



Lo *Hamlet* americano di Franco Zeffirelli (1990), con Mel Gibson nei panni del principe di Danimarca, parte dall'assunto programmatico del regista che l'unico vero Amleto cinematografico sia quello di Laurence Olivier, che Zeffirelli segue quasi in tutto, ma non nel monologo.

Abstract

Possibly the best known speech in the history of western theatre and literature, the third soliloquy of Shakespeare's Hamlet, Prince of Denmark «To be or not to be» has been a compelling challenge for a number of film directors such as Laurence Olivier, Grigorij Kozincev, Tony Richardson, Kenneth Branagh and Peter Brook. In spite of this, film studies offer a surprisingly small amount of surveys about it. This paper aims at formulating a close analysis and comparison – strictly focused on the direction – of these sequences of cinematic Hamlets.

«To be or not to be»: le disavventure cinematografiche del monologo di "Amleto"

Simone Villani

*To be, or not to be, that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing, end them. To die, to sleep -
No more, and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to; 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep -
To sleep, perchance to dream - ay, there's the rub;
For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause: there's the respect
That makes calamity of so long life;
For who would bear the whips and scorns of time,
Th' oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despis'd love, the law's delay,
The insolence of office and the spurns
That patient merit of th' unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin; who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscover'd country from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all;
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pith and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action. - Soft you now,
The fair Ophelia.*

Così apriva il capitolo sull'*Amleto* del suo fortunatissimo libro militante su Shakespeare del 1961 Jan Kott:

La bibliografia delle dissertazioni e degli studi sull'*Amleto* formerebbe un volume grosso il doppio dell'elenco telefonico di Varsavia. Su nessun Danese in carne ed ossa sono mai stati versati tanti volumi d'inchiostro come su questo principe shakespeariano, che indubbiamente è il più famoso degli abitanti di Danimarca [...] Il suo nome dice qualcosa anche a coloro che non hanno mai letto né visto niente di Shakespeare. Da questo punto di vista l'*Amleto* rassomiglia a *La Gioconda* di Leonardo. Prima ancora d'averla veduta, sappiamo già che sorride¹.

Ma qual è il sorriso di Amleto?

Senza dubbio il terzo dei suoi monologhi, che prima che nella cultura è entrato nel linguaggio comune; e colpisce in questo trionfo ermeneutico l'estrema scarsità di analisi della resa filmica del «To be or not to be», che dell'elenco di Varsavia potrebbero riempire al massimo un occhiello²: eppure i registi che hanno raccolto la sfida sono molti e spesso molto importanti.

L'anno zero è il 1948 dello *Hamlet* di Laurence Olivier. Certo Olivier – nella cui privata assiologia il teatro veniva ben prima del cinema – intuiva il problema di fondo che presto sarebbe stato puntualizzato da Bazin: le decisive parole del testo di Shakespeare, concepito per lo spazio centripeto del teatro e quasi per la sua architettura e la sua eco di edificio, nello spazio centrifugo del cinema si sarebbero dissolte come la brina al sole dei riflettori. Nel «To be or not to be», il varco al quale l'avrebbero atteso tutti i colleghi di teatro, la sfida era mortale.

Da che cosa dunque avrebbe dovuto salvare il testo? In ultima analisi: dal cinema. Ma per salvarlo *dal* cinema non avrebbe avuto che una via: salvarlo *col* cinema.

La prima scelta è di struttura e appare discutibile per il classico Olivier: il soliloquio (che dura 3'18'') subisce uno spostamento e cade prima dell'arrivo degli attori, ma va a seguire anziché precedere il crudele confronto con Ofelia che lo interrompeva nell'originale letterario: questa scelta senza dubbio indebolisce le motivazioni della durezza di Amleto (salvaguardate del resto dal «tradimento» dell'amata che fedele alla consegna del padre non ne rivela la presenza di testimone invisibile) che nel film non ha ancora fronteggiato la lacerante alternativa tra la vita e la morte impostata dal monologo. Al «To be» non è mutata dal film solo la posizione nel tempo ma anche quella nello spazio: prima Amleto poi la macchina da presa lasciano Ofelia prostrata sui primi gradini della scalinata per inscenare il monologo sugli spalti del castello contro il cielo e il mare in tempesta³.

La srotolamento del soliloquio vero e proprio è ancora più singolare: sul primo «to die, to sleep» Olivier estrae il pugnale con un gesto ampio, quasi didascalico, quando la ripresa in esterni pareva suggerire una deconvenzionalizzazione della messa in scena; ma più in là, appena il testo rievoca il pugnale, lo estrae ancora una volta e lo guarda ostentatamente, con una soluzione che qualsiasi filodrammatica di provincia avrebbe considerata prevedibile persino a teatro. Com'è spiegabile questa collezione di ingenuità? Conviene cercare risposta nel punto di svolta del monologo: il «perchance to dream» attorno a cui, come a un perno, il movimento del ragionare di Amleto cambia d'un tratto direzione. Qui, fulmineamente, il piano visivo del film è terremotato da un violentissimo cambio di scala del piano, dal primissimo piano del volto di Olivier alla figura intera con uno stacco drammatico enfatizzato dalla musica e da una torsione del corpo del protagonista. Qui sta il punto, dunque: la regia di Olivier è sovradeterminata, e precisamente: sovradeterminata dal testo teatrale⁴. Ecco anche il motivo alla ripetuta ostentazione del pugnale: la regia di Olivier è un sistema di specchi, che sempre rimanda il testo; Olivier non cerca la complementarità né tanto meno il contrappunto: cerca deliberatamente la ridondanza. Ecco infine perché Olivier aveva assolutamente bisogno di quella rilocazione del monologo, tanto da essere disposto a pagarne il prezzo in termini di fedeltà e non solo: il nuovo scenario degli spalti del castello gli offriva in abbondanza il correlativo oggettivo alla

tentazione del suicidio e della morte violenta costantemente evocati dal testo: il mare in tempesta, altrettanto costantemente inquadrato. E quando sul verso «Than fly to others that we know not of» il pugnale scivola di mano a Olivier e cade nello strapiombo, il mare medesimo inghiotte lo strumento della vendetta (o del suicidio) e si tramuta nella migliore replica visiva del disarmo dello spirito d'intrapresa ormai implicato dalle parole del testo⁵. Non c'è fuga dal testo, dunque, la regia di Olivier è una «gabbia»: è l'eco visiva delle parole di Shakespeare⁶.

Impossibile non citare *a contrario* l'*Amleto* di Carmelo Bene per il quale la gabbia è il testo di Shakespeare: e l'evasione laforguiana dal testo non poteva che togliere di scena dopo Amleto anche il monologo, via via nelle varie riscritture filmiche beniane⁷ trasformato in un «avere o non avere» declamato addirittura dal fuori campo (il massimo dell'affronto) o letto con un misto di stupore e fastidio crescenti da Orazio che, nauseato, si ritrova tra le mani frammenti del copione originale.

La liquidazione del monologo operata da Carmelo Bene è ottenuta con minor furia e maggior malizia da Tom Stoppard in *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1990): il suo film è difatti una transfocalizzazione dell'*Amleto* dal punto di vista dei due personaggi di sfondo che ne divengono eponimi⁸. Quando Amleto inizia a compitare le sacrali parole, con la cinepresa che lo inquadra da vicino, d'improvviso l'inquadratura stacca su Rosencrantz e Guildenstern che lo spiano da lontano, i due si guardano e se ne vanno: per loro il «To be» è effettivamente il discorso di un pazzo. Sfruttando il livello di pertinenza di due personaggi-spettatori sprovveduti (del soliloquio Re Claudio non avrebbe data la stessa lettura), Stoppard ha ridotto il più famoso monologo della storia della letteratura a *flatus vocis*.

Se Olivier vuole difenderlo dal cinema e salvarlo per via espressiva, Stoppard previene il cinema e dissolve il monologo per via narrativa. È evidentemente significativo che in Stoppard la messa fuori causa del soliloquio implichì un decentramento della stessa figura del protagonista (o viceversa⁹). Lo status di *terminus a quo* anche cronologico con il quale abbiamo implicitamente convocato lo *Hamlet* di Olivier è messo alla prova da due eventi shakespeariani che percorrono sottotraccia il primo anno del secondo dopoguerra.

Deve essere motivo di vero rimpianto che nel 1946 Cary Grant, temendo la propria età e il proprio accento, abbia rifiutato subito dopo *Notorious* la nuova proposta di Alfred Hitchcock: proprio quella di girare l'*Amleto*; è facile immaginare i sommovimenti delle storie del cinema e l'onda lunga sulla filmografia shakespeariana se il primo grande adattamento «moderno» di Shakespeare fosse stato di Hitchcock e non di Olivier. Quanto al «To be or not to be», si può giurare che Hitchcock ne avrebbe intuito la sostanziale anticinematograficità, ben sapendo tuttavia che lo spettatore attende il monologo e lo percepisce come una parte non alienabile del prezzo del biglietto¹⁰.

Ancora nel 1946, in *My Darling Clementine* (*Sfida infernale*) John Ford propone un «To be or not to be» emancipato dall'*Amleto*, mirabilmente ricontestualizzato e detto «a staffetta» da due personaggi che non riescono a finirlo. In un saloon pieno di fumo di tabacco che presto diventerà quello degli spari, il vecchio attore che non ha più l'età di Amleto è in piedi su di un tavolo come un orso da baraccone che la banda dei *villains* potrebbe far ballare al ritmo delle Colt: ma proprio questa sua minorità diegetica si rovescia in un vantaggio di regia per la *contre-plongée* che lo staglia contro il soffitto e lo associa nell'inquadratura al globo luminoso della lampada. Ma il vero contenuto del monologo di Ford è l'impossibilità di arrivarne alla fine: come in Kafka per il messaggio dell'imperatore, infiniti e sempre meno superabili sono gli ostacoli che si frappongono alla metà del «Soft you know»: prima la banda dei Clanton, poi il drammatico venir meno della memoria dell'attore, infine il violento accesso di tosse di Victor Mature provato dalla malattia. Così il grande monologo è diventato la metafora della difficoltà estrema di fare l'artista in un mondo di pistolieri, *bounty killers*, criminali, e forse persino di produttori e distributori.

In *Gamlet* (1964) Grigorij Kozincev, che si avvantaggia della traduzione di Pasternak, della musica di Šostakovič e dell'interpretazione di Smoktunovskij, apre il suo confronto col monologo (2'30" a



In *Hamlet* (Laurence Oliver, 1948), fulmineamente il piano visivo del film è scosso da un violentissimo cambio di scala del piano, dal dettaglio del volto alla figura intera di Oliver, con uno stacco drammatico enfatizzato dalla musica e dalla torsione del corpo del protagonista.

45'30" dall'inizio del film) indugiando a lungo sul mare in tempesta e le rocce della spiaggia: questo scenario e la solitudine non shakespeariana dell'eroe appaiono in tutto e per tutto simili all'ambientazione di Olivier, tanto da attivarne necessariamente la eco intertestuale nello spettatore modello; ben presto, è proprio questa parentela apparente a enfatizzarne l'estraneità¹¹.

L'esplorazione paziente della natura costiera prosegue ora con un carrello laterale: l'inquadratura è completamente riempita dalla roccia, finché, inatteso, la macchina da presa porta in campo Amleto, completamente immobile e con gli occhi chiusi: quasi annesso a quel mondo di cose inanimate che ha saturato l'intero primo minuto della sequenza. Comincia il monologo, e la versione pasternakiana del «morire, dormire» sospinge il personaggio con funebre lentezza verso una grande roccia che chiude il fondo dell'inquadratura e incornicia la figura del principe: la tentazione della morte che domina l'incipit del monologo si declina come nostalgia dell'inorganico, come *cupio dissolvi* in una natura indifferente; Amleto si ferma e poi volge il capo di novanta gradi; stacco sul primo piano, unico momento olivieriano in cui l'interiorità del protagonista estromette dall'inquadratura il mondo naturale: è il momento dell'elenco dei mali naturali e soprattutto sociali che avvelenano la vita («i torti dell'oppressore, le contumelie dell'uomo arrogante [...] l'insolenza di chi è investito di una carica»), il momento più politico del monologo, il più in linea dunque con la lettura kozinceviana della tragedia; subito dopo, difatti, la Natura riprende l'egemonia del campo visivo e Amleto s'incammina lentamente lungo lo scabro bagnasciuga mentre lo inseguono le parole di Pasternak; ma la chiusa del soliloquio è il vero marchio della sequenza: Amleto col solito incedere lentissimo che pare già il passo della sconfitta si inerpica lungo un'amplissima e lunghissima scalinata mentre dal lato sinistro dell'inquadratura lo sovrasta una monumentale scogliera: l'effigie della figura umana che si fa sempre più piccola lungo l'ascesa è l'immagine di uno scacco inevitabile perché dettato dal dato biologico e dall'immensità indifferente della natura¹². È evidente che questa declinazione visuale del monologo in direzione di un rapporto uomo-Natura quasi leopardiano salva completamente la dimensione etica dell'agire tra uomo e uomo e l'imperativo della lotta per la giustizia e la libertà: forzando in una chiave cosmica il «To be or no to be» Kozincev ne ha disinnescato il risvolto nichilistico.

Nello *Hamlet* (1969) di Tony Richardson – che nonostante la sua origine teatrale (la messa in scena dello stesso Richardson alla Round House di Londra) è strutturato su di un serrato sistema di primi piani – Nicol Williamson comincia il monologo (2'26" a 30'40" dall'inizio) sdraiato sul letto, con lo sguardo rivolto verso l'alto; poi dopo «That is the question» volge lentamente il capo verso la cinepresa; lo srotolarsi del monologo corre parallelo al graduale recupero della posizione eretta, senza per questo venir meno alla consegna dello sguardo in macchina. La perdita del peso del corpo dell'attore, e soprattutto la posizione che è quella del dormiente (e anche del degente o di chi muore) imposta l'interpretazione nella direzione di una sottrazione di peso al monologo medesimo, cui sembra restituire una dimensione tutt'altro che incompatibile col testo di rêverie o di farneticazione di un'anima inferma. Il seguito conferma questa ipotesi: Williamson pronuncia in maniera rapidissima e in tono meccanico il «For in that dream of death what dreams may come/When we have shuffled off this mortal coil/Must give us pause»; un tono ironico e autoironico emerge qua e là nell'eloquio e l'attore aggrotta le sopracciglia su «proud» e poi su «unworthy», e addirittura ridacchia nel dire il conclusivo «lose the name of action»¹³. Ma è il «Soft you know, the fair Ophelia», a segnare un improvviso ritorno di partecipazione interpretativa: la «o» di soft è tenuta lunghissima, e la battuta è pronunciata con l'intensità e la partecipazione di un commento galante molto più diretto di quel che le parole che lo esprimono non dicano; è il rovesciamento a chiasmo del «Soft you know» in rapporto a tutto il resto del monologo: non più accidentale interruzione di una meditazione sofferta, ma primo vero motivo di interesse al termine di un ragionamento cui non si crede più. Solo l'incipit fino a «question» pareva veramente preso sul serio; non appena lo sguardo si appunta sulla cinecamera, inizia una progressiva presa di distanza dal monologo: è come se nel dispositivo postshakespeariano

no della macchina cinematografica l'attore incontrasse il nostro sguardo di contemporanei per i quali il monologo è muto nei suoi anacronistici scrupoli sulla vita e vale solo come nenia e filastrocca e affascinante incantesimo sintattico¹⁴.

Tanto più significativo appare questo smarcamento dal «To be or not ot be» in quanto la recitazione di Williamson si incarica di mostrare che agli altri tre monologhi Amleto ci crede, eccome¹⁵.

Lo *Hamlet* diretto nel 2000 da Eric Simonson e da Campbell Scott (che interpreta il protagonista) pare condividere con l'interpretazione richardsoniana la strutturazione visiva del monologo come graduale recupero della posizione eretta, ma la semantica del tessuto visivo della sequenza (2'13") è differente. Amleto è intento alla lettura e ha inforcato gli occhiali, simbolo della visione, di una spettatorialità che nel caso di Amleto è innanzitutto un «vedersi vivere»¹⁶, e dunque dell'inazione, quando la voce «haunting» dello spettro del padre lo richiama al dovere della vendetta; nell'agitazione Amleto, tolti gli occhiali, li rompe: avvicinando al polso una scheggia di vetro li rifunzionalizza in arma contro se stesso, e manifesta l'intenzione del suicidio, che ben presto stinge verso il semplice autolesionismo di una lunga ferita all'avambraccio; infine si distende a terra su di un fianco mimando una morte simbolica. Da lì inizia il monologo la cui traiettoria raziocinante è impiegata per autoconvincersi dell'impraticabilità del suicidio e sospinge quasi impercettibilmente il corpo dell'attore da disteso a seduto a terra fino a levarsi in piedi all'ingresso di Polonio (e non di Ofelia come nell'originale shakespeariano¹⁷).

Lo *Hamlet* americano di Franco Zeffirelli (1990) vanta variegati motivi di interesse tra i quali l'eccellente casting di Glenn Close nel ruolo della Regina (nella galleria dei volti cinematografici la sola Helen Mirren le sta alla pari per *physique du rôle*¹⁸), e parte dall'assunto programmatico del regista che l'unico vero Amleto cinematografico sia quello del 1948, tanto da costringere il protagonista Mel Gibson a indossare già in albergo la camicia di Laurence Olivier, che Zeffirelli segue quasi in tutto, ma non nel monologo (che dura 3'28" ed è frazionato in ben sedici inquadrature¹⁹), se non per opposizione: se Olivier, disimpegnatosi precocemente da Ofelia, si inerpicava sugli spalti del castello e diceva il soliloquio contro il cielo, Mel Gibson scende nella cripta dove presto l'inquadratura piomba nella semioscurità. Si può dimostrare tuttavia che la locale distanza da Olivier è solo apparente: la scelta della buia cripta appare motivata non tanto o non solo dall'opportunità di pronunciare il monologo accanto alle spoglie del padre assassinato e *revenant* (che aggancia alla diegesi l'estemporanea catabasi del protagonista zeffirelliano), o dall'offrire un didascalico controcampo dell'ossario all'altezza di «The undiscover'd country from those bourn/no traveller returns», quanto da un'aspirazione in ultima analisi di nuovo olivieriana a salvare il testo: quella a obliterare il «rumore» dell'immagine e a consentire al testo sonoro di monopolizzare l'attenzione dello spettatore reso semicieco²⁰. Tuttavia, come dice uno degli attori tanto amati da Amleto, «Nostro è l'intento, ma l'esito...»: come certamente anche la camicia di Olivier, a Gibson il monologo va stretto.

Ingegnosa è la soluzione elaborata da Kenneth Branagh per il suo *Hamlet* del 1996: Claudio e Polonio che spiano il monologo da dietro uno specchio unidirezionale; appena Branagh estrae il pugnale, con un controcampo impossibile da dietro lo specchio il Re risponde con gesto fulmineo del braccio destro a metà tra il riflesso pavloviano di autodifesa e l'ammonimento imperioso al silenzio a Polonio che dall'inquadratura precedente sappiamo alla sua destra. La scelta branaghiana, oltre a sciogliere in cinema il problema della convenzione teatrale dei due personaggi che assistono al soliloquio, comporta il vantaggio freudiano di offrire ad Amleto come in uno specchio l'immagine dell'uomo che ha ucciso suo padre e ne ha preso il posto presso la madre²¹.

La sequenza del film cristallizza in maniera icastica il destino storico del «To be or not to be», conciliando un massimo di raccoglimento e di introversione – che il monologo e il suo argomento suggeriscono – con l'acme dell'esibizionismo del pezzo di bravura, banco di prova *par excellence* dei grandi attori (gli specchi del salone che rimandano all'infinito l'immagine di Branagh e gli spettatori invisibili e attentissimi dietro lo specchio che il protagonista non vede ma sembra sentire).

Nel film *The Tragedy of Hamlet* che Peter Brook trae dal suo spettacolo teatrale del 2000, il «To be or not to be» (3'14'') scivola più giù dopo il confronto con la madre e l'assassinio di Polonio e il monologo del re sul tema del verme imperatore della dieta; mentre scorre il flusso sonoro del monologo, dal piano americano del protagonista inginocchiato sul tappeto l'inquadratura stringe lentamente fino al primo e poi addirittura al primissimo piano del protagonista, e si ferma su «There's the rub»; dopo l'ultimo verso una lacrima scende dall'occhio destro dell'attore (il nero Adrian Lester), e a sorpresa irrompe la chiusa del quarto monologo: «O! From this time forth,/My thoughts be bloody, or be nothing worth!» (IV.4.65-66)²². Nessuno aveva osato tanto: fare del soliloquio un mostro col corpo del «To be» e la testa del «How all occasions do inform against me»: ma Brook legge l'*Amleto* come uno studio su quella dinamica umana per cui un uomo si può trasformare in un assassino, una lettura corroborata dalla scelta di un unico attore, Jeffery Kissoon, per le parti di Re Claudio e dello Spettro; ed è qui proprio lo Spettro il custode della frase decisiva, quando impone l'imperativo della vendetta, ma aggiunge «But howsoever thou pursu'st this act/Taint not thy mind» (I.5.84-85): uccidere e mantenersi puri, un compito impossibile che Amleto inseguirà fino alla fine. Il monologo è rivitalizzato da Brook anche per effetto della sua drastica rilocazione che crea un'attesa supplementare nello spettatore e che si somma alla stilizzazione antioccidentale e come di consueto profondamente rituale della *mise en scène*.

In *Hamlet 2000* (non solo di nome ma di fatto, e la natura del 2000 di anno di *Hamlet-Renaissance* molto dice sull'aura epocale di quest'opera di Shakespeare) di Michael Almereyda uno *Hamlet-Ethan Hawke* in cerca di ispirazione percorre le corsie di un Blockbuster di Manhattan mentre prima la voce over e poi la sua medesima declamano il monologo (che dura 2'18" ed è come in Richardson invertito nell'ordine con il cosiddetto «monologo di Ecuba» che di stretta misura lo precede nell'originale letterario): ma, per quanto si sposti, le insegne che segnalano il genere dei film ripetono invariabilmente «Action» richiamandolo al dovere della vendetta; e insieme l'immenso database audiovisivo in cui il protagonista vaga spaesato come in un labirinto dice l'impossibilità del monologo in un Duemila in cui la memoria dello spettatore postmodernamente centrifuga quella dei predecessori: non rimane ad Amleto che il *product placement* di un universo audiovisivo che ha attraversato in lungo e in largo e del quale è – bisogna riconoscerlo al regista – il miglior *testimonial*.

Abbiamo cercato qui – attraverso un'analisi tutta concentrata sulla regia fin nei suoi dettagli più minimi – di dare un resoconto, antologico ma non arbitrario, delle riscritture filmiche del terzo monologo dell'*Amleto*; proprio sullo sfondo della torsione a tratti spasmodica della forma cinematografica appare ora più chiaramente come l'essenza del soliloquio del Principe sia quella tutta linguistica e infine ipnotica di uno scongiuro, di uno *spell*, di una formula magica fatta per la declamazione (scenica e forse più ancora mentale); come tale essa è impossibile da filmare e proprio per questo ha costituito per il cinema un richiamo e una sfida irresistibili.

1. Jan Kott, *Szkice o Szekspirze*, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961 (trad. it. *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 56).
2. Il recente e prezioso studio sul *To Be or Not to Be* (Continuum, London 2007) di Douglas Bruster non ne tratta le traduzioni filmiche.
3. Sulla verticalità di questo movimento ascensionale cfr. Anthony Davies, *Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 53-54.
4. Per lo stacco di montaggio di cui dicevamo basti pensare all'omicidio di Arbogast in *Psycho* (1960) di Alfred Hitchcock: la violenza della scena non è affidata alle coltellate che piovono sul detective, ma all'improvviso cambio di scala tra il campo totale del pianerottolo e il primo piano del volto della vittima; in Olivier la divaricazione appare più ampia: il suo «sognare, forse» è più violento dell'omicidio di *Psycho*.
5. Questo *lapsus* è letto da Ennio Flaiano come un dettaglio che implica la modernità della *mise en scène* di Olivier e

come un'opzione nella direzione della psicoanalisi, come chiave di volta della lettura della tragedia («Il Mondo», I, 1, 19 febbraio 1949, poi in Ennio Flaiano, *Lettere d'amore al cinema*, Rizzoli, Milano 1978, pp. 112-114).

6. È possibile una ulteriore verifica della nostra ipotesi: l'altro grande monologo di Amleto girato da Olivier, «Oh that this too too solid flesh would melt» risponde allo stesso *partis pris*; qui una voce over davvero *haunting* (alternata con drammatico contrasto ad alcune battute esclamate dal personaggio) inseguì Olivier che si muove senza tregua per la stanza, nel momento più doloroso in cui il testo gli infligge il «tradimento» della madre, Olivier addossato a una colonna dimena il capo con uno scatto quasi epilettico, come una lucertola o una farfalla trafitta da uno spillo. È dunque evidente a questo punto uno specifico e coerente progetto di regia dei monologhi: quello di lasciarsi dirigere dal testo (e al limite, idealisticamente, di delegare la regia a Shakespeare).

7. La poderosa macchina progettuale che genera ben cinque edizioni teatrali (delle quali la sola prima del 1961 è un *Amleto* shakespeariano non ancora «pervertito in Laforgue») ha lasciato tre cristallizzazioni audiovisive: il cinematografico *Un Amleto di meno* (1973) e i televisivi *Amleto* (1978) e *Hommelette for Hamlet* (1990).

8. Si tratta a rigore della transfocalizzazione di un Amleto-tipo cinematografico generalmente affidato al punto di vista prevalente del protagonista, e non di quella dell'originale shakespeariano che in quanto testo teatrale non ha, *stricto sensu*, focalizzazione (cfr. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, trad. it. *Palinesti*, Einaudi, Torino 1997, pp. 351-352). Ecco perché il vero «originale» del lavoro di Stoppard non è la *pièce* omonima del 1966, ma il film del 1990.

9. Nell'acrobatico esperimento oulipiano di Stoppard *The Fifteen Minute Hamlet* (filmato nel 1995 da Todd Louiso), il Principe mostra il proprio status di protagonista e inizia a dire il monologo, ma viene travolto da Ofelia che deve obbedire alla regola della *pièce*: la velocità supersonica; nella ulteriore contrazione che in coda al film rifà tutto l'*Amleto* in due minuti, a togliergli la parola è più drasticamente uno stacco di montaggio.

10. *Si parva licet componere magnis* Hitchcock aveva dovuto risolvere un problema simile per le celebri apparizioni con cui firmava i film: troppo attese dai fan, aveva da un certo punto in poi deciso di liberarsene nei primi minuti per evitare che la loro attesa distorcesse la fruizione. Una misura analoga per il monologo di Amleto ha preso Celestino Coronado nel suo *Hamlet* (1976) sperimentale di 66' in cui un Amleto scisso è interpretato dai gemelli Anthony e David Meyer: prima ancora del titolo i soli primi versi del monologo si fanno largo tra i rumori di un chiassoso zapping televisivo mentre il video è tormentato da intermissioni del segnale. Se avesse seguito il testo, Hitchcock si sarebbe imbatto nell'Amleto in una scena elettivamente hitchcockiana: quella della *mousetrap*, lo spettacolo che Amleto mette in scena per «prendere in trappola la coscienza del re»; e tale non soltanto per l'implicazione di un *côté* metarappresentativo particolarmente congeniale alle corde del regista britannico, ma soprattutto, e in termini di pura regia, per la vertiginosa geometria degli sguardi (Amleto e Orazio spettatori dello spettatore re Claudio che assiste nel dramma rielaborato ad arte dal nipote alla trasfigurazione del proprio delitto); come dimenticare le straordinarie scene di pranzi e di cene del regista britannico e il suo talento nel filmare i pensieri sul volto delle persone? Per fortuna, la *mousetrap* è una delle poche scene dell'Amleto per la quale disponiamo di una traduzione filmica eccellente: proprio quella di Olivier, che la gira con un carrello semicircolare che si muove a pendolo come sulla spola di un telaio, e per la quale cfr. Paola Quarenghi, *Shakespeare e gli inganni del cinema*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 71-72.

11. Su di un duplice piano Kozincev è anzi il vero anti-Olivier: se quest'ultimo sceglieva l'interiorità e addirittura la psicoanalisi e operava la resezione di Fortebraccio e dunque della dimensione politica della tragedia, il primo per il suo film s'incammina da subito con decisione nella direzione opposta. Il *tournage* di Kozincev cade nella tempesta storica del sogno di Jan Kott, ma se quest'ultimo aveva negli occhi la messa in scena politica di Cracovia, Kozincev ha nella mente anche un modello più remoto: la leggendaria messa in scena del 1911 di Edward Gordon Craig e Konstantin Sergeevi Stanislavskij al Teatro d'Arte di Mosca: e i bozzetti di Craig per il terzo monologo provano che il progetto figurativo dell'auratica messa in scena moscovita rivive nel «To be» di Kozincev.

12. La modalità con la quale colpisce l'immensità delle «cose» della Natura ha un carattere duplice: uno spaziale, esplicito, e un altro, più forte perché inconsapevole, temporale; le rocce, il mare, la scogliera sono lì da eoni, e avvertiamo che sono destinati a sopravviverci. Anche le scelte visuali del regista sovietico si possono avvantaggiare di una giustificazione diegetica spaziale e temporale: sia l'origine cinquecentesca del testo shakespeariano, in un'epoca cioè nella quale aurorale era l'evoluzione della tecnologia, sia il territorio geoclimaticamente estremo della Danimarca autorizzano un mondo in cui la Natura è più forte dell'Uomo.

13. Williamson usa anche un trucco più semplice e meno evidente, quello di rifunzionalizzare il fastidio semantico autorizzato dal contenuto del monologo in fastidio per il monologo medesimo.
14. Questa svalorizzazione non implica un tradimento delle attese del pubblico cinematografico medio: non c'è dubbio anzi che la popolarità del monologo presso il grande pubblico non riposi sul suo incerto significato su cui nessuno sente il bisogno di interrogarsi, ma sulla sua qualità ipnotica evidente fin dai primissimi versi (gli unici che tutti ricordino). Cfr. Alessandra Marzola, *Tempus fugit*, in Ead., Davide Del Bello, *Shakespeare and the Power of Difference*, Aracne, Roma 2011, pp. 150-151.
15. Benché il film duri solamente 1 ora e 57 minuti, Richardson salva tutti e quattro i monologhi del protagonista, invertendo peraltro l'ordine tra il secondo, il cosiddetto monologo di Ecuba, e il terzo, il «To be or not to be».
16. Cfr. anche Harold Bloom, *The Western Canon. The Books of the Ages*, Harcourt Brace, New York 1994 (trad. it. *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Bompiani, Milano 1996).
17. Una visualizzazione esplicita dell'opzione del suicidio è anche nel più importante (e più articolato) *Amleto* (1921) muto, diretto da Svend Gade e interpretato con meravigliosa ironia e autoironia da Asta Nielsen (*Amleto* è una donna che la madre alla nascita fece passare per maschio per ragioni di successione); qui però il momento è grave: la protagonista leva le braccia al cielo come invocando l'avvio della vendetta, ma subito le lascia cadere scorata; estrae con la mano destra il coltello, possibile strumento della riparazione, scopre il polso sinistro e vi punta l'estremità dell'arma. Anche qui la risoluzione vien meno e si accascia prostrata; recita la didascalia: «Troppo debole per uccidere, troppo debole per morire», una banalizzazione e semplificazione a loro modo geniali del contenuto del monologo.
18. Mirren ha inseguito Gertrude fino al suo ipotesto: dopo lo *Hamlet* di Coronado, è stata la regina Geruth nel film *Prince of Jutland* (1994) di Gabriel Axel tratto dalla duecentesca *Historia Danica* di Saxo Gramaticus all'origine della trama di Shakespeare.
19. Cfr. Neil Taylor, *The Films of Hamlet*, in Anthony Davies, Stanley Wells (a cura di), *Shakespeare and the Moving Image. The Plays on Film and Television*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, p. 192.
20. La radicalizzazione di questa strategia espressiva è applicata dal regista Gregory Doran nel film per la BBC che la Royal Shakespeare Company ha tratto nel 2009 dal proprio spettacolo teatrale: il protagonista apre il monologo recitando in primo piano di spalle mentre il resto dell'inquadratura è tenuto fuori fuoco, e passa ben presto a un primo piano frontale dove la porzione del quadro non coperta dal volto dell'attore è completamente buia. Questa scelta non dà che l'apparenza di un merito, quella dell'estrema focalizzazione sull'interiorità del protagonista: il difetto è quello di affidarsi completamente alla voce e alla microrecitazione dei muscoli del viso dell'attore: troppo quasi per chiunque, e in particolare qui per David Tennant, già interprete del ruolo eponimo in *Doctor Who* della stessa BBC.
21. Cfr. Samuel Crowl, *Flamboyant Realist: Kenneth Branagh*, in Russell Jackson (a cura di), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 233-234. Nel lunghissimo (perché filologico) film di Branagh (242') la sequenza del «To be» cade dopo 89'.
22. Licenziato il film nel 2002, Brook nel frattempo è di nuovo in teatro con uno spettacolo-variante recitato in francese sulla traduzione di Jean-Claude Carrière e Marie Hélène Estienne: muta l'interprete (William Nadylam), ma il differimento del monologo resta.