli angeli si svegliano: a parte quelli sul proscenio o nella fila di fondo, sono vivi e capaci di spostarsi con movenze mimate quasi di danza, in atteggiamenti sempre statuari, alterando la composizione come se fosse un presepe mobile; fungono in qualche modo da commento all' azione, oltre che da sfondo figurativo, intenti a un' attività casalinga di manipolazione di pezzi di tulle, bianchi o verdi continuamente da loro brancicati, come quello che veniva infine lacerato nel *Macbeth*.

Dal gruppo funerario dell'inizio emergono anche dei personaggi, come l'usurpatore Claudio in mantello dorato, o come Ofelia in una tunichetta che arricchirà di un' aurea sopravveste barocca, per poi rifarsi angelo. Carmelo continua ad apparire estraneo al contesto, mentre una Beata Ludovica Albertoni, distesa in effigie sul suo monumento funerario, doppia i languori del protagonista, scoprendosi dei bianchi panni marmorei per carezzarsi i seni altrettanto marmorei, in un'estasi erotica alla Santa Teresa d' Avila.

In tale contesto, Amleto non si autorappresenta. Giace su una tomba come il suo Mercuzio in *Romeo e Giulietta* sul letto di un' agonia senza fine; cerca di dare impulso a una vicenda in cui non entra più come vendicatore, ossequiente com' è divenuto alla «pietà filiale», ma che non riesce neppure a far vivere. A Orazio, in redingote nera, come una macchia nel mare candido che lo circonda, affida il plot di Shakspeare, o il poco che ne resta, attraverso una serie di bigliettini strappati in cui l'amico legge le indicazioni per mandare avanti una trama destinata a rimanere lettera morta e a non procedere; gli affida anche il monologo tornato al suo ausiliare naturale, dopo essere stato dato l' ultima volta come «avere o non avere» e buttato via di nuovo dopo poche parole. L' azione è delegata anche a Claudio, che di fatto dirige la recita che dovrebbe metterlo in crisi, mutata in una memoria di famiglia senza contorni drammatici. Ofelia nel contempo s'incarna nell'attrice della compagnia arrivata al castello che la dovrebbe interpretare; Kate (Marina Polla de Luca), che secondo Laforgue è innamorata dell' attore Will (nome di facile decifrazione), sogna soltanto la tournée e il successo a Parigi.

Ma Amleto, che ignora la sua realtà familiare per l'elevazione artistica, attore e regista lo è solo a parole. Chi gli crede quando ripete come un ritornello: "tanto è grande l'Arte, quanto breve è la vita!?" La sua piccola quotidianità provinciale ritorna nei versi che alterna alle parole di Laforgue, richiamando testi nel nostro secolo, dallo Strapaese a Gozzano, ricomposti con un lavoro di cesello, per conservarne le assonanze alterando le parole.

Lo stesso gioco di citazioni parodiate si ripresenta nelle composizioni musicali, curate da Luigi Zito e non solo per quanto riguarda la colonna sonora. Claudio (Ugo Trama), per esempio, perlopiù canta, ma passando da slanci baritonali a slanci tenorili, a falsetti, a saggi da soprannista.

Affiorano i musicisti romantici e il grand-opéra, Saint-Saëns e Mendelssohn, ma in un contesto di ironia tra mosaici da operetta. La svalutazione del tragico non attinge quindi soltanto a ideali e ambiti borghesi, ma mina la forma, resa risibile.

Rifacendosi alla storia di Carmelo, il tema rimane ancora una volta quello del teatro irrepresentabile. Continua anche l'operazione di sottrazione degli elementi dello spettacolo sottolineata da Deleuze e già condotta nei suoi grandi Shakespeare

Titolo || Della tragedia resta soltanto una frittata  
Autore || Franco Quadri  
Pubblicato || «la Repubblica», 3 dicembre 1987  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 2 di 2  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

precedenti. Ma questa volta l'intervento si limita al testo, che peraltro non è più negato ma vanificato dal confinamento nella parodia sentimentale; non a caso stavolta accanto al protagonista si ricostituisce una compagnia in cui gli attori recuperano le loro voci, anche se amplificate.

Lui del resto, se rimane al di fuori della recita come in passato nella bellissima formalizzazione della prima parte, riprende a recitare nella seconda breve e dissonante, che sembra contenere la chiave dello spettacolo. Con struggente abbandono qui Carmelo recita la nostalgia del classico e della tragedia, buttandosi sul sentimento. Significativamente il suo personaggio non si suicida come nel testo e non pronuncia più la famosa epigrafe «qualis artifex pereo». L'ultima rinuncia di Carmelo è quella di morire davvero eroicamente nell'arte. Indossata la corazza che contraddistinse altre sue avventure, si lascia spegnere su una pietra tombale di questo cimitero di Elsinore per consunzione splenetica o per tisi, come il prediletto Laforgue a ventisette anni, ma per finzione. Come il poeta scriveva abbiamo comunque «un Amleto di meno».

la Repubblica  
venerdì 3 dicembre 1987

di Giovanni Marchi-Polla De Luca  
in collaborazione con Giancarlo e  
Giovanni Marchi-Polla De Luca  
e con la collaborazione di  
Giovanni Marchi-Polla De Luca  
e Giancarlo Marchi-Polla De Luca



Carmelo Bene a Torino con il suo  
"Hommelette for Hamlet" dove convivono  
parodia e nostalgia del classico

# Della tragedia resta soltanto una frittata

dal nostro inviato FRANCO QUADRÌ

mera da letto che fungeva da scena si delineava, sia pure per un tempo brevissimo, dietro un sipario, un alto cimitero come questo, in pendio, in uno stile rifatto però sul gotico, e per la monumentalità e l'epoca viene anche alla mente Ettore Fieramosca, sempre di Trionfo e Luzzati, con un gruppo equestre che campeggiava al centro.

In questa immobilità sepolcrale solo Carmelo Bene è vivo; tornato alla sua zazzaretta nera, al contrario di Laurence Olivier che si cangeggiava le chiome per entrare nel suo Amleto cinematografico, lo vediamo passeggiare e declamare tra i sepolcri, come un isolato evocatore, col suo abito spezzato dei giorni nostri, anche se il taglio rigido e lineare è fuori dal tempo.

Ma presto gli angeli si svegliano. A parte quelli sul proscenio o nella fila di fondo, sono vivi e capaci di spostarsi con movenze mimate quasi di danza, in atteggiamenti sempre statuari, alterando la com-

posizione come se fosse un presepe mobile; fungono in qualche modo da commento all'azione, oltre che da sfondo figurativo, intenti a un'attività casalinga di manipolazione di pezzi di nolle, bianchi o verdi, continuamente da loro brancati, come quello che veniva infine lacerato nel Macbeth.

Dal gruppo funerario dell'inizio emergono anche dei personaggi, come l'usurpatore Claudio in mantello dorato, o come Ofelia in una tunichetta che arricchisce di un'aura sopra-veste barocca, poi per rifarsi angelo. Carmelo continua a apparire estraneo al contesto, mentre una Beata Ludovica Albertoni, distesa in effigie sul suo monumento funerario, doppia i languori del protagonista, scoprendosi dei bianchi panni marmorei per carezzezza i seni altrettanto marmorei, in un'èstasi erotica alla Santa Teresa d'Avila.

In tale contesto, Amleto non si autorappresenta. Giace su una tomba come il suo Mercurio in Ro-

meo e Giulietta sul letto di un'agnia senza fiato; cerca di dare impulso a una vicenda in cui non entra più come vendicatore, ossequente com'è divenuto alla «pietà filiale», ma che non riesce neppure a far vivere. A Orazio, in redingote nera, come una macchia nel mare candido che lo circonda, affida il plot di Shakespeare, o il poco che ne resta, attraverso una serie di bigliettini strappati in cui l'amico legge le indicazioni per mandare avanti una trama destinata a rimanere lettera morta e a non procedere; gli affida anche il monologo tornato al suo ausiliario naturale, dopo essere stato l'ultima volta come «avere o non avere», e buttato via di nuovo dopo poche parole.

L'azione è delegata anche a Claudio, che di fatto dirige la recita che dovrebbe metterlo in crisi, mutata in una memoria di famiglia senza contorni drammatici. Ofelia nel contempo s'incarna nell'attrice della compagnia arrivata al castel-

lo, che la dovrebbe interpretare; Kate (Marina Polla de Luca), che secondo Laforge è innamorata dell'attore Will (nome di facile decifrazione), sogna soltanto la tournée e il successo a Parigi.

Ma Amleto, che ignora la sua realtà familiare per l'elevazione artistica, attore e regista lo è solo a parole. Chi gli crede quanto ripete come un ritornello - «tanto è grande l'Arte, quanto breve è la vita!»? La sua piccola quotidianità provinciale ritorna nei versi che alterna alle parole di Laforge, richiamando testi nel nostro secolo, dallo Strappate a Gozzano, ricomposti con un lavoro di cesello, per conservarne le assonanze alterando le parole.

Lo stesso gioco di citazioni parodiche si ripresenta nelle composizioni musicali, curate da Luigi Zito e non solo per quanto riguarda la colonna sonora. Claudio (Ugo Trama), per esempio, perlopiù canta, ma passando da slanci baritonali a slanci tenorili, a falsetti, a saggi da

sopranista.

Affiorano i musicisti romantici e il grand-opera, Saint-Saens e Mendelssohn, ma in un contesto di ironia tra mosaici da operetta. La svalutazione del tragico non attinge quindi soltanto a ideali e ambiti borghesi, ma mina la forma, resa risibile.

Rifacendosi alla storia di Carmelo, il tema rimane ancora una volta quello del teatro irraggiungibile. Continua anche l'operazione di sottrazione degli elementi dello spettacolo sottolineata da Deleuze e già condotta nei suoi grandi Shakespeare precedenti. Ma questa volta l'intervento si limita al testo, che peraltro non è più negato, ma vanificato dal confinamento nella parodia sentimentale; non a caso stavolta accanto al protagonista si ricostituisce una compagnia in cui gli attori recuperano le loro voci, anche se amplificata.

Lui del resto, se rimane al di fuori della recita come in passato nella bellissima formalizzazione della prima parte, riprende a recitare nella seconda breve e dissonante, che sembra contenere la chiave dello spettacolo. Con struggente abbandono qui Carmelo recita la nostalgia del classico e della tragedia, buttandosi sul sentimento. Significativamente il suo personaggio non si suicida come nel testo e non pronuncia la famosa epigrafe «qualis artifex pereo».

L'ultima rinuncia di Carmelo è quella di morire davvero eroicamente nell'arte. Indossata la corazza che contraddistingue altre sue avventure, si lascia spegnere su una pietra tombale di questo cimitero di Elginore, per consumazione splenetica o per tisi, come il prediletto Laforge a ventisei anni. Ma per finzione. Come il poeta scriveva abbiamo comunque «un Amleto di meno».

Con questo avvio Amleto arriva al cimitero. La vicenda è infatti praticamente ambientata a Staglieno, tra una cornice di bianchi angeli barocchi ridisegnati in epoca libertina che impongono col loro pompierismo un concetto di classicità ridotto a memoria, concessa allo spirito alla svalutazione di Laforge. Ed ecco nel disegno scenico di Geno Marini una composizione biancheggiante, destinata a accarezzare quando la capiente scansione dei tempi musicali e delle luci inonda con una illuminazione da neve il panorama di angeli marmorei, colonnette vivaci con tanti di coppe d'altare, lastre piramidali, lapidi con la loro storziata, sulla base di pedestrali e tombe marmorizzate in grigio e oro-oro e verde.

È impossibile non ricordare il precedente del Faust Barlesque di Marlowe creato da Aldo Trionfo con e per Bene, dove dietro alla ca-

## A Genova nove diversi allestimenti del testo shakespeariano Non prendere sul serio Amleto Questo è amore per il teatro

dal nostro inviato UGO VOLLI

GENOVA — Se nel nostro mondo teatrale così pieno di premi, concorsi, riconoscimenti, biglietti aerei e altre futili solennità si assegnasse finalmente un trofeo al divertimento teatrale, non alle riviste di stile televisivo o ai comici che pur di far ridere mettono le barzellette anche addosso a Moby-Dick, ma al puro divertimento di far teatro, e cioè al teatro come diversione, deviazione, svavagana, supplemento giocoso rispetto al quotidiano... se un premio così davvero patafisico ci fosse, io saprei benissimo a chi assegnarlo.

Al Teatro della Tosse di Genova, dove quel paio di volte che ci capino in un anno, trovo sempre delle situazioni assolutamente bizzarre. Una volta, per uno spettacolo che non ricordo, trovai il teatro trasformato in velodromo, con le biciclette che andavano su e giù dal palcoscenico in platea; un'altra volta si entrava in sala passando dai sotterranei, trasformati in una sorta di condensato mitico di Oriente. Altre volte le idee erano più narrative e meno scenografiche, ma sempre vi entrava quel pizzico di follia capace di renderle insieme poco credibili e molto divertenti.

L'autore principale di tanto sistemata trasgressione al buon senso è Tonino Conte, un signore grande e grosso che sotto la concretezza dell'accento genovese e una vaga rassicurazione con Paolo Grassi naviga la caratteristica follia del regista, ma non nella forma diffusa della megalomania dei mezzi o del perfezionismo di quelli del demitrago insistendo all'impossibile e incurante di particolari e contraddizioni minime. Ma il vero artefice del Teatro della Tosse è poi Lele Luzzati, che con le sue bellissime invenzioni sceniche trasforma qualsiasi bizzarria in una piccola autentica seduzione magica.

L'ultima della serie di follie del teatro genovese è questa: fare nove volte Amleto, cioè nove allestimenti diversi della tragedia, ciascuno replicato tre volte per un ciclo di un mese, con distribuzione, copione,



scena e costumi più o meno costanti, e solo qualche elemento che cambia di volta in volta a sottolineare differenti rapporti e dunque altre interpretazioni. C'è una variante in cui la protagonista è donna e parla inglese, un altro è pieno di sangue, uno è tutto recitato dai comici che stanno dentro il testo shakespeariano, un altro ancora metterà tutti gli attori in vasche di zinco a soffrire il freddo.

Se si bada alla «suprema difficoltà» che grandissimi registi attribuiscono ad Amleto, se si pensa alla massa sconfinata di libri, alle sfide che grandissimi attori vi hanno trovato, insomma, al mito di Amleto, l'intenzione di Tonino Conte è stata appreso e legittimamente derisorio: il suo primo Amleto, quello di base, è stato provato per un mese con una compagnia di giovani, gli altri si lavorano via via con una settimana di au-

tentico rispetto alle rappresentazioni. Ma a me sembra che non ci sia polemica in quest'impresa; solo un bel po' di incoscienza, o se si vuole di confidenza con l'artigianato teatrale, di piacere per il gioco dello spettacolo e di indifferenza per i massimi sistemi che si usa associarvi.

Io ho visto il terzo Amleto della serie, quello da una generale follia. Tutti in camicia bianca da malati, all'inizio, gli attori borbottano «essere o non essere», mentre la regina, che è un uomo travestito, partorisce i loro costumi; poi ogni tanto quest'idea della follia torna a sovrapporsi su una lettura tutto sommato abbastanza letterale del dramma; i rapporti fra Ofelia e il principe, per esempio, sono improntati a un certo squasito disinteresse, i travestimenti sono fatti volentieri a vista e senza troppa convulsione, le battute più famose e «significative» sono buttate là con evidente disinteresse, e nel finale, dopo la strage, tutti i morti risorgono e si rimettono a ballare nel loro canicione da ospedale.

Sarebbe sbagliato prendere seriamente questo allestimento fra i nove e discuterne le scelte; bisogna notare però qualche immagine molto bella, come il suicidio di Ofelia, realizzato con una cascata al buio, e una certa generale immaturità tecnica della compagnia, che si traduce in un parlato «distrovo» da commedia, assai poco folle. Quello che conta, l'abbiamo detto, è l'operazione, il gioco concettuale del nove Shakespeare, con la loro deriva del significante, che il pubblico pare gradire parecchio, affollando tutte le varianti e le repliche.

La scena (uno scivolo nero ricco di funzioni possibili) e i costumi (sintetici quelli regali, poverissimi gli altri) sono di Lele Luzzati; la regia di Tonino Conte. In scena, Antonio Barza, Enrico Campanini, Paola Capra, Carla Celani, Bruno Cervetto, Annalisa Clacrisi, Paolo Morevetchi, Sandro Palmieri, Pino Peruzzelli, Paola Pacentini, Veronica Rocca, Giampiero Tommasini, Vanni Valenza.

## Il divertente lavoro al Teatro delle Dieci Ma che fa fare l'amore ce lo spiega Campanile

dal nostro inviato

TORINO — «Una volta molti anni fa» mi dice il regista Massimo Scaglione nell'intervallo «andai a trovare Achille Campanile a casa sua e gli chiesi di darmi qualcosa di suo da recitare lui mi mostrò una grossa cesta colma di carta e mi disse di scegliere». Bene, quella grossa cesta, se è rimasta da qualche parte, sarebbe ora di riprenderla in mano, di guardarci dentro, e di usarla. Perché Achille Campanile è uno dei pochi geni autentici della nostra letteratura teatrale (e non) del secolo, uno dei rarissimi che nel nostro paese molto più serio e noioso di quanto non ritenga di essere, ha il dono sacro dell'umorismo e della surrealità.

Da accostare dunque non tanto ai drammaturghi dell'assurdo, che soffrono anch'essi spesso e volentieri di tetrage, quanto al grande cabaret incubatore del surrealismo, ai francesi dello «Chat noir» o a Karl Valentin, o al nostro Petrolini. Ma è anche, Campanile, un autore pochissimo rappresentato, quasi dimenticato, tutto da recuperare. Lode dunque e gratitudine al torinese Teatro delle Dieci: lode e gratitudine per aver tratto qualche cosa da quella cesta e avercelo riproposto.

Questo qualche cosa è una commedia in due parti intitolata L'amore fa fare questo e altro, che fu già rappresentata nel 1930 a Roma e Milano con esiti contraddittori (applausi al Nord, fischii nella capitale) della compagnia De Sica-Rossone-Meloni, un testo meno fulmineo delle sue tragedie in due battute, tra molto gustoso e patidionale. Si tratta di un giovane professore universitario che ha conosciuto una ragazza si passaggio, subito innamorandosene. Il sentimento è ricambiato, ma come frequenter? Non certo dichiarando le debite «intenzioni serie», perché il padre della fanciulla vuole per lei solo «industriali e bu-

sinessman». C'è però un fratellino ignorante da istruire, e il professore sarà assistuto alla bisogna per interessamento della fanciulla.

Però il ragazzo è terribile, non vuol proprio studiare, e il padre per sincera la sua resistenza ha escogitato un travestimento: il professore deve vestirsi da bambino. In tale follia, però, egli è rapito da un bandito (incaricato dalla moglie separata del suo datore di lavoro di riportare il figlio) e vince anche un concorso di bellezza per pupi. Nella magnifica vita della madre irrompe la ragazza, e un drammatico conflitto oppone le generazioni. Il professore fugge vestito da bandito, è condannato a morte, ma se la cava col taglio dei capelli perché il boia rifiuta di concedere scotti sulle sue esose scartie. Alla fine, sano e salvo, ottiene il consenso del padre e si sposa con la sua bella, mentre il bambino distribuisce confetti in platea.

La recitazione del Teatro delle Dieci accentua molto i toni masochistici del testo, e fa spesso il verso al modo di lavorare dagli inizi dell'antica italiana, la nobilitazione Rosalinda, soprattutto (Victoria Lenner) produce un bignone molto spassoso; il protagonista professore e bambino (Francesco Viscanti), se la sua bene a fare le bizzrie, il padre (Giulio Vaccaro) debbatamente terribile, la ragazza (Rugina Salicrú) opportunamente caparriosa e funzionalista bene anche gli altri (Quinto Cavallera, Cristina Marchese, Wilma D'Amico, Bruno Anselmino). I primi sei sono parvi a tratti un po' allenati, ma la sera in cui l'ho visto era scarso un ingeneroso manomesso dello spettacolo comico, cioè il pubblico, e questo può spiegare la cosa. Si ride, comunque, si resta ammirati di fronte all'intelligenza casistica e letteraria di Campanile, e si esce con la voglia di vedere ancora. (A. S.)