

Federico Tiezzi
TESTO CONTRO ATTORE. ATTORE CONTRO TESTO

Si tratta di fare film in modo politico
e non film politici

(J.L. Godard)

Di fronte a me c'è un testo: l'ho già letto diverse volte e, com'è di solito, non ho capito niente.

Le parole si alzano come un muro: qua e là sono macchiate, alcune cancellate.

Passare dei giorni in silenzio. Attendo che il testo venga a me.

Ogni testo mi ripropone il corpo della letteratura per uno strazio: il teatro lo ricomporrà come si compone un corpo amato dopo averlo dilaniato, al pari di Baccanti il corpo di Penteo. La letteratura, per il teatro, può essere solo questo corpo straziato. L'atteggiamento dell'attore, dionisiaco.

Cos'è la *Macchina di Amleto*?

Me lo sono chiesto numerose volte. È la macchina scenica? È l'attore?

Nella tragedia di Shakespeare *Amleto* (atto II, scena II) in calce ad un biglietto inviato ad Ofelia scrive: «Addio. Il tuo per sempre, finché questa macchina gli resterà... (Thine evermore, most dear lady, whilst this machine is to him...)».

In fondo al dramma didattico *L'Orazio* di Muller, leggo: «Perché le parole devono rimanere pure. Perché una spada può essere spezzata e anche un uomo può essere spezzato ma le parole non possono essere spezzate nell'ingranaggio del mondo, essendo loro che rendono le cose conoscibili o inconoscibili».

È il testo, allora, la *Macchina di Amleto*? Una macchina verbale (*Amleto* ha sempre costruito un meccanismo di parole, un compagno, un dispositivo, una rete attraverso la quale egli si nomina). Le parole: che vedo comporsi in macchine alessandrine (technopaegnia e altro) o in calligrammi (come in *Apollinaire*).

Ma per dire cosa? Non lo sapremo, credo, mai.

Se svelassi il segreto di questo meccanismo mi avvicinerei allo sve-

lamento del mondo. Che, solo se non conosco, posso rappresentare.

Le veneziane nere e gli screens di Gordon Craig

Ho definito il *teatro di poesia* sulla base di alcune indicazioni che Pier Paolo Pasolini aveva dato per il *cinema di poesia*.

Ho concepito la possibilità di organizzare uno spettacolo attraverso ritmi scenici sentiti come puri versi; ho ritrovato nell'idea di montaggio, così come l'ha espressa Ejzenštejn, una necessità organica che porta diritto al cuore del dramma: ho strutturato l'ipotetico scheletro di uno spettacolo in sequenze *equivalenti* del verso poetico (e, a volte, secondo schemi metrici propri alla poesia); ho stabilito una figurazione totalmente antinaturalistica come base del racconto visivo; ho visto, infine, l'attore come metro del teatro di poesia (attuandosi in lui una grammatica gestuale e sonora sistemata ritmicamente dalle cesure del respiro).

E il *teatro di poesia* mi è apparso come l'inizio di una linea di ricerca che porta al suo fine, nel suo ultimo soffio, la definizione di una *estetica drammatica in sé* (Copeau).

Dopo alcuni anni di lavoro su questa ipotesi sono arrivato a un metodo stilistico che ho chiamato 'dei tre testi', e che vede (in un ottica che deve molto a Brecht, ad Artaud e al Teatro Orientale) la costruzione di uno spettacolo nella sovrapposizione del *testo poetico*, del *testo musicale* e del *testo dell'attore*.

Oggi, a questi tre testi, ne aggiunto un quarto: quello *spaziale*.

In un momento in cui tutte le scene sono sul mercato e la pura invenzione manierista ha occupato chiassosamente la scena, credo che occorra risalire molto indietro, al tempo dei pittori e degli scultori rinascimentali per riconquistare uno spazio per il dramma, una Scena per il Teatro, un Luogo per la Tragedia.

L'ombra mitica di Craig mi è venuta in aiuto: questo Angelo custode, che mi ha seguito e insegnato nel corso di lunghi anni, mi ha offerto la sintesi spaziale dei suoi *screens* (superfici monocrome e mobili, giustapposte a creare suggestioni spaziali sempre differenti) per arrivare a ideare e definire una "...scena con il volto mobile [...] una scena per il dramma poetico di qualunque argomento esso tratti [...] una scena che come un volto, esprima ogni emozione che si voglia

farle esprimere..." (Scena, 1923). Le veneziane nere sono, all'interno del mio lavoro, gli *screens*. Esse possono creare infinite possibilità di solidi geometrici e superfici bidimensionali offrendo uno spazio neutro e mutante per il dramma e l'attore. Uno spazio vero (e non la semplice simulazione del reale) concreto e misurabile; che gli oggetti di scena *preparano* (al pari del piano di Cage) per il dipanarsi di quella geografia emotiva che è un mio spettacolo. Uno spazio, puro, sacro: in fine del lavoro di semplificazione è rimasta questa stalattite notturna, questa stalagmite che cresce all'interno della grotta cava della Scena Vuota. Spazio geometrico e materico: ho dato vita al sogno di Craig? Lo spero: perché gli sono debitore di tutti i miei sogni teatrali.

Amleto, Ofelia, il buio nell'Hamletmaschine di Heiner Muller

Un testo su un testo: una riflessione su una riflessione; una analisi su una analisi: questo è l'opera di Muller. Questo Amleto accede all'esistenza attraverso una citazione: dietro di lui c'è Shakespeare e l'ammasso dell'opera letteraria che quella tragedia ha creato; c'è Eliot ("No! Io non sono il Principe Amleto, né ero destinato ad esserlo"... in *Prufrock*...); c'è il poema *Hamlet* che Ferdinand Freiligrath scrisse nel 1848 ("La Germania è Amleto! Grave e silenziosa / alle sue porte ogni notte / si aggira la sepolta libertà, / e accenna agli uomini di guardia"); e Beckett, e Genet e (perché no?) il *Rudin* di Turghenev.

In questo corpo di frammenti che danno il primo impulso (e che riappaiono come citazione all'interno del testo muelleriano) ce n'è uno teatrale: la messinscena cioè che dell'Amleto di Shakespeare ha fatto Besson nel 1977, alla quale Muller lavorò per la traduzione e l'adattamento del testo.

Così attraverso un sacrificio continuo di sé Muller si è lasciato succhiare dalla memoria (letteraria): e sembra ridefinirsi in lui quella frase di Eliot che dice: "... il significato del poeta d'oggi, la sua validità è la validità del suo rapporto con i poemi morti".

Muller diviene una specie di cannibale del passato letterario: ma nello stesso momento è il passato a conservarsi, ad accrescersi succhiando il suo lavoro; un passato che si rispecchia in presente; ripetizione (attraverso la citazione) che si specchia in eternità. Questo Amleto aspetta dalla letteratura che il suo corpo frammentato gli ven-

ga restituito intero. Un testo geroglifico, fatto di citazioni, che mette in pericolo la vita stessa del dramma. E questo è sublime (Robert de Saint Loup, forse, avrebbe detto *definitivo!*). Amleto è posseduto dal fantasma del padre: e qui riappare come fantasma, a sua volta, *che possiede la letteratura*.

Un Amleto politico: in senso profondo, greco.

La sua vita è un calligramma, la sua macchina una macchina di parole che, come in ogni calligramma, ripetono in disegno, in figura ossessiva l'oggetto della loro definizione: il suo Nome.

Il testo vero e proprio è preceduto, nello spettacolo, da un racconto drammatico, *Il Padre*, che messo qui, a prologo, ha il significato dell'apparizione dell'Ombra all'inizio della tragedia shakespeariana. Mi sembra poi che questa inserzione esalti e colori (a lume) la prima scena (edipicissima) dell'*Hamletmaschine*.

La storia di questo personaggio si avvia su una cecità iniziale (la non-coscienza della storia anche e solo coscienza della natura), per concludersi nella coscienza della Storia. L'inverno della coscienza e della ragione cede il passo alla primavera del senso, alla fatalità (quasi estiva) del senso.

Amleto si sa non sceglie: e tra pensieri di rivolta e strutture del sentimento si trova ad agire come un attore che non sa che partito prendere sul suo *stile scenico*. Equivalentemente nello spettacolo si passa dalla tragedia alla farsa per distrazione ontologica della scena, per l'impossibilità del dramma a farsi Opera drammatica Commedia-tragedia, dramma borghese-melodramma patetico, film d'avventure orrifiche e love-story: l'attore (*interprete d'Amleto* — come si legge nel testo) si dà nella completezza della sua impossibilità tragica, della sua impossibilità carnascialesca e grottesca: se dovessi, a tutt'oggi, definire questo testo credo che sprecherei la particella *non*. Siamo di fronte a un non-dramma didattico, a un non-Amleto, a una non-Ofelia: a un non-dramma tout court.

Le azioni, che pure partono nell'ammissione esagerata della loro funzione, divengono non-azioni: la loro enunciazione didattica viene distrutta; gli attori agonizzano come cellule di una metastasi impazzita: *essi sono la metastasi del testo* (l'ultima battuta della Merteuil in *Quartett* è "Adesso siamo solo cancro, amore mio").

Una non-Ofelia non poteva che essere un attore Onnagata. Un uomo cioè educato fino dalla più giovane età alle parti femminili. Co-

m'era nel teatro elisabettiano. E poi, il teatro è orientale.

Agli attori

Ogni volta, questo corpo lacerato, questo dramma fatto a pezzi, senza più organi lo dono a voi, attori: per farvelo restituire alla notte del senso, alla passione del pensiero. L'attore al quale ogni volta lo dedico, a cui lo consegno, è quello in cui si gioca, in ogni momento (dalla sua entrata nella catacomba della scena alla sua uscita finale nel buio) il destino di ogni uomo e di ogni pensiero. A quell'attore, attraverso il quale assistiamo, in scena, ad una agonia vissuta al fine di ritrovare la chiave del linguaggio. Ricordate: il Dramma a cui diamo vita (in un insieme di respiri) è quello in cui si esplora l'agonia del dramma (la sua impossibilità a rappresentarsi) per vedere riaffiorare il principio della scrittura.

Desidero da voi che compiate una identificazione continua tra la vostra identità di attori (e il vostro destino) e l'insieme del corpo drammatico: del corpo sociale, dunque.

Voi vi situate, come artisti, tra i grandi ordini in contraddizione: natura e cultura, umano e animale, visibile e invisibile, vita e morte. Tra passato e futuro.

E dovete pensare che un dramma, quando lo rappresentate, adempie al suo fine educativo. Politico. Affinché possiate unirvi (attore e spettatore) nella corrente di miele di un abbraccio assoluto.