

# *Hamlet Travestie.*

## **L'Amleto napoletano di Punta Corsara**

**Angela Albanese**

*L'Amleto* è come una spugna. Basta non utilizzarlo e non rappresentarlo come un pezzo da museo, perché assorba immediatamente tutta la nostra contemporaneità [...]. In fin dei conti, Shakespeare scrisse, o perlomeno rimaneggiò, un copione antico. E scrisse le parti. Ma non le distribuì. Perché le parti le distribuisce l'epoca. Ogni epoca successiva. È lei che manda in scena i suoi Polonio, i suoi Fortebraccio, i suoi Amleto, i suoi Ofelia.

J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*

Amleto Barilotto è l'eccentrico e tormentato componente di una delle tante famiglie dei 'bassi' napoletani soffocate da debiti che il modesto banchetto di stoffe al mercato non riesce a coprire. Amleto, orfano di padre, legge *l'Amleto* di William Shakespeare, avuto in dono da Don Liborio, detto 'O Professore, un venditore di libri usati vicino di casa e di bottega, e si convince che nel suo nome sia racchiuso lo stesso drammatico destino del personaggio shakespeariano. La strampalata immedesimazione con il principe di Danimarca induce il giovane a respingere la fidanzata Ornella rimasta incinta, lo distoglie

dal lavoro al mercato con la madre Amalia e lo zio e lo porta a trascorrere le giornate in solitudine avvolto in una coperta, rimuginando su come vendicare la morte paterna, secondo lui per nulla accidentale, come accidentale non è stata del resto quella del padre del suo omologo shakespeariano. Il rimedio alla follia di Amleto è escogitato dallo stravagante Don Liborio 'O Professore, il quale persuade i familiari che l'unico modo per far rinsavire il giovane sia di procurargli uno shock facendogli rivivere i momenti salienti della tragedia shakespeariana. Per questo, assegnando un preciso ruolo a tutti i componenti di questa improvvisata e sgangherata compagnia teatrale, organizza come da copione: il matrimonio tra Amalia e lo zio Salvo, "il fetente della storia", novelli Gertrude, madre di Amleto, e Claudio, fratricida del defunto; l'apparizione del suo spettro; lo scontro mordace tra Amleto e sua madre, spiati da Don Liborio nei panni di Polonio, sul quale il giovane si avventa credendo di averlo ucciso; il suicidio di Ofelia/Ornella; il pianto di Laerte/Ciro, garzone al banco dei Barilotto e fratello di Ornella.

La soluzione metateatrale inscenata dai parenti per far guarire Amleto, goffa ed esilarante per le continue distorsioni verbali e la forte espressività del dialetto in cui si esprimono i personaggi, ha tuttavia risvolti 'noir': in un gioco di continui, stranianti rimbalzi fra diversi livelli di finzione, Amleto sembra essere davvero rinsavito, ma solo per ripiombare in una più disperata pazzia che lo spinge a uccidere non lo zio, come richiederebbe il copione shakespeariano, ma il vero "fetente della storia", l'usuraio Don Gennaro che lo spettro di suo padre gli ha svelato come mandante della sua morte tragica. Con l'omicidio del boss, che condanna un Amleto sempre più alienato alla prigione e la famiglia alla fuga "in Danimarca" per sottrarsi alla vendetta del clan, la farsa precipita nella tragica contemporaneità di una Napoli fatta di contraddizioni e omertà, degradata e soffocata dalla camorra.

La giovane compagnia teatrale Punta Corsara approda al suo ultimo lavoro, *Hamlet Travestie*<sup>1</sup>, dopo un percorso di formazione

---

<sup>1</sup> Lo spettacolo, scritto da Emanuele Valenti, che ne ha curato anche la regia, e da Gianni Vastarella, è stato presentato nel 2013 in forma di studio al

iniziato nel 2005 con il fortunato laboratorio di non-scuola *Arrevuoto. Scampia-Napoli* ('arrevuoto', in dialetto napoletano, è 'sovvertire, sovvertimento', 'mettere sotto sopra') che il regista e drammaturgo ravennate Marco Martinelli ha tenuto con centinaia di adolescenti provenienti dalle scuole del centro di Napoli, della turbolenta periferia di Scampia e dai centri rom. Nel triennio 2005-2008 il progetto *Arrevuoto* si è articolato in tre movimenti, con la messa in scena della *Pace* da Aristofane (2006), di *Ubu sotto tiro* da Alfred Jarry (2007) e *L'Immaginario Malato*, riscrittura di Molière (2008)<sup>2</sup>. Al suo interno ha visto crescere e formarsi giovani guide, tra attori, organizzatori e tecnici, capaci di raggiungere in pochi anni piena autonomia artistica e dar vita ad una compagnia indipendente, che nel 2010 ha ufficialmente debuttato con *Il Signor di Pourceaugnac. Farsa minore da Molière*<sup>3</sup>.

Questo primo lavoro – che accoglie il magistero martinelliano ripartendo proprio da Molière che aveva chiuso il progetto *Arrevuoto* – come anche la 'pièce' presentata nel 2012, *Petitblok. Il baraccone della morte ciarlatana*, testimoniano la volontà di Punta Corsara, nel percorso di ricerca intrapreso intorno alla farsa, di mettere in relazione gli autori

---

Teatro Franco Parenti nell'ambito del progetto *Tfaddal*, rassegna di 13 variazioni sul tema dell'*Amleto*, promosso dallo stesso teatro per festeggiare i 40 anni dell'*Amleto* di Testori, e ha debuttato nel giugno 2014 al Festival Primavera dei Teatri di Castrovillari.

<sup>2</sup> Per una sintesi più dettagliata del Progetto *Arrevuoto. Scampia-Napoli*, promosso dal Teatro Stabile Mercadante di Napoli, e per approfondimenti sul metodo laboratoriale della "non-scuola" del Teatro delle Albe di Ravenna cfr. tra gli altri Braucci – Carlotto 2009; Giovannelli – Martinelli 2008; Martinelli – Montanari 2000, 2008, 2014; Martinelli 2016.

<sup>3</sup> Premio Speciale Ubu, premio Hystrio – Altre Muse, Premio Ubu Nuovo Attore under 30, Premio della Critica 2014, dal 2010 la guida di Punta Corsara è stata affidata al regista Emanuele Valenti e alla 'dramaturg' Marina Dammacco. Attualmente la compagnia ha al suo attivo, oltre a *Il signor di Pourceaugnac. Farsa minore da Molière* (2010), gli spettacoli *Il Convegno* (2011), *La Solitudine delle ombre*, primo lavoro scritto e diretto da uno degli attori della compagnia, Gianni Vastarella, *Petitblok. Il baraccone della morte ciarlatana* (2012) e il più recente *Hamlet Travestie* (2014).

della grande tradizione letteraria europea con quelli della tradizione teatrale napoletana, attraverso un'originale e sorvegliatissima intersecazione di testi e di registri stilistici: se nell'opera del debutto *Il Signor di Pourceaugnac* diventava un improbabile principe slovacco e l'azione si spostava da Parigi a Napoli, in *Petitoblok* gli autori hanno fatto convergere, di nuovo in un perfetto gioco di incastri drammaturgici e linguistici, la tradizione delle maschere napoletane e di Pulcinella, di cui l'autore-attore Antonio Petito è stata autentica incarnazione ottocentesca, con i virtuosismi simbolisti del teatro dell'avanguardia russa di Aleksandr Blok, spostando efficacemente l'azione dai vicoli di Napoli al baraccone dei saltimbanchi di Mosca.

Con l'ultimo *Hamlet Travestie* la compagnia sembra aver consolidato e potenziato ulteriormente, facendone un elemento peculiare di poetica, tale strategia di contaminazione fra generi, testi, linguaggi e stili, non mettendo in scena solo la parodia del dramma di Shakespeare, ma compiendo un triplo salto mortale, già del resto anticipato dal sottotitolo dell'opera, "da John Poole e Antonio Petito a William Shakespeare", che ne costituisce chiaro indizio contrattuale (Genette 1997: 42) ed esplicita la natura di testo derivato della 'pièce'. Il corto circuito di testi parte, proprio nel titolo, dall'omonimo ottocentesco burlesque shakespeariano dell'inglese John Poole, passa per il *Don Fausto* di Petito del 1865, a sua volta parodia del *Faust* di Johann Wolfgang Goethe, fino ad arretrare, in un vertiginoso sistema di incastri, alla secentesca tragedia del principe di Danimarca, riversata nella tragicommedia contemporanea del giovane e ombroso Amleto Barilotto.

Dall'*Hamlet Travestie* di Poole, che rappresenta la prima riscrittura parodica dell'intera tragedia shakespeariana dopo i numerosi burlesque sei-settecenteschi limitati alle scene più note, Punta Corsara attinge in realtà solo il titolo e l'idea generale della parodia, o meglio del 'travesty' nel modo in cui l'ha inteso l'Ottocento inglese, ossia come abbassamento stilistico in chiave comica di «un argomento per sua

natura codificato tra quelli “alti”» (Dente 1993: 158)<sup>4</sup>, non potendosi invece riscontrare alcun riferimento testuale diretto né allusioni allo scritto di Poole. Quest’ultimo, converrà almeno accennarvi, era stato composto originariamente per la lettura più che per la rappresentazione, che pure è avvenuta un anno dopo la sua

---

<sup>4</sup> All’opposto del ‘travesty’, il ‘burlesque’ è «essenzialmente incentrato su un argomento “basso” trattato con uno stile “alto” con effetto di dissonanza interna, ad imitazione di qualcosa di già esistente, spesso di eccentrico, sia esso testo o atteggiamento sociale più largo». La parodia, pur potendo includere questi sottogeneri, rimane invece «un fenomeno esclusivamente letterario». Lo ha puntualizzato, fra gli altri, Carla Dente, per la quale non sempre ad uno sforzo teorico di distinzione fra i sottogeneri parodici del ‘travesty’ e del ‘burlesque’ nell’Ottocento inglese è corrisposta nella pratica teatrale una altrettanto chiara classificazione, e molto spesso gli autori hanno di fatto finito per usare in modo intercambiabile i due termini (Dente 1993: 158 sgg.; cfr. anche Rose 1993: 54-68). Lo stesso presupposto si trova nel volume di Richard W. Schoch, *Not Shakespeare. Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century* (2002), che adotta il termine ‘burlesque’ sapendo di includervi tutte le rielaborazioni comiche di Shakespeare e per il quale «while fine distinction between “burlesque” and “travesty” carry their own logic, they do not conform to nineteenth-century theatrical practice. As theatre historians know only too well, the terms “burlesque”, “travesty”, and even “stravaganza” were used interchangeably by playwrights, actor-managers, critics, and spectators alike» (Schoch 2002: 18). Basta scorrere, del resto, solo alcuni fra gli innumerevoli titoli di parodie ottocentesche di Shakespeare per avere conferma di un sostanziale disinteresse nomenclatorio: oltre all’*Hamlet Travestie* di Poole, che inaugura la tradizione, ritroviamo *Macbeth Travestie* (1820), *Macbeth: a Burlesque* (1857), *Romeo and Juliet Travesty* (1812), *Othello Travestie: an Operatic Burlesque Burletta in Two Acts, Coriolanus; a Burlesque* (1846), e l’elenco potrebbe continuare. Per un maggiore approfondimento dei ‘burlesque’ shakespeariani come parte imprescindibile del panorama teatrale britannico del XIX secolo, oltre alla pionieristica e ottima edizione in cinque volumi di Stanley Wells, *Nineteenth-century Shakespeare Burlesques* (1977), a Wells 1965 e 2000, e al già citato studio di Richard W. Schoch, cfr. almeno Bate 1985; Innocenti 1989; Moody 2000; Dente – Carlotti 2001; Peghinelli 2012; Taylor 2012.

pubblicazione del 1810, e in effetti gli elementi più squisitamente parodici si riscontrano non tanto nel testo quanto nel corposo apparato paratestuale delle *Burlesque Annotations*: si tratta di note allografe che Poole attribuisce a illustri curatori delle opere shakespeariane, da Alexander Pope, a Nicholas Rowe, Samuel Johnson, George Steevens, Collins (che altri non è in realtà che lo stesso Steevens, il quale usava questo pseudonimo per le sue note fittizie ai testi di Shakespeare), William Warburton, Edmond Malone, ma che invece inventa di sana pianta per ridicolizzare gli sforzi interpretativi di tanta pedante filologia, ossessionata dal dover ricostruire con le proprie edizioni critiche l'esatto dettato shakespeariano, che brilla già come il sole, scrive Poole in una delle epigrafi al testo, e non può essere rischiarato dalla loro «farthing candle»<sup>5</sup>. Bersaglio dell'opera di Poole, che di fatto costituisce una variante reverenziale della parodia (Hutcheon 1985: 60) o parodia "consacrante" (Almansi – Fink 1991: VII), non è dunque il testo né l'autore parodiato, di cui anzi si ribadisce la superiorità artistica, ma la critica shakespeariana, con i suoi eccessi editoriali ed esegetici.

A livello d'intreccio, la riscrittura burlesque di Poole presenta significative semplificazioni rispetto all'originale shakespeariano: lo stesso 'incipit' drammatico, ad esempio, non è costituito dall'apparizione dello spettro alle sentinelle del castello come nel testo fonte, ma dall'udienza di corte; è stata inoltre eliminata, anche in vista della successiva messa in scena, tutta la trama politica, complicata e difficile da sottoporre a trattamento comico, mentre è mantenuto il discorso metateatrale di Amleto agli attori, seppure trasformato in una canzone i cui versi contengono una critica alla gestualità enfatica e alla recitazione altisonante dei maggiori attori contemporanei, Elliston, Kemble, Wroughton, Siddon e altri; il duello finale tra Amleto e Laerte è invece risolto comicamente in un incontro di boxe (Dente 1993: 160-163). Ma al di là delle differenze di contenuti e della semplificazione dell'intreccio shakespeariano, ciò che caratterizza la parodia di Poole è

---

<sup>5</sup> «Commentators each dark passage shun, and hold their farthing candle to the sun» (Poole 1817: frontespizio).

il costante abbassamento del registro stilistico dell'originale, ottenuto attraverso la sostituzione dei monologhi con canzoni, il ricorso ad un parlato prosaico, ordinario, colloquiale e i frequenti anacronismi («*My watch says twelve*», dirà Marcello ad Orazio in attesa dello spettro, Poole 1817: I, 9; Dente 1993: 160-163), ma nessuna specifica soluzione è riversata nell'*Hamlet Travestie* di Punta Corsara, se non appunto il comune ricorso, come si vedrà, al declassamento linguistico e stilistico del testo parodiato, che rientra del resto fra le tecniche tipiche del genere parodico.

Più serrato risulta invece l'incastro con il *Don Fausto* di Antonio Petito, da cui Punta Corsara fa migrare nel suo *Hamlet Travestie* non solo alcuni personaggi, mantenendone l'identità e il ruolo come nel caso di Don Liborio, o una parziale omonimia, come accade al folle Barilotto, lì Fausto, qui Amleto; ma anche la trovata metateatrale per risanare Amleto e, in generale, buona parte della trama, sebbene questa, grazie a un maturo lavoro di montaggio, rimanga costantemente attraversata da quella shakespeariana e dall'intreccio corsaro.

Il testo di Petito, lo si anticipava, è a sua volta una parodia del *Faust* di Goethe, ed è solo una delle innumerevoli parodie che hanno contraddistinto la produzione teatrale di questo poliedrico artista napoletano, figlio d'arte, semianalfabeta, autore e interprete delle sue commedie di impronta popolare, ma anche cantante, giocoliere, ballerino e mimo, capace di ingegnarsi nelle più rocambolesche situazioni comiche<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Petito può essere senz'altro considerato, insieme a Pasquale Altavilla e più tardi a Eduardo Scarpetta, figura tra le più rappresentative del genere commedia-parodia e il suo vasto repertorio di titoli – farse sull'attualità e la cronaca locale, parodie letterarie, teatrali e operistiche – per molte stagioni ha dominato in modo incontrastato la scena del popolare teatro San Carlino. Si tratta per lo più di opere in cui il testo di partenza non costituisce il vero e proprio bersaglio parodico, ma più che altro il sottofondo necessario a far avanzare un intreccio comico che per buona parte si emancipa dalle trame originarie e ne rovescia i finali tragici. In esse è pressoché sistematico il

Nella commedia petitiana il ricco Don Bernardo è alle prese con la follia di suo fratello, Don Fausto Barilotto, che a causa dell'omonimia si è identificato con il Faust del dramma goethiano. Per farlo tornare alla ragione Don Bernardo accoglie il piano ideato dall'amico Don Liborio, scombinato direttore di una compagnia di comici di provincia, che lo convince a ingaggiare i suoi mediocri attori perché mettano in scena la vicenda del Faust di Goethe e procurino al folle uno scioccante ma benefico ritorno alla realtà. Naturalmente anche in questa parodia di Petito, che si sviluppa fra travestimenti, storpiature linguistiche e ruoli 'en travesti', con Pulcinella che veste goffamente i panni della giovane Margherita goethiana, arriva il prevedibile rovesciamento dell'originario finale tragico, qui assicurato appunto dalla guarigione di Don Fausto.

Il rapporto fra il modello petitiano e l'*Hamlet* dei Corsari è evidente sia nella comune trovata drammaturgica del teatro nel teatro, presente del resto anche nell'*Amleto* originario, e dunque nella parziale sovrapposizione delle due trame, sia nelle numerose riprese del testo di Petito che talvolta finiscono vertiginosamente per incrociarsi nella stessa battuta con l'ipotesto di Shakespeare, sia nel reimpiego anche in *Hamlet Travestie* del personaggio di Don Liborio che, mentre istruisce gli improvvisati attori sulla recita della tragedia di Shakespeare, lascia un chiaro indizio intertestuale rammentandoci di essere lo stesso Don Liborio catapultato dalla parodia ottocentesca di Petito a quella contemporanea di Punta Corsara:

---

ricorso al travestimento, la caricatura, l'artificio scenico, la deformazione linguistica e all'espedito del teatro nel teatro, proprio come accade nel *Don Fausto* ripreso dai Corsari. Fermandosi ad appena qualche voce, oltre al *Don Fausto* si ricorderanno di Petito *'Nu matrimonio segreto in museca e 'nu matrimonio segreto in prosa* (1874) da Cimarosa, *Virginia e madama Virginia* (1866) dalla *Virginia* di Saverio Mercadante, *La figlia di madama Carnacotta* (1874) da *La Fille de Madame Angot* di Charles Lecocq, *Aida dint' 'a casa 'e Donna Tolla Pandola*, *Oreste a li quattro de maggio*, *Francesca da Rimini*.



*Professore*: Ma è per finta, è teatro! Vi ho detto di non preoccuparvi. Già una volta mi successe una cosa del genere; ci fu un caro amico di famiglia che si convinse di essere niente di meno che il Faust di Goethe.

*Ciro*: E chi è?

*Professore*: è na storia longa, lassammo sta', vi basti sapere che je 'o facette credere che ero 'o riavulo, e accusò facenno, mettendo in scena tutta l'opera, ce facette turna' 'a ragione<sup>7</sup>.

Il reticolo intertestuale approda, pur senza esaurirsi come si vedrà, al testo shakespeariano che, attraverso una fitta serie di citazioni dirette e di allusioni comiche, è triturato, riadattato e riversato nella lingua dei personaggi della parodia e nella quotidianità di una Napoli popolare e chiassosa, allenata a vivere per bisogno in pericolosa contiguità con la malavita organizzata.

Le citazioni dall'*Amleto* shakespeariano sono di fatto disseminate per tutto il testo, in alcuni casi assunte dagli autori senza alcuna modifica, fatta salva la traduzione dialettale, in altri, più numerosi, aderenti all'ipotesto ma affiancate da puntuale contro canto comico, oppure sottoposte ad abbassamento parodico attraverso la storpiatura fonetica o la decontestualizzazione straniante di parole o di intere battute. L'altalena di citazioni ha inizio già dalla prima scena che si apre su un interno di famiglia, in un mesto quadro domenicale in cui ritroviamo da una parte Amalia, il cognato Salvo, il giovane garzone *Ciro* e sua sorella *Ornella*, fidanzata di *Amleto*, che contano sconsolati i soldi per lo strozzino *Don Gennaro*, e dall'altra *Amleto* chiuso nel suo silenzio, il quale replica alla paterna dello zio *Salvo* che gli ricorda «Nuje simme na cosa sola, na sola famiglia» con la lapidaria battuta «Accussì tanta famiglia e accussì poco simili», accolta senza variazioni, se non la traslitterazione dialettale, dalla versione italiana dell'*Amleto*

---

<sup>7</sup> Tutte le citazioni testuali riportate da qui in avanti sono tratte dal copione dello spettacolo, messo a disposizione dalla compagnia per il fine esclusivo di questa ricerca e non ancora pubblicato.

di Cesare Garboli, che traduce appunto: «Tanta famiglia e così poco simili» (Shakespeare 2009: 15)<sup>8</sup>. L'esatto dettato shakespeariano risuona inoltre nelle elucubrazioni di Don Liborio 'O Professore:

*Professore:* è chiaro, non c'è dubbio. Che sia fuori di sé è vero, è vero che è un peccato ed è un peccato che sia vero; è nu vero uaio.

*Amalia:* e allora c'amma fa?

*Professore:* lasciamolo lì, badiamo ai fatti, stabilito che è fuori di sé, dobbiamo trovare la causa dell'effetto, pardon, la causa del difetto, perché ha una causa l'effetto difettoso...

che riprendono puntualmente quelle di Polonio nella tragedia di Shakespeare:

*Polonio:* Che sia pazzo, signora, è proprio vero;  
è vero che è un peccato, ed è un peccato  
che questo sia vero. È un vero bisticcio.  
Ma lasciamolo lì, badiamo ai fatti.  
Stabilito che è pazzo, non ci resta,  
che trovare la causa dell'effetto,  
dico meglio, la causa del difetto.  
Ha una causa, l'effetto difettoso! (Shakespeare 2009: 55)

e che, insieme a molti altri passaggi testuali, testimoniano come al dispositivo parodico basti la semplice estrapolazione di alcune parti del testo di partenza, lasciate intatte ma isolate dal sistema dell'opera,

---

<sup>8</sup> Efficace e recitabilissima sintesi, quella di Garboli, dell'originario «A little more than kin, and less than kind» (Shakespeare 1936: I, 2, 736). Non è di poco conto la scelta di Punta Corsara di privilegiare proprio la traduzione di Garboli, nata fra il 1989 e il 1994 prima di tutto come copione, su commissione di Carlo Cecchi, e dunque per esigenze di scena, sebbene anche altre versioni italiane dell'*Amleto* siano ben presenti e in parte utilizzate dagli autori, compresa quella di Gabriele Baldini, pur lontana da potenzialità performative, tesa a un continuo sforzo esegetico e ad una meticolosa aderenza filologica al testo di partenza.

perché fuori da quel sistema mutino parzialmente il loro significato e inneschino l'effetto comico (Tynianov 1997: 40). La strategia di desublimazione parodica della lingua shakespeariana è poi pienamente attuata nel momento metateatrale delle prove della recita, durante le quali il personaggio dello zio Salvo tenta goffamente e con l'inutile aiuto di Amalia di mandare a memoria il discorso che in Shakespeare il re Claudio rivolge al cupo Amleto. Per comprendere la portata del declassamento stilistico operato dai provetti attori, conviene rileggere in parte questa scena:

*Salvo*: professò, m'aggio imparato pure 'a parte do matrimonio, (*dà un foglietto ad Amalia*) tiè, correggimi se sbaglio:

*Salvo*: (*provando la parte*) Amleto, il tempo del nero...

*Amalia*: del lutto...

*Salvo*: ah, il tempo del lutto è finito e non torna più.

*Amalia*: ed è...

*Salvo*: ed è per questo.

*Amalia*: che con...

*Salvo*: che con incerta gioia, felice da un occhio e piangente dall'altro... Professo', ccà c'avimmo fermato proprio per esempio. Pecché non avimmo capito cchiù niente.

Ma come si fa?

*Polonio*: ma cosa?

*Salvo*: felice da un occhio e piangente dall'altro.

*Don Liborio*: Ma non si fa! È una metafora! Shakespeare scrive per metafore.

*Tutti*: ah...

*Salvo*: felice da un occhio e piangente dall'altro – metafora - mettendo gioia e dolore sulla bilancia, *ho tolto mia moglie...*

*Professore*: ho tolto *in* moglie.

*Salvo*: professo' ma pure 'stu fatto *che* significa?

*Polonio*: ho tolto *in* moglie, vuol dire che l'avite pigliata cumme mugliera.

*Salvo*: ma nun putimme *semplificà*? Nun posso *dicere*, m'aggio *spusato*?

*Polonio*: dicite cumme vulite vuje.<sup>9</sup> (corsivo mio)

Nelle battute di Salvo, tendenti evidentemente a semplificare la complessità del modello, si opera quella «sfasatura dei due piani» – il piano dell'opera e il piano parodiato – che è condizione necessaria al genere parodico (Tynianov 1968: 44), così come è esemplificato il carattere dialettico della parodia che, ben riassume Massimo Bonafin:

pone e nega contemporaneamente il suo modello/bersaglio. Lo pone (*tesi*), in quanto il testo parodiante mantiene, conserva, riattiva, rende riconoscibile per il pubblico il testo parodiato, attraverso una riproduzione dei suoi tratti salienti; ma lo nega (*antitesi*) in quanto ne demolisce la coerenza, lo destruttura, lo altera con diversi procedimenti (Bonafin 2001: 34, 35).

Com'era prevedibile, le prove del finto matrimonio si riveleranno vane, per l'incapacità di Salvo di tenere a mente gli ingarbugliati e per lui inutili giri di parole del modello shakespeariano, di cui tuttavia è implicitamente ammessa l'inarrivabilità retorica. Il dramma di Shakespeare sarà perciò filtrato ancora una volta attraverso l'ingenua ed istintiva lente popolare e frantumato nella prosaicità del parlato quotidiano, che risolve l'originario discorso del re Claudio in questa sbrigativa, deformata e folclorica sintesi:

*Salvo*: ...il tempo del nero è finito... benché... tuttavia... per cui... insomma! (*innervosito abbandona il testo e va a braccio*)  
Amlè, basta con questa tristezza. La gioia ritorna, nun te preoccupa'. Je e mammeta c'ammo spusato e da oggi chiamami papà. E ora brindammo e ballammo. Musica!

Fra le innumerevoli citazioni testuali sparse per tutta l'opera, che per ragioni di spazio è qui impossibile riportare integralmente, tocca di

---

<sup>9</sup> In questo specifico passaggio il testo parodico si attiene maggiormente alla traduzione dell'*Amleto* di Gabriele Baldini (Shakespeare 2006: 299) che a quella di Garboli (Shakespeare 2009: 13).

nuovo all'ingenuo e sprovveduto Don Liborio riprendere esattamente l'ipotesto shakespeariano, nel momento in cui, scommettendo sulla perfetta riuscita del suo piano, arriva a mettere in gioco la sua stessa (antifrastica) reputazione di "Professore":

*Professore* [ad Amalia]: tengo 'n'idea... che può far guarire vostro figlio, e se così non sarà, non dovrete più chiamarmi 'o professò e me ne andrò a vivere in campagna.

E così si legge nei versi che Shakespeare affida a Polonio, convinto che nell'amore per Ofelia risieda il motivo della follia di Amleto:

*Polonio*: E se non l'ama, e se non è per questo che ha perso la ragione, voi trovate un altro consigliere. Io mi licenzio dal servizio di Stato. Mi darò alla campagna, e tirerò carrette. (Shakespeare 2009: 58)<sup>10</sup>

Naturalmente la scommessa di Don Liborio/Polonio di un suo ritiro in campagna in caso di fallimento, ripetuta più volte nel corso della 'pièce', è trasformata in ennesimo motivo comico dagli autori, che questa volta affidano a Ciro, figlio di Don Liborio, il compito di desublimare parodicamente l'ideale paterno, ricordandogli che non possiede nessuna casa in campagna e che è già tanto se riescono a pagare l'affitto di un 'basso'. È questo uno dei numerosi esempi di come il testo di partenza costituisca non tanto, o non solo, l'oggetto della parodia, ma un canovaccio a partire dal quale gli autori, grazie alla lente deformante e multipla del gioco parodico, possono sottoporre

---

<sup>10</sup> Non si può però trascurare, a conferma della natura plurima di questa parodia che procede per contaminazione di più testi, la consonanza delle parole di Don Liborio, oltre che con i versi di Shakespeare, anche con la battuta del suo omonimo antenato nel *Don Fausto* di Petito: «[...] mo pensammo a sanarlo, e si co chello, che aggio immaginate non ce riesco, non so cchiù il celebre accademico Don Liborio Papigliotti Fausto» (Petito 1978: 358).

a trattamento drammaturgico situazioni, temi e motivi per ricontestualizzarli criticamente nella contemporaneità. Come ha puntualizzato tra gli altri Mirella Billi:

i comportamenti del parodista, cioè dell'autore che consapevolmente sceglie, trasforma, decostruisce e ricostruisce, [...] conserva per riattivarlo, un testo, sono ovviamente condizionati, oltre che da punti di vista, ideologie personali, idiosincrasie, pregiudizi, gusti, dalla cultura nella quale si muove, dentro la quale si situa, vive e scrive (Billi 1993: 45).

A questa funzione di decostruzione, rifunzionalizzazione e ricontestualizzazione critica del modello parodiato contribuiscono in *Hamlet Travestie* alcuni procedimenti tipici della parodia, come appunto il declassamento della lingua e del contesto – dall'eloquio tragico e sorvegliato della corte di Danimarca al parlato dialettale e urlato del mercato rionale e del basso napoletano – e lo spostamento sull'oggi del tempo dell'azione, a cui concorre l'innesto frequentissimo di anacronismi, ossia di elementi sia letterari che extraletterari contemporanei alla riscrittura parodica e al pubblico della parodia, ma defamiliarizzanti rispetto al tempo del testo parodiato (cfr. Dente – Carlotti 2001: 341; Manferlotti 2005: 22, 30). Di molti di questi anacronismi, che qui è impossibile elencare in modo esaustivo, è protagonista lo stesso Amleto, ad esempio quando cita versi di Shakespeare del tutto decontestualizzati per sfidare i 'pali' del boss del quartiere che controllano le entrate e le uscite dal 'basso' in cui abitano i Barilotto: all'«altolà chi va là? Firmate, chi s'è?» di uno dei guappi che tenta di bloccare il rientro a casa l'avventato giovane risponderà, traslando il celebre dubbio amletico, «che domanda. Je non saccio neanche si songhe o nun songhe»; per poi accusarli, di nuovo con le parole di Shakespeare sapientemente adattate al nuovo contesto, di essere «gli uomini del re, gli uomini che gli servono di più, ve tene into a n'angolo d' 'a vocca, cumme fa 'a scimmia cu 'e noccioline; per ingoiarvi quando ce fa comodo». Il rimando intertestuale è al discorso che il principe di Danimarca rivolge ai due cortigiani Rosencrantz e

Guildestern (Shakespeare 2009: 124, IV, 2), mentre quello extratestuale è chiaramente ai rapporti gerarchici tra gli affiliati ai clan della camorra.

È ancora Amleto, di fronte ai parenti che nella sgangherata recita gli intimano di andarsene in Danimarca facendogli credere di aver ucciso Polonio, ad urlare che «'a Danimarca è na prigione», salvo poi allontanarsi in autobus e rientrare in scena subito dopo perché «'o 47 nun arriva 'a Danimarca». Allo zio Salvo, popolare voce di venditore ambulante di stoffe al mercato, è affidato invece lo straniante richiamo «Tende. Tende o non tende?» con cui attira la clientela e di cui non si può non cogliere, di nuovo, l'allusione parodica al primo verso del monologo di Amleto. Ed è di nuovo Salvo a fornire a Don Liborio l'anamnesi della follia di Amleto, redarguendolo su quando «tre juorne fa, ha scongelato tutta 'a carne, ce ha fatto trovà na tavula chiena e ci ha ditto 'economia, Orazio, economia, 'sti carne ca servettene pe' 'o funerale ce 'e magnammo fridde pe' 'o matrimonio», a cui fa da immediato controcanto comico e amaro la successiva battuta di Amalia, «economia, c'amma avuta magna' tutte cose into a doje juorne», che ricatapulta lo spettatore dal testo shakespeariano alla quotidiana indigenza della famiglia Barilotto, caso esemplare e paradigmatico di tante altre famiglie che popolano i quartieri degradati della città di Napoli.

La celebre battuta «Economia, Orazio, economia...», associata all'insano gesto di Amleto di scongelare tutte le provviste familiari, non costituisce solo uno dei tanti anacronismi impiegati dagli autori, ma allarga ulteriormente lo spettro di citazioni e di rimandi di cui questa raffinata parodia si compone: in questa circostanza il riferimento non è solo alla battuta di Amleto, ma ad uno Shakespeare filtrato dai tanti Amleto di Carmelo Bene, così come da Bene, e non direttamente da Shakespeare, deriva il verso, di nuovo decontestualizzato, di Amleto Barilotto «orrido, orrido, orrido evento» (Bene 2002: 1359; sul 'trattamento' a cui Carmelo Bene sottopone i testi shakespeariani cfr. anche Bene – Deleuze 2002). Allusioni ai vari Amleto di Bene si ritrovano anche in tutta l'esilarante scena dell'apparizione ad Amleto del finto spettro di suo padre, incarnato

dalle tre goffe figure di Don Liborio, che urla in un megafono «songhe je, pàtete, nun m'arriconosci? [...] vendica il mio assassinio scellerato...», da Salvo nascosto dietro un vetro di doccia che mima in 'playback' le battute di Don Liborio, e da Ciro costretto a trainare il carrello per nulla funereo su cui sono issati i primi due.

Il meccanismo di contaminazione e di montaggio non solo di sottotesti diversi, ma anche di differenti suggestioni, strategie retoriche e rappresentative (Ceserani 1997: 140) messo in atto da Punta Corsara sembra inarrestabile, e ai rimandi diretti e indiretti a Bene gli autori affiancano i molti a Leo de Berardinis e al suo *Totò, principe di Danimarca*, parodia dell'Amleto shakespeariano; altrettanto evidenti sono le suggestioni eduardiane, esemplificate nella coppia comica Ciro/Zio Salvo che tanto ricorda l'altra coppia comica, Tommasino/zio Pasquale, di *Natale in casa Cupiello*, e l'influenza sottopelle del comico radicalmente napoletano di Massimo Troisi, per esempio nelle battute che Amleto Barilotto rivolge al padre defunto implorandogli di apparire («*Ma pecché nun me parli? Pecché nun me rispunne? Che tenghe je mancante all'Amleto originale eh? Che m'hê chiamato a fa' Amleto se po' nun m'accumparisce? Me chiammave Antonio, accusì poi nun t'aspettavo tutt'e sere*»). Altrettanto riconoscibile è infine, per chi abbia confidenza con l'esperienza di pedagogia teatrale del Teatro delle Albe, l'omaggio che i giovani Corsari riservano al loro mentore Marco Martinelli, esplicitato nelle note dell'*Internazionale* che accompagnano l'entrata in scena del posticcio spettro del padre di Amleto e che richiamano quella stessa colonna sonora usata dal regista ravennate nel progetto artistico "Eresia della felicità. Creazione a cielo aperto per Vladimir Majakovskij", nato come scheggia dei vari laboratori di non-scuola a cui i giovani autori napoletani hanno preso parte attiva in qualità di guide.

Come avevano imparato a fare con Martinelli e con il progetto *Arrevuoto*, i Corsari continuano anche qui a 'arrevuotare', a mettere sottosopra con singolare perizia artistica la tradizione letteraria e teatrale per darle nuova vita, facendo dialogare Shakespeare con Poole, Goethe, Petito, Eduardo, Bene, de Berardinis, assegnando a tutti pari diritto di cittadinanza. E pari diritto di cittadinanza hanno anche gli



inserti musicali, inclusi non come mero riempitivo ma come parte integrante dell'intera drammaturgia per rimarcare la distanza tra Amleto, che sprofonda nelle note pop di *Where Do You Go To My Lovely* di Peter Sarstedt, e i suoi fragorosi parenti, che invece si appagano con i neomelodici napoletani.

Se il genere della parodia è già di per sé forma metanarrativa, con il suo *Hamlet Travestie* Punta Corsara moltiplica esponenzialmente il meccanismo parodico tramite un sorvegliato incastro di livelli narrativi, linguaggi e codici differenti, smontando i versi di Shakespeare e riassemblandoli con quelli di Petito o delle canzonette neomelodiche (Argiolas *et al.* 2013: 10), innestandoli nella tradizione teatrale partenopea, nelle proprie radici culturali e nella storia locale che la compagnia si porta dietro. *Hamlet Travestie* si presenta come serbatoio prezioso e perfetta esemplificazione di una concezione ampia del genere della parodia, irriducibile ad esercizio minore o prodotto derivativo, a sola riscrittura comica di un testo serio, e da intendersi invece come complesso processo dialettico, ermeneutico e critico, azione transculturale e pragmatica che ricolloca il testo di partenza e gli altri sottotesti in un nuovo contesto, sia letterario che extraletterario, moltiplicandone le potenzialità espressive (Hutcheon 1985; Rose 1993; Billi 1993; Bonafin 2001). Quest'ultima prova teatrale dei Corsari può, in termini generali, collocarsi all'interno del regime ludico (Bachtin 1968, 1979; Genette 1997; Sangsue 2006), predominante ma non esclusivo del genere parodico (Gorni – Longhi 198; Tynjanov 1968, 1997; Hutcheon 1985); e tuttavia, non solo lo spiazzante finale tragico, con l'uccisione dello strozzino Don Gennaro, ma i continui sconfinamenti extratestuali dentro l'attualità degradata dei quartieri partenopei fanno ben intuire che la «parziale desacralizzazione del modello è funzionale, più che ad una imposizione del comico, ad una ridefinizione del tragico, imposta dalla storia del nostro tempo» (Manferlotti: 2005: 37) e che il testo parodiato è qui usato non tanto come bersaglio da ridicolizzare, ma come arma per porre sotto esame una tragica contemporaneità. Dietro la farsa si palesa dunque una matura e consapevole volontà di denuncia della Napoli dei traffici, della corruzione, degli affari dei boss, di un potere delle istituzioni

delegittimato da quello camorristico, la Napoli di famiglie che non hanno sogni ma destini, costrette a farsi giustizia da sé proprio come farà Amleto Barilotto. Ha ben rilevato Carlo Donà:

Bisogna sempre distinguere chiaramente tra l'oggetto della parodia (l'originale che viene parodiato) e il bersaglio o la vittima dell'autore (ciò che egli cerca di colpire attraverso la parodia): le due cose possono coincidere – ciò avviene effettivamente nella maggior parte dei testi parodici – ma non coincidono necessariamente. (Donà 1985: 170).

Riflessioni, queste, che sostanziano anche l'indagine teorica di Tynjanov (1997), di Hutcheon (1985), di Margaret Rose per la quale «while parody is accompanied by a comic effect it need not necessarily ridicule the work of its target» (Rose 1993: 47) e che ben inquadrano la natura di questa parodia, che non teme di uscire dalla dimensione testuale, peculiare al genere parodico, per perseguire un intento satirico e politico, ossia per denunciare questioni afferenti alla dimensione sociale, morale, culturale del proprio tempo corroso dal malaffare<sup>11</sup>.

Si può dunque rinvenire nella contaminazione di prodotti letterari, di tradizioni e forme culturali differenti il tratto distintivo della poetica di questa giovane compagnia teatrale. Una

---

<sup>11</sup> L'uso strumentale del testo parodiato per fini satirici (Hutcheon 1985: 62) non pregiudica però la diversa natura, il differente oggetto e spettro d'azione dei due generi della parodia e della satira, essendo la prima un fenomeno specificamente letterario e la seconda un procedimento che mira a colpire, con o senza il tramite di testi letterari, aspetti del costume, della morale, della società: «the interaction of parody and satire – sintetizza Hutcheon ribadendo la differenza fra due generi spesso confusi – is a complex one, but it is not a confused or confusing one, given their different “targets” intra and extramural» (Hutcheon 1985: 104, cfr. anche Rose 1993: 80-90; Billi 1993: 40-42).

contaminazione che, è utile rimarcarlo, non si risolve mai in virtuosistico gioco letterario fine a se stesso ma che, attraverso la lente rovesciata del comico, assume valenza politica nel riuscire a far luce sul fondale torbido di certa terra campana. Così sintetizza il regista Emanuele Valenti il senso del loro lavoro teatrale:

Non riesco a prescindere dal luogo in cui mi trovo, da quello che vedo e vivo ogni giorno, da dove faccio la spesa per mangiare, dal vecchio giornalaio che mi ferma la mattina e commenta i fatti del giorno prima, dalle persone che incontro camminando per i vicoli dei Quartieri Spagnoli o per le strade di Scampia. [...] Faccio un teatro, e forse ne faccio e ne ho fatti sempre molti più di uno, cambiandolo continuamente, arricchendolo, mettendolo in discussione, a seconda di quello che in me e attorno a me accade (Valenti in Casi – Di Gioia 2012: 290).

La parodia e, più in generale, l'intertestualità sono pratiche antiche, che molta letteratura critica ha tuttavia recuperato dai secoli precedenti per farne tratti peculiari della postmodernità; e si tratta di un'inclusione legittima a patto che, ha ben rilevato Remo Ceserani nella sua articolata analisi sul postmoderno, si intenda l'intertestualità, anche nella sua declinazione parodica, non semplicemente come uno stile, una pratica di scrittura, una strategia retorica distinta e individuante o un rassicurante ricalco delle fonti, ma come più complessa pratica conoscitiva ed epistemologica che non teme spregiudicati incroci, disseminazioni e intersezioni con altri codici e interfacce (Ceserani 1997: 135-140). Proprio verso questa direzione sembra orientarsi e maturare il percorso di ricerca intrapreso dai Corsari. La loro scrittura drammaturgica, intelligente esempio di 'ars combinatoria', raffinato tessuto di combinazioni multiple e reversibili di forme e generi letterari, richiama alla mente la metafora del rizoma – radice multipla con struttura reticolare anziché arborescente, che si estende orizzontalmente e in più direzioni – impiegata da Deleuze e Guattari per indicare un modello conoscitivo, caratteristico anche del sapere postmoderno, che accantona le rigide dicotomie e la verticalità

gerarchica dei sistemi conoscitivi tradizionali in favore della molteplicità, della “connessione” e della “eterogeneità”, per cui «qualsiasi punto di un rizoma può essere connesso a qualsiasi altro e deve esserlo» (Deleuze – Guattari 1976: 8). Il rizoma, osservano i due autori, è «sempre a molteplici entrate» (*ibid.*: 17),

non è l'Uno che diventa due, né che diventerebbe direttamente tre, quattro o cinque, ecc. Non è un multiplo che deriva dall'Uno, né a cui l'Uno si aggiungerebbe ( $n + 1$ ). Non è fatto di unità. Ma di dimensioni o piuttosto di direzioni in movimento. (*Ibid.*: 29)

La parodia corsara di *Hamlet Travestie* sembra avere appunto natura rizomatica nel suo porsi, già a partire dal paratesto, non come un multiplo che deriva dall'uno shakespeariano o, viceversa, come un'unità a cui aggiungere altri livelli testuali ed extratestuali, ma come testo plurimo e fluido che, come il rizoma, procede per variazione, espansione, conquista, cattura, iniezione (*ibid.*: 30). Un testo meritorio senz'altro di un'attenzione non pregiudicante che provi a scoprire ciò che si concatena, che sia disposta a seguirne il continuo movimento, le traiettorie reversibili e inaspettate.

## Bibliografia

- Almansi, Guido – Fink, Guido, *Quasi come* (1976), Milano, Bompiani, 1991.
- Argiolas, Pier Paolo, et al., *Le Grandi Parodie Disney ovvero i classici fra le nuvole*, NPE, Eboli, 2013.
- Bachtin, Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 1968.
- \_\_\_\_\_, “Dalla preistoria della parola romanzesca”, *Estetica e romanzo*, trad. it. di Carla Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979: 407-444.
- Bate, Jonathan, “Parodies of Shakespeare”, *Journal of Popular Culture*, 19.1 (1985): 75-89.
- Bene, Carmelo, “Hamlet Suite”, *Opere*, Milano, Bompiani, 2002: 1355-1378.
- Bene, Carmelo – Deleuze, Gilles, *Sovrapposizioni* (1979), Macerata, Quodlibet, 2002.
- Billi, Mirella, *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, Napoli, Liguori, 1993.
- Bonafin, Massimo, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET, 2001.
- Braucci, Maurizio – Carlotto, Roberta (eds.), *Arrevuoto. Scampia/Napoli*, Napoli-Roma, L’ancora del mediterraneo, 2009.
- Casi, Stefano – Di Gioia, Elena (eds.), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012.
- Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Pierre-Félix, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), trad. it. di Giorgio Passerone, Roma, Treccani, 1987, I.
- Dente, Carla, “‘Burlesque’ da Hamlet: natura, funzione e senso di un atteggiamento metaculturale”, *Shakespeare e la sua eredità*, Ed. Grazia Caliumi, Parma, Zara, 1993: 157-165.

- Dente, Carla - Carlotti, Edoardo Giovanni, "Shakespeare, Hamlet e l'Ottocento", *L'officina del teatro europeo. Vol. I. Performance e teatro di parola*, Eds. Alessandra Grilli – Anita Simon, Pisa, Edizioni Plus, 2001: 323-347.
- Di Giacomo, Salvatore, *Storia del Teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, Napoli, Berisio, 1967.
- Donà, Carlo, "Il testo e il suo doppio. Note sulla parodia", *L'immagine riflessa*, 8 (1985): 147-184.
- Genette, Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (1982), trad. it. di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997.
- Giovannelli, Maddalena – Martinelli, Marco, "Scegliendo Arrevuoto – Molière plebeo", *Stratagemmi*, 6 (2008): 147-158.
- Gorni, Guglielmo – Longhi, Silvia, "La parodia", *Letteratura italiana, V. Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986: 459-487.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody*, New York – London, Methuen, 1985.
- Innocenti, Loretta, "'Hamlet's Transformation': Adattamenti e parodie", *Biblioteca Teatrale*, 13/15 (1989): 55-67.
- Kott, Jan, *Shakespeare nostro contemporaneo*, trad. it. di Vera Petrelli, Milano, Feltrinelli, 1985.
- Manferlotti, Stefano, *Amleto in parodia*, Roma, Bulzoni, 2005.
- Martinelli, Marco, *Aristofane a Scampia. Come far amare i classici agli adolescenti con la non-scuola*, Milano, Ponte alle Grazie, 2016.
- Martinelli, Marco – Montanari, Ermanna (eds.), *Jarry 2000*, Milano, Ubulibri, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta. 1998-2008*, Milano, Ubulibri, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983-2013*, Corazzano, Titivillus, 2014.
- Moody, Jane, *Illegitimate theatre in London, 1770-1840*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Peghinelli, Andrea *Shakespeare in burlesque. Il culto del Bardo e le parodie dei teatri illegittimi di Londra 1769-1843*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012.

- Petito, Antonio, *Tutto Petito*, Ed. Ettore Massarese, Napoli, Luca Torre, 1978, 2 voll.
- Poole, John, *Hamlet Travestie* (1810), London, J.M. Richardson, 1817.
- Rose, Margaret A., *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Sangsue, Daniel, *La parodia*, trad. it. di Fabio Vasarri, Roma, Armando, 2006.
- Schoch, Richard W., *Not Shakespeare. Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Shakespeare, William, *The complete works*, New York, Doubleday & Company, 1936.
- \_\_\_\_\_, *Tragedie*, trad. it. di Gabriele Baldini, Milano, Rizzoli, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Amleto*, trad. it. di Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 2009.
- Taylor, David Francis, "Shakespeare and drama", *Shakespeare in the Nineteenth Century*, Ed. Gail Marshall, Cambridge, Cambridge University Press, 2012: 138-147.
- Tynianov, Jurij, "Dostoevskij e Gogol' (Per una teoria della parodia)", Id., *Avanguardia e tradizione*, trad. it. di Sergio Leone, Bari, Dedalo, 1968: 135-171.
- \_\_\_\_\_, "Sulla parodia", trad. it. di Maria Di Salvo, *Dialettiche della parodia*, Ed. Massimo Bonafin, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997: 25-42.
- Wells, Stanley, "Shakespearean Burlesques", *Shakespeare Quarterly*, 16.1 (1965): 49-61.
- \_\_\_\_\_, *Nineteenth-century Shakespeare Burlesques*, London, Diploma Press, 1977.
- \_\_\_\_\_ (ed.), *Shakespeare in the Theatre. An Anthology of Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

## L'autrice

**Angela Albanese**

Dottoressa di ricerca in lingue e culture comparate, Angela Albanese ha svolto studi sui trattati cinque-secenteschi di mnemotecnica, sul teatro e sulla teoria della traduzione. Fra le sue pubblicazioni, i volumi *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti* (2012); *I dilemmi del traduttore di nonsense* (ed. con F. Nasi, 2012); *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975* (ed. con F. Nasi, 2015); *L'oralità sulla scena. Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro* (ed. con M. Arpaia, C. Russo, 2015); i saggi *Teoria e pratica del tradurre in Benedetto Croce* (2012); *I centomila miliardi di proverbi del Cunto de li Cunti nella versione inglese di Nancy Canepa* (2013); *Aida dint' 'a casa 'e Donna Tolla Pandola. Parodie verdiane al San Carlino di Napoli* (2014); *Sermo humilis e lirismo in Italianesi di Saverio La Ruina* (2014); *La paura siCura. Il viaggio di Gabriele Vacis dentro le paure degli italiani* (2016), *Una nuova metamorfosi del Cunto di Basile: Il Racconto dei Racconti di Matteo Garrone* (2016).

Email: [angela.albanese@unimore.it](mailto:angela.albanese@unimore.it)

## L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

## Come citare questo articolo

Albanese, Angela, "Hamlet Travestie. L'Amleto napoletano di Punta Corsara", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, Between, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>



