

TEATRO

L' "Amleto" di Carmelo Bene al Quirino di Roma

Come è giunto fino a noi — qua, in Italia —, per quali tramiti scenici o tradizione di costume, l' *Amleto*? Per il tramite — oserei credere — della *belle époque*: un'epoca che è come dire uno stile, perpetuantesi fino alla prima guerra mondiale et ultra, e i cui lasciti si dividono oggi fra il rimpianto tacito di coloro che l'hanno vissuta e la manifesta curiosità di quelli che non l'hanno vissuta. Una epoca ibrida, floreale e stucchevole, positiva e visionaria; erotica e astinente, provinciale e cosmopolita. È insomma l'apice della società borghese, prossima a spaccarsi nei corni del suo dilemma, della sua congenita contraddizione tra lo zelo delle tradizioni e l'impudenza del progresso. In tale epoca c'è, da noi, un rigoglioso stuolo di attori che, senza definirsi shakespeariani, ambiscono a tramandarsi come insuperati interpreti di *Amleto*: Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, Giovanni Emanuel... La preoccupazione principale di questi attori era d'appurare (o indurre ad appurare) se il principe danese fosse pazzo o no, poiché ciò che il pubblico esigeva sapere era come mai Amleto ci impiegasse tanto tempo ad effettuare il suo progetto di vendetta contro il padrigno, e pertanto la pazzia — in una società che si riteneva esemplarmente normale — era l'unica giustificazione attendibile, oltre la quale non rimaneva che ammirare (anzi, paventare) il capolavoro shakespeariano come il *tabù* della perfezione tragica. Del resto, le richieste complesse, i desideri nascosti, i segreti assilli, avrebbero trovato nelle *pochades* il modo più placido e corretto di esorcizzarsi.

Un'epoca tutto sommato ingenua, almeno sul piano dei sentimenti comuni, tanto che, di una sentimentalità così contraddittoria (che subiva in fondo la dissipazione che andava disseminando), è rimasto un ricordo non sempre sgradevole. Un certo estenuato estetismo, ad esempio, che in Inghilterra trovò la sua esaltazione in Oscar Wilde e qui in Italia in D'Annunzio, eccolo, alla

distanza di quasi un secolo, riaffiorare nell' *Amleto* che Carmelo Bene ha portato sulle scene del Quirino di Roma.

Ma Carmelo Bene, oggi, è consapevole (almeno è doveroso supporlo) delle ragioni che stagnano nel profondo delle tortuosità in cui s'avvolge l'ingenuità testé accennata. Tuttavia torna a ripercorrerla compiaciuto, come se in un Luna-Park si desse a rifare a cuor leggero il percorso delle « montagne russe ».

E infatti proprio quelle tortuosità egli riporta sul palcoscenico, nei loro vortici, nei loro vuoti e pieni (com'è nella natura della curva, che all'improvviso gira nel vuoto dopo aver toccato in un punto il suo pieno). Di colpi e contraccolpi, di sbalzi in su e tonfi in giù, di cadute massicce e sospensioni senza fiato, sono costituite del pari sia l'ambientazione scenica che la recitazione. Nella recitazione, anzi (specialmente nella sua, di Carmelo Bene, che è insieme regista, attore, scenografo e costumista), questo procedere col fiato sospeso per le rapide alture e le interminabili chine delle « montagne russe » è ancora più evidente, perché nella recitazione l'accento e il colorito delle parole pronunciate è nettamente separato dal loro attendibile senso.

La spezzatura tra il tono e il senso delle parole è abbastanza emblematica in una interpretazione dell' *Amleto*, che non è tanto l' *Amleto* di Shakespeare quanto il già detto *Amleto* pervenutoci dalla *belle époque*. La contraddizione, ad esempio, tra l'ostentazione degli affetti e la cupidigia degli interessi, che, illudendosi di coesistere, generano una retorica ossessivamente modulata tra i gorgheggi del flauto e il fiato forte dei tromboni, eccola evidenziata da una speciosissima tecnica della *non coincidenza*, per cui i gesti si rendono autonomi dalle parole (come, in queste, gli accenti dai significati) e le stesse persone tendono a sdoppiarsi (la figura della Madre, ad esempio, s'interpone nel dialogo tra Amleto e Ofelia), in un allestimento scenico che agevola le scissioni. Infatti la scena è

composta da una serie di occhialoni mobili che si avvicendano roteanti senza posa come bolle di sapone, e attraverso i quali la stessa vicenda visibile tende a frantumarsi in prospettive continuamente mutate. I colori principali della scena, tra piume, luci e costumi, sono il rosso e il nero. *Rouge et noir, noir et rouge* — peraltro elegantissimi — rappresentano, più che l'ambiguità propria al teatro, il cangiantismo di contraddizioni insanabili e che non si ha nessuna voglia di sanare. S'aggiunga inoltre che persino il sesso dei personaggi, in tale straripante cangiantismo, mira a cambiarsi: ecco Fortebraccio, ad esempio, che all'atto di levarsi l'armatura, dopo aver chiuso le bare dei tanti morti succedutisi sulla scena, si rivela donna (senza parlare di Rosenkranz e Guildenstern che sono donne, e vestite da donna).

Il testo originario dell'*Amleto*, in questo spettacolo di Carmelo Bene, è contaminato con inserti dell'*Amleto* di Laforgue e con citazioni dal saggio di Starobinski (che raccoglie le sparse note di Freud su un accostamento Edipo-Amleto). Car-

melo Bene accetta dunque la tesi che Freud accarezzò, e che Jones approfondì, di un'influenza del complesso d'Edipo su Amleto, il quale avrebbe rimosso il desiderio di uccidere il padre per gelosia della madre, disviandone l'esecuzione sui sostituti-del-padre (Claudio e Polonio). Di qui, tra le varie implicazioni (puntualizzate specialmente da Jones), anche quella di una bisessualità latente (che giustificerebbe il cangiantismo-a-vista dei sessi).

Ma ciò che io ci ho visto, in questo spettacolo indubbiamente vivace e — come pure ho accennato — elegante, è — non già una particolare interpretazione del personaggio e della tragedia di Amleto, e neppure una generica irrisione dell'opera shakespeariana — bensì — torno a dire — una compiaciuta demitizzazione degli estetizzanti e troppo seri Amleti della *belle époque*.

NICOLA CIARLETTA

Testi a cui si fa riferimento: J. STAROBINSKI, *L'occhio vivente*, Einaudi 1975; E. JONES, *Amleto ed Edipo*, Ed. Il Formichiere, 1975.

CINEMA

Un nuovo Truffaut

Ora che taluni critici scrupolosi ce l'hanno spiegato, anche i gatti di casa sanno che la protagonista di *Adele H* è la veridica secondogenita del poeta per antonomasia, Victor Hugo: una « nozione » necessaria solo per chi non sia sensibile al gusto tenebrosamente romantico della vicenda: un inedito, si direbbe, appunto victorhughiano. Non per niente offrendo alla fuggitiva una copia dei *Miserabili* l'incauto libraio che la provvede di grossi rotoli di carta, apre il volume alla pagina del sottotitolo: *Fantine*.

Nuova Fantine, infatti, questa aggraziata e infatuata Adele a cui i pignoli del *gossip* storico attribuiscono trentatré anni. Essa non vende i propri

capelli, né i candidi incisivi, né « il resto »: ma per un amore non ricambiato rinuncia al rango, alla dignità, al rispetto di se stessa e si riduce, inesorabilmente respinta, una mendicante lurida aggredita dai cani; e pur sempre nobile nel suo incesso maniacale.

Può, una fanciulla innamorata abbandonare la famiglia, varcare gli oceani, affrontare incognite paurose per raggiungere l'letto del suo cuore? Questo sì è chiesta Adele H, fissando il mare di Guernesay, ancora intatta nella sua tunica bianca da veggente druidica; e si risponde di sì.

Siamo in pieno Sturm und Drang, in un mondo tempestoso dove non fa mai giorno perché una luce gravida di nebbie torbide non concede che un monotono eterno crepuscolo. Mai le nere onde