



“Die Fortinbrasmaschine” Per un Amleto plurale

“Die Fortinbrasmaschine”. For a plural Hamlet

Salvatore Margiotta

Università di Napoli “L’Orientale”, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Riscrittura di *Die Hamlemaschine* – a sua volta riscrittura dell’*Amleto* di Shakespeare – *Amleto* + *Die Fortinbrasmaschine* (2016) rappresenta uno degli spettacoli più articolati del percorso artistico di Roberto Latini, che porta in scena una drammaturgia ancorata alla struttura predisposta da Heiner Müller e nutrita dai brani shakespeariani estratti dalla tragedia del Principe di Danimarca. Il risultato è un complesso dispositivo teatrale all’interno del quale il racconto è affidato ad un personaggio raggiera che genera proiezioni drammaturgiche come moltiplicazioni e diramazioni di un sé (Amleto) filtrato dagli sguardi di un altro (Fortebraccio). | *Amleto* + *Die Fortinbrasmaschine* (2016) is one of the most representative work in the Roberto Latini’s teatrography. The Italian actor and director uses the dramatic structure taken from Heiner Müller’s *Die Hamlemaschine* to stage some parts inspired by William Shakespeare’s *The Tragedy of Hamlet*. The result is a complex spectacle where the whole dramaturgy is based on a plural perspective embodied by a single presence on the stage that can be defined as a projection of Hamlet filtered by the Fortinbras’ sights.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Amleto, Shakespeare, Müller, Roberto Latini, riscrittura | Hamlet, Shakespeare, Müller, Roberto Latini, rewriting

Nel 2016 Roberto Latini allestisce *Amleto* + *Die Fortinbrasmaschine*, spettacolo tra i più importanti e rappresentativi della sua teatrografia¹.

Seguendo un’impostazione che da tempo contraddistingue la cifra stilistica dell’autore, il processo compositivo dell’opera si caratterizza per un singolare lavoro di riscrittura drammaturgica basato sulla riduzione e la contaminazione con altri testi, una performance attorica costruita sull’assunzione dello strumento vocale come elemento attraverso il quale mettere a punto la parte, una relazione in chiave drammaturgica tra partitura musicale e recitazione e la realizzazione di immagini sceniche capaci di produrre senso e racconto in maniera autonoma².

Dopo *Ubu Roi* (2012), *I giganti della montagna* (2014) e *Metamorfosi (di forme mutate in corpi nuovi)* (2015), lavori che circolano con continuità

sul territorio nazionale, Latini – coadiuvato dai collaudati compagni di viaggio Gianluca Misiti alle musiche e Max Mugnai alle luci – decide di affrontare *Hamletmaschine* di Heiner Müller. Scritto nel 1977, il testo è un’opera teatrale liberamente ispirata all’*Amleto* di Shakespeare, divisa in cinque atti-blocchi, quattro dei quali sono monologhi, ed incentrata sul rapporto tra potere e rappresentazione all’interno di una cornice meta-teatrale.

Müller condensa nel primo blocco i riferimenti al dramma elisabetiano. Dopo aver dichiarato di essere stato Amleto, il protagonista-attore intesse un delirante racconto relativo ad un corteo funebre con vaghi richiami a suo padre, Claudio e Gertrude. Negando all’azione qualsiasi possibilità di sviluppo, il monologo compone un racconto teso, fitto di immagini crude e al limite della sostenibilità. Successivamente, i riferimenti a Shakespeare vengono abbandonati, i personaggi di Ofelia, Gertrude, Orazio, Claudio ripresi da una prospettiva visionaria e sono invece introdotte immagini ispirate alla rivoluzione ungherese del 1956, repressa dai sovietici.

L’idea di Latini è quella di servirsi della struttura drammaturgica predisposta da Müller, della sua stessa divisione in capitoli (conservando anche la denominazione dei diversi segmenti: *Album di Famiglia; L’Europa delle donne; Scherzo; Pest a Buda Battaglia per la Groenlandia; Nell’attesa selvaggia, Dentro la orribile armatura, Millenni*) e del suo impianto meta-teatrale per riattraversare narrativamente e poeticamente *Amleto*:

Oggi, tentiamo una scrittura scenica liberamente ispirata a *Die Hamletmaschine* di Heiner Müller. Lo facciamo tornando a Shakespeare, ad *Amleto* [...] con l’architettura di Müller, su un palcoscenico sospeso tra l’essere e il sembrare (Latini 2016).

Con la collaborazione di Barbara Weigel in qualità di co-dramaturg, l’attore porta così in scena la riscrittura di una riscrittura. Non si tratta però di un’operazione di semplice contaminazione tra due testi, ma di trovare una chiave interpretativa organica per dare vita ad una risemantizzazione scenica dei due riferimenti drammaturgici, ridefiniti nei termini di un unicum spettacolare. Tale processo di risemantizzazione viene innanzitutto predisposto intorno all’idea dell’identità meta-teatrale del protagonista. La figura dell’Interprete che all’inizio del testo di Müller recita “Io ero Amleto”³ nella rilettura di Latini si trasforma in una presenza che genera proiezioni drammaturgiche come moltiplicazioni di sé. Dal punto di vista narrativo, tali proiezioni sono forgiate da Fortebraccio, personaggio

non presente in *Hamletmaschine*, che però nel processo di riscrittura operato dall’attore-regista assume il ruolo del protagonista ideale di quest’operazione di sovrapposizione tra il testo di Müller e quello di Shakespeare.

Come in altri spettacoli allestiti in passato, Latini è deciso a cucirsi addosso l’opera, affrontando il processo di riscrittura in qualità di unica presenza performativa in scena. A differenza però di lavori come *Ubu incatenato* (2005), *IAGO* (2007), *I giganti della montagna* (2014), *Cantico dei cantici* (2017) o i più recenti *In exitu* (2019) e *Venere e Adone* (2022), la scrittura attorica non si risolve unicamente nell’interpretazione di tutti i ruoli previsti dal disegno drammaturgico attraverso una specifica caratterizzazione vocale e sonora per ogni singolo personaggio. In *Amleto* † *Die Fortinbrasmaschine*, la ricerca sulla modulazione vocale – da sempre una delle cifre stilistiche più evidenti nel lavoro attorico di Roberto Latini⁴, oltre ad essere strumento di costruzione della parte, ricorrendo all’impiego di effetti quali *delay*⁵, *pitch shifting*⁶, *key transposing*⁷, *riverbero*⁸, si fa vero e proprio dispositivo di composizione del racconto.

È lo stesso autore a chiarire le dinamiche che hanno ispirato questo motivo espressivo sul quale si fonda l’intera costruzione spettacolare:

Where is this sight?

“Dov’è questo spettacolo?” è la prima battuta di Fortebraccio nell’ultima scena di *Amleto*. Fortebraccio arriva in scena e chiede di vedere, di guardare. Fortebraccio, il sopravvissuto, lo spettatore, quello perfettamente puntuale nel momento in cui è appena finito tutto. Fortebraccio, quello che spesso l’*Amleto* lo fanno finire alla battuta precedente, quello che si sente che c’è, ma che non si vede mai, lo spirito forse di Amleto che non può apparire se non quando la tragedia finisce. Quello liberato, quello che chiede “where is this sight?” quando il resto è silenzio. Chiede di essere ammesso alla vista, alla visione.

Traduciamo “spettacolo” e potremmo forse più letteralmente, precisamente, dire proprio “visione”, nella duplice preziosa, accezione di vedere e immaginare. In questa battuta c’è forse una condizione terza, potenziale, superiore, altra, che potrebbe suonare in questo modo: “dove devo guardare per vedere?” oppure, “Dove devo guardare per l’immaginazione?”, “Dove guardare per immaginare?”; “Dove devo guardare per essere ammesso alla visione”; “Per esservi aggiunto”... (Latini 2017).

Nella rilettura di Latini, Fortebraccio è il personaggio che eredita la scena. La eredita per esserne parte e diventa parte del meccanismo spettacolare non solo per godere della visione, ma per ri-generarla in qualità

di artifex. Ecco che allora Fortebraccio – unico personaggio in scena – diventa il perno del racconto teatrale – incardinato sull’impianto strutturale messo a punto da Müller nel suo *Hamletmaschine* – che rimette in dialogo i protagonisti dell’*Amleto* shakespeariano in un intricato gioco di specchi e rimandi.

Lo spettacolo rappresenta pertanto una tappa inedita nell’itinerario compositivo sostenuto da Latini. A differenza di episodi passati, nei quali le diverse *dramatis personae*, inverate dall’amplificazione e caratterizzate dagli effetti, esistevano come pure entità soniche che si rincorrono, si sovrappongono, cercano di emergere singolarmente, qui l’autore dà vita ad un protagonista che da un lato ricomponi i frammenti identitari dei diversi personaggi nel segno di una coralità pura, plurale e sovraindividuale, e dall’altro ricompatta in un unicum narrativo i diversi livelli del racconto presenti all’interno dei due riferimenti drammaturgici.

Amleto + *Die Fortinbrasmaschine* comincia con la scena al buio. Al centro del palco, illuminato da una luce che cade a piombo dall’alto, appare Latini vestito con un kimono e il volto truccato di bianco, “travestito da elegante e solenne interprete di kabuki” (Di Vita 2016): inequivocabile segno visivo della funzione rappresentativa incarnata da questa presenza scenica.

Fatta eccezione per alcune integrazioni e cambiamenti nella traduzione, le prime battute che sentiamo recitare davanti ad un microfono, e amplificate con un leggero effetto riverbero, sono sostanzialmente riconducibili a Müller, e in particolar modo al IV blocco dell’*Hamletmaschine*⁹. All’interno di questa sorta di prologo relativo agli aspetti esistenziali della presenza che vediamo in scena, il riverbero lascia spazio in amplificazione ad una rielaborazione in delay, pertanto le battute vengono percepite dal pubblico come ripetute e ritmicamente organizzate dall’effetto ping-pong generato dalla diffusione in sala. Mentre il tracciato verbale si fa più intricato, questo personaggio meta-teatrale abbandona progressivamente il testo di Müller e riprende le battute iniziali presenti nell’opera di Shakespeare relative al cambio della guardia tra Francesco e Bernardo (atto I, scena 1).

Dopo un momento di silenzio, poche note di piano elettrico creano un’atmosfera piuttosto intensa ed elegiaca, resa ancora più carica dalle parti affidate agli archi. Il testo interpretato cambia ulteriormente. Adesso, Latini recita il primo articolo della *Dichiarazione universale dei diritti umani*: “Tutti gli esseri umani nascono liberi ed eguali in dignità e diritti. Essi sono dotati di ragione e di coscienza e devono agire gli uni verso gli altri in spirito di fratellanza”. Da qui, si ritorna a Shakespeare e più

precisamente alle battute utilizzate dallo Spettro per raccontare il suo assassinio da parte di suo fratello Claudio.

Il passaggio è portato in scena seguendo un itinerario di interconnessione tra partitura attorica e musicale, tipico dell’esperienza compositiva del regista. La recitazione segue il preciso tempo scandito dalla traccia sonora, fino a giungere ad alcuni passaggi in cui note e performance attorica procedono con un incedere in crescendo, rappresentando il primo vertice emotivo dello spettacolo.

Da questo punto di vista, fondamentale non è soltanto l’attitudine espressa artisticamente da Roberto Latini, ma anche il contributo offerto da Gianluca Misiti, musicista e compositore, riconosciuto come un vero e proprio coautore all’interno delle dinamiche compositive. Compositore di tutte le musiche degli spettacoli – eccezion fatta per i rari momenti in cui vengono inseriti brani editi – Misiti è un musicista versatile, capace di spaziare tra generi diversi, con una cifra stilistica che però risulta sempre ben riconoscibile e perfettamente in simbiosi con il disegno di ciascuna operazione e con il portato recitativo¹⁰.

Dopo l’ideale prologo iniziale, il buio lascia spazio ad un immaginario visivo funereo nel quale dominano le croci (le aste dei microfoni unite a †, una spada calata dall’alto, alcuni motivi del trucco sul volto), perfettamente aderente al clima che si respira nel I atto-blocco del testo di Müller¹¹. Una voce off annuncia in tedesco il titolo del quadro “FAMILIENALBUM” (‘Album di Famiglia’). Latini si porta ad uno dei microfoni posizionati alla destra del palco e recita “Ich bin Fortinbras” (‘Sono Fortebraccio’) e successivamente “Where is this sight?”. Ad un altro breve momento di pausa seguono le battute “Ich war Hamlet” (‘Ero Amleto’), riprendendo l’attacco del I atto-blocco dell’*Hamletmaschine*.

Il motivo drammaturgico alla base del disegno predisposto dal regista – sul quale ci siamo concentrati nella parte introduttiva di questo contributo – si sostanzia in scena davanti agli occhi degli spettatori: Fortebraccio s’impone in qualità di interprete meta-teatrale dell’operazione spettacolare, diventandone il protagonista. Da questo momento in avanti, passaggi e segmenti tratti dall’*Amleto* vengono recitati da questo personaggio artifex e rimontati nella logica di un dialogo ideale con situazioni e suggestioni derivanti dall’opera di Müller.

È così che lo shakespeareiano scambio di battute tra Gertrude e Amleto (atto III, scena 4), che precede l’uccisione di Polonio, viene utilizzato in rapporto alle immagini incestuose e morbide descritte nel I atto-blocco dell’*Hamletmaschine*¹². Oltre alle simmetrie, Latini è interessato anche

ai ribaltamenti e agli slittamenti di senso che possono essere generati da accostamenti inaspettati. All’interno dello stesso quadro fa infatti seguire il dialogo tra il principe e sua madre durante il discorso di Claudio a corte (atto I, scena 2) rappresentato in Shakespeare:

Sembra, signora? No, non sembra, è;
io non conosco “sembra”.
Non è soltanto il mantello d’inchostro,
buona madre, né il mio vestir consueto,
sempre così solennemente nero,
né il sospirar violento del mio petto,
né il copioso fluire dei miei occhi,
né l’aspetto contratto del mio volto
con gli altri segni e mostre del dolore,
ad esprimere il vero di me stesso.
Di tutto questo si può dir che “sembra”,
perché questi son tutti atteggiamenti
che ciascuno potrebbe recitare.
Ma quel che ho dentro va oltre la mostra...
queste esteriori son tutte gualdrappe,
e livree del dolore, nulla più (Shakespeare, ed. Squarzina 1997: 67).

Come nella sequenza iniziale, le battute vengono recitate seguendo misura e tempo della partitura musicale composta da Misiti, trovando un approdo espressivo conclusivo nel momento in cui, terminata la parte ritmica, torna ad insinuarsi l’arpeggio di pianoforte che aveva dato il la a questo passaggio dello spettacolo.

La spada sospesa al centro del palco viene fatta ruotare da Latini. Parallelamente, è possibile ascoltare in diffusione il ticchettio di una pendola. L’opera scenica sta progressivamente ritornando alle indicazioni dettate dall’impianto mulleriano. Nell’iniziale didascalia del II atto-blocco di *Hamletmaschine* si legge infatti “Ofelia. Il suo cuore è un orologio”.

La seconda parte di *Amleto* + *Die Fortinbrasmaschine* viene annunciata dalla voce off che in tedesco recita “DAS EUROPA DER FRAU” (‘L’Europa delle donne’). In t-shirt e pantaloni, Latini si riporta all’altezza del microfono alla destra del palco e recita nuovamente “Ich bin Fortinbras” (‘Sono Fortebraccio’). Subito dopo s’inginocchia in direzione di un altro microfono posto in basso e dice: “Ich war Ophelia” (‘Ero Ofelia’)¹³. È chiaro ormai come all’interno delle stesse dinamiche narrative dello spettacolo emerga il leitmotiv tanto drammaturgico, quanto espressivo dell’operazione:

ci troviamo al cospetto di un protagonista-artifex che è sia creatore, sia interprete.

Nelle dinamiche di creazione drammaturgica affidate alla matrice visiva, un ruolo fondamentale è ricoperto dagli elementi scenografici, costituiti da una pedana metallica rettangolare e un cerchio, che si richiama al logo della compagnia capitanata dal regista (Di Vita 2016). Il reticolato rettangolare all’occorrenza può trasformarsi in una sottosezione del palco oppure in un’altalena sospesa a mezz’aria (Scolari 2017). Nei meandri di questo mondo chiaroscurale, dove domina spesso il buio e la penombra, chirurgicamente squarciato da densi tagli di blu e verde, altro elemento di costruzione della drammaturgia visiva è – come già indicato – un enorme cerchio luminescente che, calato dall’alto, e di volta in volta posizionato perpendicolarmente o parallelamente, assume la funzione di abbagliante steccato o soglia per una dimensione simbolica (Scolari 2017).

Nel secondo segmento dello spettacolo, questo cerchio, sospeso e illuminato di un verde denso, occupa lo spazio. Latini cinge a sé un abito femminile bianco, mentre viene portato in alto dalla pedana rettangolare. Una volta su, con un registro che diventa sempre più disperato, intona – rifacendosi al famoso motivo *Happy Birthday to You* – ad un microfono “Happy happy to you, Happy happy to you, Happy happy happy happy, Happy happy to you”. Lo stato d’animo che trapela sembra appartenere ad un personaggio tutt’altro che “felice”. Nel frattempo, un grosso ventilatore posto in basso, fa muovere l’abito, riprendendo la sequenza iconica interpretata da Marilyn Monroe nel film *Quando la moglie è in vacanza* (1955), nella quale il vento proveniente dalla metropolitana solleva la gonna dell’attrice. Latini porta in scena una proiezione moderna dell’Ofelia suicida ritratta da Müller¹⁴. Immediatamente dopo questo quadro visivo, sulle note di una chitarra acustica, l’interprete riconduce in scena l’Ofelia shakespeariana, rinunciando così alla lucida spietatezza vendicativa del personaggio presente in *Hamletmaschine*¹⁵.

Seduto sulla pedana, a mezzaria, l’attore recita le battute dell’incontro in Shakespeare tra Ofelia e Amleto, confronto spiato da Claudio e Polonio (atto III, scena 1)¹⁶. Il tracciato verbale s’inserisce negli accenti ritmici della partitura musicale con modalità espressive simili a quelle utilizzate da un cantante durante un concerto o un live set.

Il quadro si chiude con una nuova proiezione che rivela ulteriormente la prospettiva sovraindividuale e plurale dell’operazione. Un nuovo microfono viene calato dall’alto e servendosi di questo Latini, in qualità

di nuova incarnazione meta-teatrale, recita il monologo iniziale del Fantasma di Polidoro in *Ecuba* di Euripide¹⁷. Le battute del personaggio vengono impiegate per far vivere in prima persona la morte di Ofelia. Ancora una volta, ritmo e intensità della recitazione si sposano perfettamente con l'enfasi dettata dalle note composte da Misiti, generando una nuova acme emotiva dello spettacolo.

Si arriva così al III atto-blocco intitolato “SCHERZO”, che all'interno della drammaturgia mulleriana rappresenta l'unico momento dialogico (quello tra Amleto e Ofelia) presente all'interno di tutta l'opera. In realtà, nel testo il dialogo tra i due personaggi si risolve in una manciata di battute che incrinano il piano logico del discorso e nulla aggiungono a livello della costruzione dell'azione¹⁸. Pertanto, Latini si concentra sull'impianto visivo della scena raccontata da Müller. È un quadro estremamente visionario e allucinato nel quale filosofi defunti gettano dei libri su Amleto. Parallelamente, viene allestito un balletto di donne suicide (una con la corda al collo, un'altra con i polsi tagliati, etc.; tutte proiezioni di Ofelia). Queste si avventano su Amleto e gli strappano i vestiti, mentre da una bara posta in verticale escono Claudio e Ofelia. Quest'ultima si esibisce in uno striptease. Gli abiti dismessi vengono successivamente raccolti e indossati da Amleto, il quale danza con Orazio nei panni di un angelo con la testa nel collo, mentre su un'altalena una Madonna con il cancro al seno risplende in maniera abbagliante.

L'intero quadro viene sintetizzato da Latini come segue. La silhouette di una figura demoniaca con corna e tacchi a spillo si staglia sul fondo della scena, ora completamente vuota. Sulle note del *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, un monitor attraversa il palco. Una volta posizionatosi al centro, notiamo che sullo schermo sono proiettate le immagini di pesci che nuotano nell'acqua. Mentre la figura demoniaca avanza lentamente, sul monitor viene ora mostrata la sequenza finale del film *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott nella quale Rutger Hauer recita:

I've seen things you people wouldn't believe,
attack ships on fire off the shoulder of Orion,
I watched c-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate.
All those moments will be lost in time,
like tears in rain.
Time to die¹⁹.

Ciò che apparentemente potrebbe sembrare un esempio di manierismo non-sense, in realtà serve drammaturgicamente a creare un ponte ideale

di senso tra la natura replicante del Nexus 6 Roy Batty e quella aspirazione ad una dimensione post-umana evocata dal protagonista del testo di Müller nel segmento successivo dell’opera.

Una cesura di buio anticipa l’annuncio in tedesco della voce off: “PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND” (‘Pest(e) a Buda Battaglia per la Groenlandia’).

Tutta la carica politica di questa quarta parte di *Hamletmaschine* viene completamente espulsa dall’operazione condotta da Latini. L’autore sembra invece concentrarsi in particolar modo su uno specifico passaggio del monologo dell’Interprete di Amleto:

I miei pensieri sono ferite nel cervello. Il mio cervello è una cicatrice. Voglio essere una macchina. Braccia per afferrare gambe per camminare nessun dolore nessun pensiero (Müller 2012: 10).

L’esitazione ad agire, distillata dal riferimento elisabettiano, si trasforma in incapacità decisionale e disgusto dell’individuo di fronte all’incomprensibilità della realtà. Dalla prospettiva del protagonista mulleriano l’unico approdo esistenziale possibile è l’apatia, condizione metaforicamente espressa dal desiderio di “essere una macchina”, cioè di trasformarsi in automa.

Latini “racconta” tutto ciò predisponendo un quadro incentrato su un’articolata partitura fisico-gestuale. A differenza delle sequenze precedenti, all’interno delle quali la sua fisicità veniva impiegata in maniera essenziale e controllata, ora l’attore – su una base ritmica elettronica e sincope, che sfocerà progressivamente in una composizione ambient-industrial – ricorre ad una dinamicità più spiccata. Urla “Hamlet”, “Amleto”, “Hommage for Hamlet”²⁰ e nel frattempo fa roteare violentemente una sedia. Stessa sorte tocca poi ad una lunga cintura. Si ferma al centro del palco, in corrispondenza della pedana rettangolare utilizzata in precedenza, ora situata a mezzaria. Ancora la lunga cintura alla pedana in modo da restarne imprigionato: in ginocchio con le braccia penzolanti bloccate dalla cinghia. In questa posizione recita alcune battute dell’Amleto shakespeariano: “Ah, se questa mia troppo, troppo solida carne, potesse sciogliersi in rugiada!”. Il montaggio testuale disegna un ponte di senso tra l’aspirazione all’impassibilità, espressa dall’Interprete in Müller, e la disperazione del sentimento luttuoso vissuto dal giovane principe ritratto da Shakespeare.

Mentre la partitura sonora si fa più astratta ed aggressiva, la pedana comincia a raggiungere un’altezza più elevata. L’attore esegue movimenti

segmentati, spezzando e frammentando ogni minimo gesto. La sua performance attorica abbandona i tratti antropomorfi. Assumendo le movenze di una marionetta dapprima cerca di divincolarsi e successivamente entra in relazione con gli elementi che lo tengono fermo: la pedana e la lunga cintura. Comincia così a ruotare su stesso, posizionandosi a testa in giù intanto che artificiali e dense nubi si riversano sul palco, illuminato da consistenti tagli di luce verde, blu e rossa. I movimenti vengono ripetuti ciclicamente, andando a comporre una vera e propria partitura coreografica sul motivo della disarticolazione. Sfinito, si siede davanti ad uno dei microfoni posizionati sulla destra del palco²¹.

Una melodia affidata ad una composizione d’archi accorda un nuovo colore drammaturgico al quadro che ci apprestiamo a seguire. Latini rimodula le battute che il principe di Danimarca – in Shakespeare – riserva al ricordo di Yorick nella scena del cimitero (atto V, scena 1). Il ritratto malinconico dell’uomo dotato di un’arguzia infinita e di una fantasia straordinaria non è dedicato al buffone di corte, bensì ad Amleto. È questo uno slittamento che risemantizza il testo shakespeariano dalla prospettiva del protagonista della riscrittura operata da Latini. Nonostante ci troviamo di fronte alle stesse parole pronunciate da Amleto, il quadro narrativo di riferimento è profondamente cambiato: Amleto non c’è più – “dove sei? Ti diverti lì? È tutto buio lì?”, recita Latini – e a tesserne il ricordo nostalgico è Fortebraccio. Un ribaltamento che agisce sul piano della completa ridefinizione drammaturgica di entrambi i testi impiegati dall’attore e regista all’interno del processo compositivo predisposto. Va ricordato infatti che l’attacco di questo IV atto-blocco dell’*Hamletmaschine* vede protagonista l’Interprete di Amleto recitare “Io non sono Amleto”. Latini riprende dunque il motivo dello smascheramento e quello della conseguente presa di distanza dal personaggio shakespeariano presente in Müller²², ma reinserendoli in una cornice meta-teatrale ancor più solida: Fortebraccio non è unicamente *maschine*, il personaggio cardine che riporta in scena i protagonisti dell’*Amleto* come proiezioni. Oltre ad essere figura che “guarda per immaginare”, *Fortinbras* è infatti anche colui che chiede – come precisato dallo stesso Latini relativamente alla sua chiave di lettura interpretativa – di “essere ammesso alla visione”, di “esservi aggiunto”, diventandone parte e agendo così in qualità di personaggio.

La voce off annuncia in tedesco l’ultimo atto-blocco: “WILDHARREND / IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG / JAHRTAUSENDE” (‘Attesa desolata / Nella spaventosa armatura / Millenni’). Nell’*Hamletmaschine*, la protagonista di quest’ultimo quadro è Ofelia: il personaggio è seduto su una sedia

a rotelle e viene avvolto con fasce di garza da due uomini in camice bianco. Müller gli riserva una caratterizzazione completamente diversa da quella ritratta da Shakespeare. Da vittima dell’amore per Amleto, Ofelia viene trasformata in una sorta di angelo vendicatore. Questa nuova funzione è ben sintetizzata dalle sue battute:

Qui parla Elettra. Nel cuore delle tenebre. Sotto il sole del supplizio. Alle metropoli del mondo. Nel nome delle vittime. Getto via tutti i semi che ho ricevuto. Trasformo il latte dei miei seni in veleno mortale. [...]

Viva l’odio, il disprezzo, la rivolta, la morte (Müller 2012: 11).

Quest’ultimo quadro viene completamente riscritto da Latini. Una volta che nel segmento precedente Fortebraccio ha messo via l’ultima maschera, nel disegno drammaturgico dell’autore non può più esserci spazio per una nuova proiezione.

Il palco torna ad essere quasi completamente buio come all’inizio. L’attore attraversa la scena spingendo una sedia a rotelle sulla quale è sistemata una lucente armatura da guerriero. Si tratta della citazione del Fortebraccio che in *Amleto* (1975) di Carmelo Bene incorona sé stesso sulle note wagneriane del *Tannhäuser*. La caratterizzazione iconica del personaggio viene qui ripresa caricandola con alcuni segni che indicano il passare del tempo: il guerriero è ora su una sedia a rotelle con una coperta posizionata all’altezza delle ginocchia. Questa maschera caleidoscopica, che è stata “ammessa alla visione”, “vi è stata aggiunta” diventandone infine artifex, cantastorie meta-teatrale che “[...] *bla bla blatera* una storia che non ci stanchiamo di ascoltare” (Scolari 2017), sembra avere esaurito la sua funzione. Siamo di fronte ad una sequenza che ci consente di rileggere e ricontestualizzare con precisione l’intero meccanismo drammaturgico-espressivo di matrice meta-teatrale sul quale s’impernia questo *Amleto* + *Die Fortinbrasmachine*.

Coperto da una sovrapposizione di elementi che si richiamano ai costumi dei vari personaggi rievocati, Latini va a sedersi sul lato opposto. Senza microfoni, senza amplificazione e senza nessun tipo di effetto o filtro applicato alla voce, utilizzando un registro spontaneo e colloquiale, recita, rivolgendosi al guerriero ora anziano ed infermo: “Tu eri Amleto/ te ne stavi sulla costa a guardare le onde dando le spalle alle rovine d’Europa/ dovresti dire così/ Bla bla/ bla bla/ bla bla/ bla bla/ bla bla”.

Su queste battute finali, che rimodulano quelle recitate in prima persona dall’Interprete di Amleto all’inizio del testo di Müller, si chiude lo spettacolo nel rispetto di una simmetrica circolarità.

Oltre ad essere uno dei lavori più rappresentativi nel percorso artistico del suo autore sul fronte della riscrittura registica – e, più in generale, un punto di riferimento nel contesto del teatro contemporaneo italiano degli ultimi anni – *Amleto + Die Fortinbrasmaschine* è opera che decostruisce i meccanismi della rappresentazione e li ridefinisce, trasformando in motivi drammaturgici il rapporto tra identità e personaggio e quello tra la pluralità intersoggettiva della narrazione teatrale e la “monologicità” tecnico-espressiva del dispositivo linguistico-spettacolare messo a punto da Roberto Latini.

NOTE

- 1 Per una ricostruzione storica e analitica del percorso dell’artista cfr. Ippaso 2009; Margiotta 2017.
- 2 Relativamente alla sperimentazione sulla vocalità nel contesto del teatro di ricerca italiano cfr. Guidi 2021; Russo 2021; Cardilli, Lombardi Vallauri 2021; Galehdaran 2020; Pitozzi 2017; Valentini 2012; Amara, Di Matteo 2010; Bene 1982. Per una ricostruzione dettagliata della relazione tra amplificazione vocale e composizione musicale nei termini di principio operativo all’interno del teatro di Latini cfr. Ippaso 2009; Margiotta 2017.
- 3 “Io ero Amleto. Me ne stavo sulla costa a parlare alle onde BLA BLA, dando le spalle alle rovine d’Europa” (Müller 2012: 3).
- 4 Tale impostazione viene per la prima volta approfondita tra il 2000 e il 2002. In seguito agli apprezzamenti ricevuti nel circuito underground romano, Latini viene chiamato ad apparire come voce recitante in alcune puntate dei programmi radiofonici *Appunti di volo* di Laura Fortini e *Uomini e profeti* di Gabriella Caramore, entrambi prodotti e messi in onda da Radiotre. L’occasione si trasforma in un vero e proprio percorso di ricerca quando l’attore è invitato a lavorare ad un progetto radiofonico ispirato alle *Lezioni americane* di Calvino. Condivisa negli studi Rai con Gianluca Misiti, Francesco De Nigris, Alessandro Porcu, Sara Bonetti, Laura Veltroni, l’esperienza di ricerca sull’impiego dei microfoni e dell’amplificazione crea le premesse per affrontare un’indagine sulle risonanze espressivo-drammaturgiche messe a punto attraverso la rielaborazione sonora del portato verbale, la quale porterà l’artista ad intraprendere un percorso particolarmente caratterizzante, che ispirerà gli spettacoli realizzati tra il 2003 e il 2009 (*Buio re. Da Edipo a Edipo in radiovisione, Per Ecuba. Amleto neutro plurale, Desdemona e Otello, Desdemona e Otello sono morti e soprattutto Ubu incatenato e Iago*).
- 5 Il delay è un effetto che campiona il suono in ingresso e lo riproduce con un determinato ritardo temporale il cui effetto si aggiunge al segnale originale.

- 6 Il pitch shifter è un effetto che permette una variazione di frequenza della nota musicale, ridotta o aumentata di una certa quantità.
- 7 Non si tratta di un effetto, ma di un’operazione che consente di spostare un gruppo di note o tonalità ad altezze diverse in un intervallo costante.
- 8 Il riverbero processa un suono riproducendo gli effetti che si riflettono in un ambiente quando il segnale diretto si è esaurito.
- 9 “Io non sono Amleto. Non recito più alcun ruolo. Le mie parole non dicono più niente. I miei pensieri succhiano sangue alle immagini. Il mio dramma non si terrà più. Dietro di me viene approntato lo scenario. Da gente cui il mio dramma non interessa, per gente cui non ha niente da dire. Neanche a me interessa più. Non sto più al gioco” (Müller 2012: 7).
- 10 I risultati di questa interconnessione creativa sono ben riscontrabili in tanti momenti degli spettacoli di Latini. Si va dai quadri in cui la musica prepara la scena colorandola con toni ora gravi, ora rarefatti o elegiaci, intimi o epici – affidandosi a partiture dove può essere protagonista tanto l’elettronica, quanto il pianoforte e gli archi – a quelli in cui la recitazione segue – come se fosse un altro strumento – il preciso tempo scandito dalla composizione, puntando ad uno scioglimento emotivo nel quale trovano il loro culmine tanto i passaggi più intensi e ricchi di pathos, quanto i momenti più aggressivi ed impetuosi.
- 11 “Le campane suonavano per i funerali di Stato, assassino e vedova erano una bella coppia, i cortigiani, al passo dell’oca, piangevano il lutto per pochi soldi dietro il feretro dell’illustre defunto” (Müller 2012: 3).
- 12 “Ora ti lego le mani dietro la schiena, perché mi disgusta il tuo abbraccio col velo da sposa. Ora strappo il tuo abito nuziale. Ora devi urlare. Ora spalmo sugli stracci del tuo abito nuziale la fanghiglia in cui è ridotto mio padre, e ti spiaccio gli stracci sulla faccia, sul ventre, sui seni. Ora ti prendo, madre mia, ripercorrendo la traccia invisibile di mio padre. Soffoco il tuo grido con le mie labbra. Riconosci il frutto del tuo seno” (Müller 2012: 5).
- 13 Nel testo di Müller la battuta è invece “Ich bin Ophelia”.
- 14 “Io sono Ofelia. Quella che il fiume non ha voluto. La donna con la corda al collo La donna con le vene tagliate La donna con l’overdose SULLE LABBRA NEVE La donna con la testa nel forno a gas” (Müller 2012: 5).
- 15 “Mando in frantumi la finestra. Con le mani insanguinate strappo le fotografie degli uomini che ho amato e che mi hanno usata a letto a tavola sulla sedia per terra. Do fuoco al mio carcere. Getto i vestiti nel fuoco. Mi strappo l’orologio dal petto che era il mio cuore. Esco in strada, vestita del mio sangue” (Müller 2012: 5).
- 16 “OFELIA: Mio buon signore, come s’è sentito/ vostro onore, durante questi giorni? AMLETO: Oh, bene, bene, bene, umili grazie! OFELIA: Signore, ho qui con me vostri ricordi/ che da tempo volevo ritornarvi./ Vi prego, riprendeteli. AMLETO: Non io./ Non v’ho dato mai niente” (Shakespeare, ed. Squarzina 1997: 94).

- 17 “Ha liberato [Müller] – scrive Barbara Weigel – i personaggi in un movimento poeticamente autonomo, li ha collocati oltre il testo di Shakespeare, in uno spazio visionario nel quale la loro tragedia poteva diventare ancora concreta e tangibilmente parte della nostra storia recente. [...] Immaginiamo un Amleto che ha smesso di stare in riva al mare a parlare alle onde, con alle spalle le rovine d’Europa già percepite da Heiner Müller, mentre uno dei figli di Ecuba, Polidoro, vittima innocente anche lui di vendette nefaste, viene dal mare per approdare a quelle stesse coste” (Weigel 2016). In questo passaggio Latini crea un corto circuito tanto drammaturgico, quanto meta-teatrale. Oltre ad essere inserito nelle maglie del nuovo disegno scenico ordito dall’artista, va ricordato che il mito ripreso da Euripide viene già citato all’interno dello stesso *Amleto* shakespeariano. Nel momento in cui giunge a corte la compagnia teatrale, il giovane principe si rivolge al Primo Attore pregandolo di recitare il racconto dell’uccisione di Priamo narrato da Enea a Didone (atto II, scena 2). Nell’intricato gioco di rimandi sul quale si fonda *Amleto* + *Die Fortinbrasmachine*, il riferimento a Ecuba non si richiama soltanto alla citazione contenuta in *Amleto*, ma rinvia anche a *Per Ecuba. Amleto neutro plurale*, spettacolo del 2004 allestito da Latini che comincia proprio con le battute recitate dal Primo Attore in Shakespeare.
- 18 “OFELIA: Vuoi mangiare il mio cuore, Amleto. *Ride.*/ AMLETO: *Mettendosi le mani sugli occhi*: Voglio essere una donna” (Müller 2012: 6).
- 19 ‘Io ne ho viste cose che voi umani non potreste immaginarvi,/navi da combattimento in fiamme al largo dei bastioni di Orione,/ e ho visto i raggi B balenare nel buio vicino alle porte di Tannhäuser./ E tutti quei momenti andranno perduti nel tempo,/ come lacrime nella pioggia./ È tempo di morire’ (trad. dall’ed. it. di *Blade Runner*, 1982).
- 20 Apparentemente utilizzata *en passant*, la citazione del titolo dell’opera di Carmelo Bene del 1987 è perfettamente calzante rispetto alla condizione esistenziale sintetizzata dal personaggio di Müller. La locuzione “Hommage for Hamlet” era utilizzata dall’artista per creare un collegamento semantico con la metafora dell’uomo-uovo proposta Jacques Lacan nel suo scritto *Posizione dell’inconscio*. Come osservato dallo psicanalista, per fare un’omelette bisogna rompere un uovo. Allo stesso modo, l’uomo viene alla vita rompendo una membrana, affrontando un irreversibile processo di trasformazione scandito dalla perdita e da pulsioni fino ad allora sconosciute. La citazione del titolo del lavoro di Bene consente a Latini di annunciare in maniera folgorante la metamorfosi che porterà il suo protagonista ad essere entità priva di slanci e impulsi.
- 21 All’interno dell’itinerario artistico di Latini, questo momento è un perfetto esempio dell’intervento della componente visuale in qualità di elemento che contribuisce alla costruzione della drammaturgia dello spettacolo. Alla realizzazione di immagini sceniche è infatti assegnata la funzione

di contrappunto narrativo. Quello evocato da Max Mugnai – autore delle luci e curatore della tecnica – è un mondo chiaroscurale, dove domina spesso il buio, poeticamente invaso da copiosi tagli di rosso, blu, verde. Un microcosmo di suoni, musiche e luci – capace di generare autonomamente drammaturgia – che si dà come affrancato dal testo di riferimento, nel quale, spesso, la presenza attorica è soltanto funzionale alle immagini o addirittura espulsa.

- 22 “Io non sono Amleto. Non recito più alcun ruolo. Le mie parole non dicono più niente. I miei pensieri succhiano sangue alle immagini. Il mio dramma non si terrà più. Dietro di me viene approntato lo scenario. Da gente cui il mio dramma non interessa, per gente cui non ha niente da dire. Neanche a me interessa più. Non sto più al gioco” (Müller 2012: 7).

FONTI ARCHIVISTICHE

Latini, Roberto (2017), *Nel pieno del vuoto* [Dattiloscritto], Archivio privato di Roberto Latini.

Weigel, Barbara (2016), *Amleto und Die Fortinbrasmachine* [Dattiloscritto], Archivio privato di Roberto Latini.

BIBLIOGRAFIA

Bene, Carmelo (1982), *La voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore.

Cardilli, Lorenzo; Lombardi Vallauri, Stefano (2021), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Torino, Accademia University Press.

Di Matteo, Piersandra; Amara, Lucia (2010), *Culture teatrali 20. Teatri di voce*, Bologna, I quaderni del Battello Ebbro.

Di Vita, Vincenza (2016), “Amleto è morto: viva è la Fortinbrasmachine”, *Ateatro*, 158. [28/07/2016]

<https://www.ateatro.it/webzine/2016/07/28/amleto-e-morto-dalle-sue-viscere-erompe-la-fortinbrasmachine/>

Galehdaran, Leili (2020), *Teatro Poesia Vocalità*, Roma, Bulzoni.

Guidi, Chiara (2024), *La voce in una foresta di immagini invisibili*, Milano, Nottetempo.

Ippaso, Katia (2009), *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, Roma, Editoria & Spettacolo.

- Latini, Roberto (2016), Note di regia a *Amleto* + *Die Fortinbrasmachine*, programma di sala.
- Margiotta, Salvatore (2017), “Lo spettacolo è un appuntamento. Il teatro di Roberto Latini”, *Acting Archives Review*, 14: 48-89.
- Müller, Heiner (2012), *La macchina Amleto – Die Hamletmaschine*, Milano, Maldoror Press.
- Pitozzi, Enrico (2017), *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Roma, Quodlibet.
- Russo, Carla (2021), “Francesca Della Monica. Il lavoro maieutico sulla voce”, *Acting Archives Review*, 22: 74-117.
- Scolari, Elena (2017), “Roberto Latini e la macchina amletica di Heiner Müller”, PAC PaneAcquaCulture. [29/01/2017] <https://www.paneacquaculture.net/2017/01/29/roberto-latini-e-la-macchina-amletica-di-heiner-muller/>
- Shakespeare, William (1997), *Amleto*, trad. it. a cura di L. Squarzina, Roma, Newton Compton Editori.
- Valentini, Valentina (2012), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni.

Salvatore Margiotta è professore associato in Storia del teatro moderno e contemporaneo. È autore dei volumi *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975* (Pisa, Titivillus, 2013), *La geografia del Nuovo Teatro in Campania 1963-1976* (Caserta, Terre Blu, 2019) e *Il teatro futurista* (Roma, Carocci, 2022). Ha scritto diversi saggi, tra cui “La scena moderna nel dibattito critico italiano alla fine degli anni Sessanta” (*Culture Teatrali*, 21, 2011), “Il Living Theatre in Italia: la critica” (*Acting Archives Review*, 3, 2012), “La pratica dell’eterodirezione nel teatro di Fanny & Alexander” (*Acting Archives Review*, 20, 2020). | Salvatore Margiotta is an Associate Professor in History of Modern and Contemporary Theatre. He is the author of the volumes *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975* (Pisa, Titivillus, 2013), *La geografia del Nuovo Teatro in Campania 1963-1976* (Caserta, Terre Blu, 2019) and *Il teatro futurista* (Roma, Carocci, 2022). He wrote several essays including “La scena moderna nel dibattito critico italiano alla fine degli anni Sessanta” (*Culture Teatrali*, 21, 2011), “Il Living Theatre in Italia: la critica” (*Acting Archives Review*, 3, 2012), “La pratica dell’eterodirezione nel teatro di Fanny & Alexander” (*Acting Archives Review*, 20, 2020).