

ILARIA PUGGIONI

Drammaturgie di un satiro: riscritture e ricorsività di 'Amleto' nel teatro di Ennio Flaiano

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ILARIA PUGGIONI

Drammaturgie di un satiro: riscritture e ricorsività di 'Amleto' nel teatro di Ennio Flaiano

«Farse d'occasione», «scherzi» il cui scopo è il «puro, deplorabile divertimento». Così Ennio Flaiano, uno dei più poliedrici scrittori italiani del Novecento definisce la sua produzione teatrale: ricchissima di recensioni e commenti critici, ma non altrettanto sotto il profilo della scrittura, della riscrittura e della traduzione. Il saggio che qui si propone intende focalizzarsi su un corpus testuale contenuto all'interno della sezione La valigia delle Indie di Opere scelte (Bompiani 1988-Adelphi 2010). La raccolta vede la luce solo dopo la morte dell'autore grazie al lavoro certosino effettuato tra le carte da Maria Corti e Anna Longoni. Le farse a cui si intende far riferimento sono: Come ogni giorno, Ballata romana, Dialogo per provare una penna nuova e Amleto 43. Quest'ultimo testo, breve monologo giovanile dedicato ad Alberto Lattuada, si rivela particolarmente interessante per il nostro studio, in quanto riassume in sé i motivi dell'autobiografismo, della trasposizione letteraria e teatrale (nonostante l'opera non sia mai andata in scena) e della rilettura (nonché traduzione) di un'opera rispetto ad un'altra contestualmente diversa che la precede. Amleto 43, testo trascurato dalla critica, non solo segna l'esordio di Flaiano nel mondo della scrittura teatrale ma anticipa spunti e tematiche che saranno caratterizzanti della variegata produzione dello scrittore. Come testimoniato dalle pagine dei diari e dalle recensioni d'autore, infatti, la figura di Amleto può considerarsi come ricorsiva all'interno dell'opera del pescarese: basti pensare, per esempio, alla traduzione che egli fa negli anni Quaranta dell'Amleto di Laforgue; o all'accesa polemica scoppiata negli anni della maturità rispetto all'Amleto di Carmelo Bene; o, ancora, ai continui riferimenti all'eroe mitico con cui puntella i suoi scritti. Nel caso di Amleto 43 Flaiano, dopo aver incrociato Laforgue, guarda direttamente al modello shakespeariano. E attraverso la rilettura (più che riscrittura) dell'Amleto cinquecentesco egli procede verso una incisiva demitizzazione dei luoghi e dei personaggi della tragedia, riproponendoli in chiave antierica, antitragica e satirica. L'Amleto flaianeo si ribella alla storia, riscrive la sua storia; e lo fa nel 1943, all'indomani dell'8 settembre: è un Amleto stanco e annoiato, un Amleto-Flaiano che deve fare continuamente i conti con una società banale in cui non esiste un teatro dell'assurdo poiché è la realtà stessa ad essere 'assurda'.

«Nell'ottobre del '43 non si parlava di teatro della crudeltà, ma i tempi erano abbastanza crudeli. Scrisi allora questo piccolo Hamlet».¹

In quest'epigrafe alla farsa dal titolo *Amleto 43 (Monologo in quattro quadri e un epilogo)*, Ennio Flaiano suggerisce la chiave di lettura interpretativa non solo e non tanto della sua produzione teatrale ma anche di quella letteraria e saggistica nel suo complesso. E se la *cruauté* di Antonin Artaud fa da cassa di risonanza ad una realtà storica ugualmente tragica, in cui l'attore, lo spettatore e l'uomo sono completamente travolti da una Storia ferita e dolorante, ma che non rinuncia al sogno di una rinascita collettiva, il teatro di Flaiano relativizza la cifra artaudiana, volgendola al denudamento della realtà in tutte le sue sfaccettature.²

Niente di nuovo se si leggono i diari, i racconti e le cronache composte dal pesarese in un trentennio di attività scrittorica. Ma all'interconnessione tra storia vera e riproduzione teatrale di essa viene assegnato un nuovo significato, che ne potenzia il senso in prospettiva caricaturale. Come scrive Maria Corti, il «teatro tradizionale non

¹ Epigrafe a E. FLAIANO, *Amleto 43 (Monologo in quattro quadri e un epilogo)*, in E. FLAIANO, *La valigia delle Indie*, in *Opere. Scritti Postumi*, Vol. I, M. Corti - A. Longoni (a cura di), Milano, Bompiani, 1988, 255-261. Il titolo originario dell'opera era, come riferisce Anna Longoni nella *Nota ai testi* del volume, *Hamlet*, poi modificato dall'autore in *Amleto 43*. Cfr. A. LONGONI, *Note ai testi*, Ivi, 1301.

² Sul teatro di Flaiano cfr. i seguenti testi fondamentali: C. LAURENZI, *Tutto il teatro di Flaiano*, «II Dramma», IV (1972); G. PULLINI, *Ennio Flaiano*, in *Letteratura italiana. I Contemporanei*, Milano, Manzorati, 1974 (poi in *Novecento*, Ivi, 1979); G. CALCAGNO, *Un gran bel dialogo, un teatro impossibile*, «Tuttolibri», VI (6 dic. 1975); N. CIARLETTA, *Il teatro di Ennio Flaiano*, in *Ennio Flaiano. L'uomo e l'opera*, Pescara, «Oggi e domani» Editrice, 1983; G. ANTONUCCI, *Ennio Flaiano e la commedia di costume*, in G. Antonucci, *Storia del teatro italiano, Il Novecento*, Roma, Studium, 1986 (1988), 185-199; G. ANTONUCCI, *Storia della critica teatrale*, Roma, Studium, 1990, 191-200; G. PULLINI, *Ennio Flaiano e il Novecento letterario*, in *Flaiano vent'anni dopo*, Pescara, Edizars, 1992, 15; *Il teatro di Flaiano*, Edizars, Pescara, 1995; A. LONGONI, *Fortuna critica*, in FLAIANO, *Opere 1947-1972*, M. Corti - A. Longoni (a cura di), Milano, Bompiani, 1990, vol. II, 1467-87.

interessa ad un autore come Flaiano». Infatti, egli come suo solito mal cela un sempre vivo interesse per il teatro, definendo i suoi scritti di volta in volta come «farse d'occasione», «scherzi», il cui scopo ossimorico è il «puro, deplorabile divertimento».³ In realtà Flaiano, nello spaziare tra un genere letterario e l'altro, si avvicina ben presto al teatro e in seguito anche alla scrittura teatrale. L'esordio è datato al 1928-29 quando il pescarese entra a far parte del gruppo scenografico diretto da Anton Giulio Bragaglia; e da qui, egli prosegue la sua esperienza a più livelli nel teatro fino al 1972, anno della morte dello scrittore che coincide anche con la rappresentazione dell'ultima commedia, *La Conversazione continuamente interrotta*, considerata l'opera riassuntiva di una vita passata 'nella' scrittura teatrale (e non).⁴ Attività teatrale segnata inoltre dall'insuccesso della *pièce Un marziano a Roma*, del 1960, evento che per ben dodici anni provocò la latitanza flaianea dalle scene ma non intaccò di certo il mestiere di critico teatrale sull'«Europeo». Eppure, la produzione teatrale di Flaiano, ricchissima di recensioni e commenti critici, come dimostra la raccolta *Lo spettatore addormentato*,⁵ si riduce notevolmente sotto il profilo della scrittura, della riscrittura e della traduzione, limitata a solo cinque testi raccolti dall'autore in nel volume *Un Marziano a Roma e altre farse*:⁶ *La guerra spiegata ai poveri* (1946), *La donna nell'armadio* (1957), *Il caso Papaleo* (1960), e le già citate *Un marziano a Roma* (1960) e *La conversazione continuamente interrotta* (1972).

Come sottolinea Giovanni Antonucci negli *Atti* del convegno pescarese del 1995 dedicati al teatro di Ennio Flaiano,

se il critico aveva sottolineato i vizi antichi, le arroganze, i meccanismi, la profonda fragilità di un teatro «impari alla società che lo ispira», il drammaturgo aveva rappresentato (e rappresenterà) la società italiana con lo stesso atteggiamento, ma senza quelle intenzioni didascaliche, moralistiche, spiritualistiche che sono comunque alla base della drammaturgia dei Beiti, dei De Filippo, dei Fabbri, dei Bompiani e così via. Ciò che distingue Flaiano da essi è quella sottolineatura di «una fantasia lasciata sempre libera, pronta a intervenire».⁷

Secondo Antonucci quindi, e ancor prima Corti e Pullini,⁸ Flaiano si pone in una posizione eccezionale rispetto alla scena drammaturgia italiana del secondo Novecento, sia perché non si impegna a tempo pieno nell'attività teatrale sia, e soprattutto, «perché le sue radici di commediografo sono del tutto diverse da quelle degli autori, della sua stessa generazione (e di quella successiva)».⁹ Flaiano, infatti, rifiuta la strada di quello che Pullini ha definito come teatro dei «processi morali», in cui

la scena si trasforma in un banco d'accusa della società contemporanea: i personaggi si mettono di fronte alla propria coscienza e ne registrano i movimenti con una severa introspezione; diventano essi i giudici di se stessi, giudici imparziali e irremissibili. Affrontano la disamina del proprio passato, analizzano il presente, scelgono il loro atteggiamento in base alla colpevolezza ravvicinata o cedono di fronte alla difficoltà di trovare una soluzione positiva.¹⁰

³ Nota di Ennio Flaiano al *Marziano a Roma e altre farse*, in E. FLAIANO, *Opere scelte*, a cura di A. Longoni, Milano, Adelphi, 2010, 1163.

⁴ Cfr. PULLINI, *Ennio Flaiano...*

⁵ E. FLAIANO, *Lo spettatore addormentato*, in A. Longoni (a cura di), Milano, Adelphi, 2010.

⁶ E. FLAIANO, *Un Marziano a Roma e altre farse*, in FLAIANO, *Opere 1947-1972...*, II, 909-1185.

⁷ G. ANTONUCCI, *Ennio Flaiano e il teatro del Dopoguerra*, in *Il teatro...*, (13-19), 18.

⁸ Cfr. PULLINI, *Ennio Flaiano...*, 15

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ G. PULLINI, *Teatro italiano fra due secoli (1850-1950)*, Firenze, Parenti, 1958, 324.

Flaiano, al contrario, non si pone mai nella posizione di giudice inquisitore che trova e punisce i colpevoli o, all'opposto, li assolve dai peccati commessi. Il tono con cui lo scrittore si rapporta ai suoi personaggi e alle vicende in cui essi (ma Flaiano stesso) sono coinvolti è sempre sarcastico, aforistico: un tono che attinge non tanto al teatro di Oscar Wilde e di George Bernard Shaw, quanto a quello dei più inusuali Cechov, Wilder, Ionesco, Georges Feydeau, senza trascurare gli italiani Campanile e Pratolini.¹¹ Infatti, prosegue Antonucci nel suo saggio, le farse *La guerra spiegata ai poveri*, *La donna nell'armadio*, *Il caso Papaleo* e, forse, *Un marziano a Roma* e *La conversazione continuamente interrotta* non potrebbero del tutto comprendersi senza la lente teatrale di un Feydeau, per esempio, e in particolare di un Ionesco, come avviene nel caso specifico della *La guerra spiegata ai poveri* (1946).

A questo proposito, prima di addentrarsi nel merito della farsa oggetto di questo studio, *Amleto 43*, si ritiene opportuno aprire una parentesi che accenni brevemente al resto della produzione teatrale flaianea, scritta e rappresentata a partire dal 1946 sino al 1972.

Nella *Guerra spiegata ai poveri*,¹² Atto unico rappresentato al Teatro Arlecchino (ora Flaiano) di Roma il 10 maggio 1946 (con protagonisti Vittorio Gassman e Anna Maestri), Flaiano mette in scena in modo satirico l'esperienza bellica leggendo in chiave di follia universale e in termini antiretorici, con queste premesse: «noi promettiamo solennemente di rinunciare alla satira solo quando tutti avranno rinunciato alla retorica». Il bersaglio della farsa flaianea è la Guerra, non solo la Seconda uscente in quel 1946, ma le guerre di tutti i tempi; la Guerra intesa come campo semantico che include le antitesi vincitori/vinti, potere/sconfitta; la Guerra come conflitto tra Nazioni, in cui domina la Gloria, e in cui si cerca di conquistare una Libertà che annienta il più debole e fa vincere il più forte. La stesura della farsa coincide con il momento più politicamente attivo di Flaiano e perciò essa risente anche da questo punto di vista del linguaggio e della *vis* argomentativa della propaganda fascista, rovesciata satiricamente nell'antiretorica.

Dopo undici anni dalla *Guerra spiegata ai poveri*, Flaiano ritorna in teatro con *La donna nell'armadio*,¹³ trasposizione di un suo precedente racconto inedito intitolato *l'Inchiesta*, ora contenuto nell'*Autobiografia del Blu di Prussia*.¹⁴ Rappresentata al Gobetti di Torino il 24 maggio 1957, la farsa riecheggia il teatro futurista e quello di Campanile. Dal punto di vista tematico, *La donna nell'armadio* si discosta dall'impostazione politica per concentrarsi invece sul mondo poliziesco, scardinandone la struttura di potere e mettendone in risalto le assurdità giudiziarie e burocratiche, come ad esempio la ricerca della verità surclassata dall'ansia da prestazione individuale.

Su questa stessa linea investigativa, *Il caso Papaleo*¹⁵ è un Atto unico rappresentato nel 1960 al festival di Spoleto. Si tratta della trasposizione teatrale di un racconto pubblicato da Flaiano l'anno precedente su «Illustrazione Igea» e intitolato *Prime indiscrezioni sul caso Papaleo*, poi inserito dall'autore nelle *Ombre bianche* con il titolo di *Prima*

¹¹ Cfr.: *Ennio Flaiano: incontri critici con l'opera (1982-2002)*, E. Tiboni (a cura di), Pescara, Ediers, 2003.

¹² E. FLAIANO, *La guerra spiegata ai poveri*, «Il Dramma», 1 settembre 1946, poi in E. FLAIANO, *Il Marziano a Roma e altre farse*, Torino, Einaudi, 1971; ora in FLAIANO, *Opere 1947-1972...*, 1013-49.

¹³ E. FLAIANO, *La donna nell'armadio*, «Il Mondo», 30 aprile 1957; «Sipario», 1958; poi in FLAIANO, *Il Marziano a Roma e altre farse*; ora in FLAIANO, *Opere 1947-1972...*, 1051-73.

¹⁴ E. FLAIANO, *L'Inchiesta*, in *Autobiografia del Blu di Prussia* [1974], in FLAIANO, *Opere. Scritti Postumi...*, 51-56.

¹⁵ E. FLAIANO, *Il caso Papaleo*, «Sipario», luglio 1960; poi in FLAIANO, *Il Marziano a Roma e altre farse*; ora in FLAIANO, *Opere 1947-1972...*, 1075-95.

versione di un caso.¹⁶ Tra dimensione onirica e dura quotidianità, il protagonista di questa tragicommedia satirica, quasi come nel teatro pirandelliano, svegliandosi si rende conto che la realtà è un 'piatto freddo', e che la vita non è altro che il succedersi di trafille burocratiche, bolli, superficialità e meschinità.

Questo pessimismo satirico impregna anche il testo della commedia in sette quadri *Un marziano a Roma*,¹⁷ rappresentata nel novembre del 1960 al Teatro Lirico di Milano dalla compagnia del Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman, con le musiche di Guido Turchi. Su questo lavoro Flaiano investì moltissime energie ed aspettative, a cui non corrispose altro se non una forte delusione dovuta all'insuccesso della farsa. Il marziano Kunt, protagonista della storia, compare per la prima volta in un articolo scritto da Flaiano per il «Mondo» nel 1954 e poi inserito nel *Diario Notturmo*;¹⁸ tracce del testo teatrale, inoltre, ricorrono in alcuni passi del *Taccuino del marziano* (una raccolta di appunti e aforismi) e, ancora, dal *Diario degli errori*¹⁹ e dalla *Valigia delle Indie*. La reiterazione di alcuni temi e motivi tra un'opera e l'altra si concentra per lo più sulla speranza nell'avvento di una società meno superficiale e gretta: la satira flaianea trova una possibile soluzione nella discesa degli alieni sulla terra, giunti per impiantare un mondo migliore (come già sperimentato in alcuni racconti delle *Ombre bianche* e nel romanzo *Una e una notte*). La parabola discendente di Kunt sulla terra, prima osannato e poi deprecato, si conclude con una sconfitta del protagonista: egli si riduce addirittura ad 'umanizzarsi' nel suo essere «indeciso a tutto», un «cretino pieno d'idee», e alla fine si perde nella folla umana di Via Veneto a Roma senza poter più tornare su Marte perché la sua astronave gli è stata pignorata per debiti.

Dopo il *Marziano a Roma*, il commiato di Flaiano dalle scene (e dalla vita) si celebra con la farsa intitolata *La conversazione continuamente interrotta*, rappresentata il 22 giugno 1972 al Festival dei due Mondi, con la regia di Vittorio Caprioli. Il testo, che anche in questo caso riprende alcune battute già contenute nella *La valigia delle Indie* e nel *Diario degli Errori*,²⁰ sembra attingere dalla teoria dei personaggi pirandelliana. Si racconta infatti dell'incontro tra uno Scrittore, un Poeta e un Regista finalizzato alla stesura di una sceneggiatura. Alla fine però essi non riescono nelle loro intenzioni, in quanto finiranno sempre per parlare delle loro nevrosi e dei loro piccoli drammi quotidiani. I tre personaggi rappresentano non solo le tre parti che convivono in Flaiano (scrittore di storie letterarie, cinematografiche e teatrali)²¹ ma anche l'inettitudine e l'egoismo della società moderna, priva di idee e ideali. In un passo della farsa infatti si legge: «Se mi metto a pensare ad una storia non riesco a vedere nemmeno un personaggio, vedo sempre me stesso e siccome io mi annoio anche questo personaggio si annoia e non dice una parola, non si muove, non fa un gesto, e poi ho sempre la sensazione che tutto sia stato già detto». Flaiano, come i suoi personaggi, è sempre dunque sopraffatto dai

¹⁶ E. FLAIANO, *Prime indiscrezioni sul caso Papaleo*, «Illustrazione Igea», gennaio-febbraio 1959; poi con il titolo di *Prima versione di un caso* in *Le ombre Bianche*, ora in FLAIANO, *Opere 1947-1972...*, 1241-48.

¹⁷ E. FLAIANO, *Il Marziano a Roma*, «Il Mondo», 2 novembre 1954, poi in FLAIANO, *Il Marziano a Roma e altre farse*; ora in FLAIANO, *Opere 1947-1972...*, 904-1011.

¹⁸ E. FLAIANO, *Diario notturno* [1956], Milano, Rizzoli, 1977; ora in FLAIANO, *Opere 1947-1972...*, 283-521.

¹⁹ E. FLAIANO, *Diario degli errori*, Milano, Rizzoli, 1976; ora in FLAIANO, *Opere. Scritti postumi...*, 292-407.

²⁰ LONGONI, *Note...*, 1453.

²¹ Per quanto riguarda l'attività di Flaiano anche in ambito letterario e cinematografico Cfr.: L. SERGIACOMO, *La critica e Flaiano*, Ediards, Pescara, 1992. In particolare poi: F. NATALINI, *Ennio Flaiano: una vita nel cinema*, Artemide, Roma, 2005; F. CELENZA, *Le opere e i giorni di Ennio Flaiano. Ritratto d'autore*, Milano-Roma, Bevivino ed., 2007; P. SCHEMBRI, *Un marziano in Italia: vita di Ennio Flaiano*, Villorba, Anordest, 2010; G. RIUZZI, *Ennio Flaiano. Una verità personale*, Roma, Carocci, 2012.

dubbi, dalle incertezze, dalla volontà di cambiare le cose, di uscire dall'impasse quotidiano in cui la vita relega le persone, anch'essi personaggi di una farsa continua del reale.

Da questo breve *excursus* all'interno del teatro di Ennio Flaiano, che si conclude con *La conversazione*, si può notare come vi siano dei temi nevralgici ricorrenti all'interno dell'opera del pescarese, che si ritrovano in germe anche nelle fasi iniziali della sua carriera. Ad esempio, nell'*Amleto 43*, oggetto di questo saggio, in cui va in scena il 'dubbio' per antonomasia. Come si può notare, infatti, l'*Amleto* flaiano fu scritto nel 1943, tre anni prima rispetto al debutto ufficiale dello scrittore nel mondo del teatro (1946, *La guerra spiegata ai poveri*). L'*Amleto 43* è dunque il testo capostipite del teatro flaiano, pubblicato postumo nel 1974 all'interno dell'*Autobiografia del blu di Prussia*, nella sezione la *Valigia delle Indie*. Si tratta di un brevissimo monologo giovanile che si rivela particolarmente interessante in quanto, riassume in sé i motivi dell'autobiografismo, della trasposizione letteraria e teatrale (nonostante l'opera non sia mai andata in scena) e della rilettura (nonché traduzione) di un'opera rispetto ad altre contestualmente diverse che la precedono. Innanzi tutto, quindi, bisogna sottolineare la non appartenenza di *Amleto 43* alla raccolta di scritti teatrali flaiani, *Il Marziano a Roma e altre farse*. Lo scrittore concepisce il suo *Amleto* all'interno di un progetto che comprende epigrammi e canzonette, apparentemente non legate al resto della sua produzione teatrale. Ma nell'inevitabile intelaiatura tra le opere dell'autore si può notare come quasi tutta la sezione della *Valigia delle Indie* faccia da contorno, come è stato già notato, alla commedia su cui Flaiano in vita ha investito di più: *Un marziano a Roma*. Allo stesso modo, la figura di Amleto ricorre anche in altre parti del teatro di Flaiano, così come dimostra del resto il testo della *Conversazione continuamente interrotta*, in cui ricompaiono quasi in un commiato un Amleto e una cameriera incinta di non si sa chi che viene chiamata dal Poeta e dallo Scrittore Ofelia, definita: «una brava ragazza. Ninfomane ma corretta»;²² e ancora, in piena demitizzazione: «Ofelia incinta di otto mesi. Resta a vedere se è stato Amleto o Laerte».²³

Maria Corti, riferendosi specificatamente al *Marziano* ma in una nota estendibile a tutta la scrittura teatrale (e non) flaiana, concepisce le farse dell'autore nel loro significato simbolico, facendone emergere la natura di «teatro mentale, di spettacolo di idee che si attualizzano in aforismi, massime, epigrammi recitati dai personaggi».²⁴ Per questo motivo, il teatro di Flaiano non può essere 'ideologico', ma grottesco come è grottesca l'Italia. Ciò che prevale è invero il valore simbolico della parola, dapprima svuotata di senso e poi risemantizzata, l'autenticità del reale-teatrale, l'estro caricaturale, l'incisività autobiografica. In esso prevale l'espressione della protesta e dell'impotenza del mondo intellettuale, specchio di una società degradata che si affida ai falsi miti: una realtà che trascende l'immaginazione salendo sul palcoscenico. Come nel mito di Amleto, tradotto da Flaiano non attraverso l' 'Assurdo' di Ionesco e degli altri autori a lui contemporanei, ma direttamente rifacendosi al modello originario di Shakespeare traslato in seguito dal più lirico Laforgue. Flaiano dunque va più a fondo dell'antiteatro, lo distrugge e lo ricrea nella sua primigenia essenza, come per falsare e trasfigurare la realtà. E l'*Amleto 43* così come l'Amleto che fa capolino nella *Conversazione continuamente interrotta*, l'*alter ego* di Flaiano, attore e *artifex* della propria vita e della propria arte, questo lo sa bene:

²² E. FLAIANO, *La conversazione continuamente interrotta*, in FLAIANO., *Opere 1947-1972...*, 1128, Quadro IV.

²³ Ivi, 1255, Quadro VII.

²⁴ Cfr. A. LONGONI, *Introduzione a Ennio Flaiano*, in FLAIANO, *Opere scelte...*, XXVI.

Come gli attori recitano male! E come la realtà
 Mi spaventa poco se la confronto
 Con la mia insonne immaginazione!²⁵

E questo concetto, in cui realtà e scena si fondono insieme, è fondamentale nella poetica flaianea, ed è ribadito anche nella *Conversazione continuamente interrotta*, in cui attraverso la forma dialogica i tre protagonisti-Amleto-Flaiano (Scrittore-Regista-Poeta) ribadiscono la mancanza di un limite che separa l'immaginario dal reale, la vita dalla letteratura. Il collante è la banalità, la noia e lo squallore che caratterizzano le trame autoriali quanto i rapporti interpersonali.

Come testimoniato inoltre dalle pagine dei diari e dalle recensioni d'autore, la figura di Amleto può considerarsi ricorsiva all'interno dell'opera del pescarese: basti pensare ai continui riferimenti all'eroe mitico con cui Flaiano puntella i suoi scritti; o ancora alla traduzione che egli fa negli anni Quaranta dell'operetta *Amleto, o della pietà filiale* di Jules Laforgue,²⁶ cui si intreccia, nella maturità, la strenua difesa di un altro *Amleto* del Novecento, Carmelo Bene, con il suo de-pensamento di un Amleto frantumato tra Shakespeare e Laforgue, in cui alla fine sarà quest'ultimo a prevalere.²⁷ La riduzione dell'*Amleto* da parte del poeta francese Laforgue sveste l'eroe tragico della carica passionale, del dubbio, per assegnargli un tono tra il malinconico e l'irriverente in linea con i versi delle *Moralités Légendaires* in cui è contenuta l'opera.

La «moralità» laforghiana aveva trattato con molta disinvoltura il materiale letterario scespiriano d'origine: ed è proprio a questo che Laforgue definisce l'«Amleto di meno» che approda oltre che l'Amleto di Flaiano anche l'*Amleto*, anzi gli *Amleto*, di Carmelo Bene, «in un continuo *work in regress*», atto a demistificare e distruggere i significati intrinseci del testo, dell'io drammaturgico, degli attori e degli stessi spettatori. Nell'*Hamlet-suite*, per esempio, versione amletica pubblicata da Bompiani nel 1995,²⁸ Carmelo Bene non attinge solo dall'*Amleto* di Laforgue ma da tutta l'opera del poeta francese, dalla sua 'moralità leggendaria', «evidenziando lo shakespearismo di Laforgue quando anni prima aveva scoperto il laforghianesimo di Shakespeare». Lo scopo di Bene è quello di amalgamare la *Moralité* con l'ossessiva presenza attoriale sulla scena, con gli effetti della scenografia che nascondono e illuminano alternativamente quest'Amleto *in fieri*. È su questo scenario che si muove l'Amleto personaggio, ormai indipendente da Shakespeare e Laforgue, ormai uomo nuovo, in continua costruzione e decostruzione dell'Ego, sovrastato da continui riferimenti dotti e letterari che affiorano

²⁵ E. FLAIANO, *Amleto 43*, in FLAIANO, *Opere. Scritti Postumi...*, 258, II.

²⁶ J. LAFORGUE, *Amleto ovvero: le conseguenze della pietà filiale*, Roma, Documento Libraio Editore, 1944. Traduzione di Ennio Flaiano. Titolo originale dell'opera: *Hamlet ou Les suites de la piété filiale*, 1877. Flaiano lavora sull'edizione delle *Oeuvres complete (Moralités légendaires)*, Mercure de France (18^{ème} édition), Paris, 1925. Il volume, sottolinea il curatore del libello, è firmato da Flaiano e reca la data del Gennaio 1940.

²⁷ Per quanto riguarda la Bibliografia critica sull'*Amleto* e sul teatro di Carmelo Bene, Cfr.: G. PROSPERI, *Carmel-Amleto, follia con metodo*, «Il Tempo», 10 gennaio 1976; G. DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998; C. BENE, *Opere con l'autobiografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, [1995] 2008; E. BAIARDO-ROBERTO TROVATO, *Un classico del rifacimento. L'Amleto di Carmelo Bene*, Genova, Erga Edizioni, 1996; G. BARTALOTTA, *Amleto in Italia nel Novecento*, Bari, Adriatica, 1986, 17-59; ID., *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2000, 13-15. Si veda inoltre: C. BENE- G. DELEUZE, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978.

²⁸ C. BENE, *Hamlet Suite*, in *Opere, con l'autografia d'un ritratto*. Si vedano inoltre i due lungometraggi scritti e curati da Carmelo Bene: *Un Amleto di meno*, produzione Donatello, 1973; *Amleto (da Shakespeare a Laforgue)*, produzione RAI, 1974.

dal testo, e che fanno da contorno alle tante biografie e mitografie che Amleto stesso costruisce di e su se stesso.²⁹

In un'intervista Carmelo Bene dichiara la sua posizione rispetto ai suoi studi sulla figura di Amleto e alla sua rappresentazione del personaggio:

Io non metto in scena Shakespeare – l'ho detto tante volte – né una mia interpretazione o lettura di Shakespeare, ma un saggio critico su Shakespeare. Un'operazione critica che parte dall'Amleto (con cinque edizioni diverse nel corso di un trentennio) per continuare con Romeo e Giulietta spiata tra i versi dei Sonetti shakespeariani, tra il profumo di giganteschi fiori e l'ebbrezza di un assonnato Shakespeare nella delusione, forse, di un incontro mancato.

E ancora: «per quanto mi riguarda, questa è la sintesi definitiva, la *summa* che liquida ogni ulteriore possibilità 'amletica'».³⁰

Bene dunque non interpreta *l'Amleto* scespiriano o di Laforgue, ma lo distrugge: definendo il suo lavoro come «un testo campione di scrittura scombinata». Dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, la riscrittura amletica di Bene diviene sempre più disamletizzata: l'autore cancella tutte le certezze scespiriane per infangarsi nel dubbio più profondo. *L'Amleto* del 1961 di Carmelo Bene è ancora tutto shakespeariano e non è ancora contaminato da Laforgue, ma già presenta i caratteri fondamentali delle scritture successive. Amleto è infatti sulla scena non tanto in qualità di Principe, ma di attore e regista che deve recitare al meglio la parte di se stesso, dimentico di ogni sete di vendetta.³¹

Al contrario di Bene, Flaiano dopo aver incrociato e tradotto Laforgue nel 1941, guarda direttamente al modello scespiriano, e riscopre la carica pragmatica di un Amleto che, seppur affetto da noia esistenziale, si ribella alla sua condizione sociale. E attraverso la rilettura (più che riscrittura) dell'*Amleto* cinquecentesco Flaiano procede verso una incisiva demitizzazione dei luoghi e dei personaggi tragici, riproponendoli in chiave antieroica, antitragica e satirica. *L'Amleto* flaianeo vuole impadronirsi del destino, riscrivere la sua storia; e lo fa nel 1943, all'indomani di un 8 settembre di sofferenza collettiva che coincide anche con un momento di forte prostrazione personale e familiare per l'autore: il 9 luglio del 1943 muore il padre di Flaiano e in quello stesso anno l'autore interrompe il suo diario perché la figlia Lelè a otto mesi inizia a manifestare i primi segni di un'encefalopatia, con la comparsa di crisi epilettiche. Richiamato inoltre alle armi dopo l'8 settembre si rifugia per qualche mese ad Anticoli Corrado un paese vicino a Tivoli con la moglie e altri amici.

Questo desolante quadro familiare a cui fa eco un altrettanto desolante contesto italiano postbellico, fa da sfondo alla scena in cui compare un Amleto stanco e annoiato, un Amleto-Flaiano che deve fare continuamente i conti con una società banale in cui non esiste un teatro dell'assurdo poiché è la realtà stessa ad essere 'assurda'. E qui, la potenza epigrammatica della scrittura flaianea esplode nella sostanza di una vita che nasce e muore all'insegna della noia e della mediocrità:

Sono stanco d'essere stanco
Ma sbagliando niente s'impara.

²⁹ Cfr. A. PETRINI, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, Edizioni ETS, 2004.

³⁰ Dichiarazione di Carmelo Bene, tratta da un'intervista rilasciata ad Alessandra Cattaneo, «Corriere della Sera», 25 febbraio 1995.

³¹ Cfr. BENE, *Opere...*

Il tempo, il cielo, la noia! Ed io,
 Colpa della mia nota indecisione.
 Lascio passare il tempo, il cielo, la noia.
 Ma che sarà del mio genio
 Se cercherò di mettervi un po' d'ordine?
 Ah, un segnalibro! Un tagliacarte! Una pistola scarica!³²

In quest'ultima strofa si può notare una tripartizione argomentativa che coincide con un triplo cambio di obiettivo. L'Amleto-Flaiano problematizza, autobiograficamente, le tematiche chiave disseminate nella sua Opera: la noia; il tempo che scorre nell'indecisione sul da farsi; il ruolo dell'intellettuale che non riesce a ritagliarsi un suo spazio nella società; e ancora, in chiosa, in una scena che ricorda il teatro pirandelliano, la satira, che frantuma la tensione narrativa precipitando fatalmente l'attore e l'uomo nella folle bolgia del reale. E la noia, condizione ontologica dell'uomo novecentesco, sostituisce nella concezione dell'autore la vendetta scespiriana e la pietà filiale laforgiana:

io vedo nella noia un lato divino dell'uomo, cioè quello che lo accosta di più all'Ente creatore dell'universo (di cui io immagino oggi la noia per aver fatto questo gran capolavoro) e vedo nella noia una difesa contro l'ondata che questo secolo ci getta addosso di attivismo, di pensiero, di ideologie, di incitamento, di vitalismo. Ecco, io sono contro il vitalismo perché si traduce in estetismo, si traduce in manierismo e si traduce, in fondo, in malinconia.³³

Questo discorso vale a anche per la *Conversazione continuamente interrotta* dove la parola viene eletta come unica via d'uscita rispetto alla mediocrità della vita, al dubbio su una realtà gretta e degradata. Per questo, fa notare, Anna Longoni nel suo saggio sull'autore, Flaiano predilige il finale aperto sia per la *Conversazione* sia per il monologo amletico: alla trama delle due farse viene volutamente lasciato un finale aperto che in qualche modo oscuri la linearità della vicenda poiché, scrive l'autore nei suoi diari, «per avere un vero finale di storia bisognerebbe che morissero tutti i protagonisti e non basterebbe nemmeno, ci sono gli eredi, purtroppo». La realtà quindi non può mutare il suo *status* in quanto è contaminata nella sua radice: da questa consapevolezza deriva il forte senso di noia e di frustrazione che non aggiunge sorprese ad un destino già segnato per l'uomo-personaggio.

Ed alla 'noia', che caratterizza l'umanità di cui l'Amleto demitizzato fa parte, assimilandolo dunque a tanti dei personaggi autobiografici di Flaiano, ci si abbandona per scelta, poiché in essa si cela «la verità allo stato puro», frutto di una sensazione che nasce da una «solitudine piacevole», dalla «pigrizia serena».³⁴ Amleto, con l'estro di un novello Faust, non è interessato a calcare la scena bensì alla sua rinascita personale, che coincide con la rinascita collettiva di una società che per crescere deve autodeterminarsi, svincolarsi dai falsi miti di cui Amleto stesso rappresenta l'emblema. Per questo egli scende dalle sontuose stanze e dalla torre del palazzo di Elsinore per aggirarsi tra le sedie di una cucina maleodorante:

Miasmi salgono dalle cucine. Ed io non credo,
 Anzi mi rifiuto di credere,

³² FLAIANO, *Amleto 43...*, I, 257.

³³ LONGONI, *Introduzione a Ennio Flaiano*, in FLAIANO, *Opere scelte...*, XXX-XXXI. Ivi, XXXV.

³⁴ *Ibidem*.

A questa storia di fantasmi.

Ma dev'essere vera.³⁵

Flaiano sceglie quest'ambiente non certo per sottolineare il senso di filiazione ed empatia tra i personaggi, ma per accentuare il contrasto e la de-formazione tra la forte ma insicura identità amletica e i forti odori provenienti dalla cucina che distolgono l'attenzione dei personaggi e del lettore dalla solennità delle parole annoiate di Amleto. Niente palazzi, niente sfarzo, niente lustrini: Amleto è nudo con i suoi dubbi, le sue false certezze e la sua noia; è lontano da quella Via Veneto romana che fa da sfondo a tante storie scritte da Flaiano.

Nel suo discorso l'attore Amleto, consapevole del suo ruolo, ribalta il senso del modello scespiriano rifiutandosi di credere ai fantasmi, ma infine è costretto a cedere alla tradizione del mito che aveva imposto sulla scena la loro presenza. La carica rivoluzionaria di questo nuovo Amleto travolge inoltre gli altri personaggi del mito, sovrastandoli senza permettere loro di affermarsi sulla scena. È il caso di Orazio con cui il Principe lascia intendere di avere una relazione di tipo omosessuale, definita «anormale» in quanto non adatta alla 'gravità' del mito:

Ascoltami, Orazio, amico mio: tu non sai
 Quanto mi ami!
 Posso giacere tra le tue gambe?
 (Sì, sono anche un po' anormale,
 Quel tanto che basta per...)³⁶

o, ancora, di Ofelia (personaggio femminile ricorsivo a sua volta nell'opera di Flaiano), definita pazza, derisa e cacciata immediatamente dalla scena, in un non tempo che coincide con un breve epigramma. E qui che si raggiunge il culmine dell'autorappresentazione dell'uomo amletico novecentesco e del personaggio – Flaiano, assimilato ad un altro eroe simbolo del mito, Prometeo:

Quanto a te, Ofelia, ti detesto.
 Vorresti fare di me un principe ereditario, un taglia nastri, un giramondo, un rubacuori!
 Tu ignori ch'io sono un Prometeo
 Senza fegato e senza avvoltoio.
 (Ofelia impazzisce).
 Come? Di già impazzita?
 Ofelia! Tu anneghi in un bicchier d'acqua!³⁷

Il tono sarcastico con cui si riduce meramente la tragica e mitica morte di Ofelia anticipa quello che è il nodo cruciale della vicenda di Amleto, ovvero l'uccisione del padre e la vendetta del figlio: è qui che si registra la scissione tra le varianti del mito sciespiriana, laforgiana e flaianea. Se i primi due autori si soffermano infatti rispettivamente sulla vendetta e sulla pietà filiale come forza vitale di autoaffermazione (o affrancamento) dell'uomo rispetto all'empietà del fatto e del fato, l'Amleto-Flaiano annuncia davanti a tutta la corte di essere l'assassino del padre, a sua volta colpevole di aver determinato la vita del figlio rendendolo un personaggio e sottraendolo ad altre

³⁵ FLAIANO, *Amleto 43...*, II, 258.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

possibilità del destino. In questo passo, che volge verso un finale aperto a future riscritture, l'Io amletico flaianeo raggiunge la sua massima maturità, svelando una verità che riscrive la storia del mito e che determina metaforicamente la rinascita dell'uomo-personaggio, a partire dalla distruzione delle proprie radici e dei 'fantasmi' (letteralmente) del passato. Su un palcoscenico della vita e davanti a una platea composta dalle maschere nude della società, Flaiano sembra rielaborare attraverso la vicenda di Amleto il rapporto conflittuale avuto con il padre, morto da qualche mese, il quale «osò determinarlo» e condizionandone la sua vita, così come egli stesso scrive nei Diari. Arte e vita, palcoscenico e realtà, coincidono:

Signore e signori vi ho convocati
Per rivelarvi la verità
Circa la morte del buon re mio padre.

Io l'ho ucciso. Io, io! Silenzio!
Vorreste voi defraudarmi di un delitto
Che mi compete filosoficamente?
Io ho ucciso mio padre.
Inorridite! E non m'ha egli un tempo
Orbato di quelle probabilità, concessemi dal Destino,
Di nascere in una forma più compiuta e sensibile?
Io ho ucciso mio padre,
che osò determinarmi, fare di me un attore.³⁸

L'autocoscienza dell'uomo-Amleto ha ormai annullato ogni possibile distanza tra il mito e la realtà: la storia ha avuto inizio e ora non si può più tornare indietro. Così, il palcoscenico in cui si muove annoiato e insicuro Amleto è lo stesso in cui si muove Flaiano, scisso tra pubblico e privato ed esposto nella vita reale, così come nella scena teatrale e cinematografica, all'impressionismo dilagante dei critici:

E voi, critici, non vi muovete, o sparo!
(Spara).
Che orribile vista!
(Ma è una strage legale.
Ora si respira meglio.
Non posso che approvarmi.
In me un uomo e un artista son in eterna lotta).³⁹

Alla lotta della coscienza, eterna, quindi non c'è scampo: l'Amleto-Flaiano spara sul fantasma del padre, uccidendo così non solo la realtà ma anche l'immaginazione, l'irrazionale. E solo la noia, l'apatia possono rinfrancare il poeta-attore, annoiato anche davanti alla morte perché assorbito completamente dalla banalità della vita. All'«Essere o non essere» sciespiriano, mutuato da Laforgue in «Avere o non avere», Flaiano sostituisce un:

Spesso mi domando se val meglio soffrire
O far soffrire il prossimo
Questo è il problema.⁴⁰

³⁸ Ivi, III, 259.

³⁹ Ivi, III, 260

⁴⁰ Ivi, IV, 260

La sofferenza è quindi la cifra privilegiata del teatro ‘assurdo’ di Flaiano, così attento alle contraddizioni dell’uomo, il quale, minacciato continuamente dalla *crudeltà* della vita e del reale, cerca continuamente rifugio nella pace della propria immaginazione. La rilettura dell’Amleto flaianeo consiste dunque nel tentativo di fuggire dall’individualismo imposto dal mito in vece della ricerca di un confronto collettivo: confronto che è destinato però a fallire in quanto il senso di abbandono e frustrazione che affligge l’uomo rispetto alla storia segna la sconfitta del nuovo Amleto (e di Flaiano), vittima di una società che non ne comprende il valore e che non ammette defezioni rispetto alle regole stabilite:

Dal Cielo non aspetto risposta.
Egregio Vescovo, voi mi chiedete sempre se credo in Dio.
Ebbene sì, ci credo. Ma è Dio che non crede in me,
E mi abbandona.
Siamo maturi per la Riforma.
Ah, queste crisi di coscienza.⁴¹

In Flaiano la corsa dell’individuo verso l’autoaffermazione non può che avere termine, al tramonto del 1943, in un cimitero, dove il lutto e la desolazione per una guerra ancora accesa rispecchiano l’ormai ritrovata sinonimia tra realtà e immaginazione. Così il sipario dell’Amleto cala sulla riscoperta del senso di una vita in frantumi che solo il teatro può rinsaldare, nell’unione tra l’*incipit* e l’*explicit* di una vicenda umana e collettiva sempre uguale a se stessa, che trascina il destino dell’uomo nella noia e nella fatalità, senza possibilità di *Nemesis*:

O Cielo! Il fantasma! O Nemesis implacata!
Padre, il tempo di riflettere! Vi prego, vi supplico!
Insomma.... Indietro o sparo!
(Spara).
Epilogo
Due volte parricida.
Questo vuol dire un sorpassare
Le proprie stesse intenzioni, un fare lo sgambetto
Alla fatalità.
E io sono stanco di essere stanco
E su me nuvola amara incombe.
Orazio, prima che il sole tramonti
Fuggire? Dove? Laggiù tra le tombe....⁴²

Insomma: «Un Hamlet de moins; la race n’en est pas perdue», diceva Laforgue. E l’Amleto - Flaiano fugge e si ribella sin quando non si rende conto che il suo destino è segnato dalla tomba, sineddoche non solo della morte ma della vita stessa che, scrive l’autore, «l’incertezza dei tempi, e anche la certezza di tutto il tempo libero, rimette in onore, seppure in forme più decise e dirompenti».⁴³

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ E. FLAIANO, *L’Amleto-bene si è rifugiato in cantina*, «l’Europeo», 6 aprile 1967, poi in FLAIANO, *Lo spettatore...*, 227-230: 230.