

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di Laurea in Lettere Moderne

**IL TEOREMA DI AMLETO
SECONDO FEDERICO TIEZZI**

Tesi di Laurea in Drammaturgia

Presentata da:

Valentina Dessì

Relatore: Chiar.mo Prof.

Claudio Meldolesi

Correlatore: Chiar.mo Prof.

Sergio Colomba

Piero Pieri

*Sessione I
Anno Accademico 2003/2004*

INDICE

INTRODUZIONE.....	5
-------------------	---

CAPITOLO PRIMO: <i>HAMLETMASCHINE</i>	15
---	----

1. Dal Carrozzone al teatro di poesia.....	18
2. La macchina di Amleto.....	43
3. Heiner Müller e <i>Hamletmaschine</i>	55
4. <i>Hamletmaschine</i> secondo i Magazzini.....	62

CAPITOLO SECONDO: <i>SCENE DI AMLETO</i>	71
--	----

1. Il Sacrificio perduto.....	78
2. Amleto, il potere, la follia e il teatro.....	93
3. Il sogno creatore.....	103
4. <i>Prima Scena</i> , Amleto e il potere.....	111
5. <i>Seconda Scena</i> , Amleto e la follia.....	117
6. <i>Terza Scena</i> , Amleto e il teatro nel teatro.....	120

CAPITOLO TERZO: <i>L'AMBLETO</i>	125
1. La testa del Battista ovvero il sacrificio dell'arte.....	129
2. Il teatro tra pietà e rivolta.....	135
3. <i>L'Edipus</i> di Testori e Tiezzi.....	145
4. <i>Tre Lai</i>	153
5. L'Amleto secondo Testori.....	176
6. <i>L'Ambleto</i> di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi.....	186
 BIBLIOGRAFIA.....	 191

INTRODUZIONE

Il sogno che ha più influenzato l'uomo, proviene dal racconto evangelico del «discepolo prediletto» sull'Orto degli Ulivi: la Cena tra loro non era stata la celebrazione della Pasqua, anzi una anticipazione, e lui era morto più che morto al di sopra della morte perché nulla di questo mondo lo poteva sfiorare. Si erano messi in cammino per lasciare Gerusalemme, e sostarono tra gli ulivi. E lui disse: "Vegliate". E lui rimase sotto il Padre al centro del cerchio della sua solitudine. Per tre volte discese il Padre, ma per tre volte trovò l'uomo che dormiva, disattese la sua esortazione. Qui, nell'Orto, l'esortazione, sconfinante nella supplica, venne ripetuta quando ormai era stata disattesa. Lui chiese loro tempo, libertà e perfino spazio proprio, li colloca nel posto dell'Uomo. E si addormentarono. Lasciarono incustodito il luogo loro destinato: libertà, tempo, e verità. Disertarono il loro posto di sentinelle, dal momento che dovevano essere i guardiani di quel luogo, centro divino e pur umano dove Lui ancora su questa terra chiedeva al padre il suo «fiat». L'unico dei discepoli, il prediletto quello in cui si doveva manifestare la *distinctio individualis* diceva di stare sveglio, avrebbe compiuto l'enigmatico ordine, lasciando da parte cose più importanti per seguire un evento irreversibile. Ma anche lui si addormentò. Non ricevette nulla dall'uomo, né parola alcuna, né quell'attenzione ardente simile al respiro degli animali che lo avevano accolto sulla terra. Il «fiat» del Padre gli fu inviato tramite un Angelo che gli porgeva il calice; lui stesso si era appena offerto in un calice. Lui accettò con una comprensione totale senza parole, una comprensione all'interno del logos, fulcro invulnerabile in silenzio, un totale silenzio impenetrabile ad alcuna parola, giacché ogni parola è tale nel tempo che passa, per quanto graviti sopra di esso, per quanto dall'alto lo governi. Il silenzio

in cui non penetra alcuna parola è l'ombra di quella comprensione che l'uomo avrebbe dovuto accettare stando sveglio. Questo era il modo di partecipare alla comprensione del logos altrimenti incomprensibile. Che cosa sarebbe accaduto se gli uomini avessero vegliato partecipando in silenzio a quell'istante che è comprensione ineffabile all'interno del logos? Arrivato l'Angelo avrebbe offerto loro il Calice e li avrebbe condotti in quel luogo in cui né Lui né loro sarebbero stati catturati e dal quale si sarebbe innescata la comunicazione con Dio. L'uomo avrebbe avuto accesso al divino, senza la storia che sopravvenne. La fatica non avrebbe più gravato l'uomo, tutto sarebbe stato vincibile e non materia inerte da combattere continuamente.

Ma la mancanza dell'uomo lasciò libero il luogo a lui destinato, e rimase sciolto sulla terra come un serpentello, perché ormai non si schiusero più ai discepoli alcuna apertura, anzi con l'umiliazione di essere esibiti: «Ecce Homo».

L'uomo diventa il torturatore del Cristo, colui che prova piacere a infliggere colpi mortali sul corpo di Dio. Per natura l'uomo è passionale, cioè portato alla colpa, perché è un paesaggio complesso di sentimenti, impulsi, affetti, ira e odio. Con la rinuncia ad entrare nel luogo destinato, è entrato, invece, nella storia delle passioni. L'istante della scelta, del dover scegliere, della libertà, diventa paradossalmente centro di questa storia dell'inerzia. Ci si accorge come in realtà l'unica cosa di cui l'uomo non poté, e non può farsi carico è la sua libertà. Umiliazioni e beffe, disprezzo e catene, e il venir esposto sotto il nome di Uomo, questo sì che lo patisce. Rimase a lui l'obbligo di scegliere, di essere libero, e fu allora che la storia si fece. E se gli era stata data la possibilità di manifestarsi e comprendere

ogni cosa con un logos che andava al di là, ora, solo e inerte deve significarsi con la parola che traduce la sua libertà.

Ma se ciò che chiese Cristo ai discepoli fu solo di svegliarsi, vale a dire di raggiungere una coscienza di se in quanto esseri umani, più estesa, magari visitando zone della mente in cui l'anima si perde; poiché ciò che è specificatamente umano si perde man mano che acquista in perfezione, si compie e si rivela nel suo estinguersi. La mente si sveglia in mezzo ad una realtà che le viene incontro, nella libertà che esige. Ma l'uomo è spaventato più che sorretto dalla realtà. Tale che la libertà diventa padrone su di lui, che il contrario. Questo è il sogno quotidiano, o meglio il comune risveglio da un sogno. E la certezza della paura si fa più grande quando siamo sottratti a uno di quei sogni tipici in cui siamo guidati da un'immagine-guida, sostenuti e perfino allungati dall'immagine-reale che unifica dall'interno del sogno la psiche. La coscienza risulta raccolta in se stessa, che si vede libera dall'estensione che invece l'accompagna nella vita quotidiana. L'estensione, infatti, fa allontanare la coscienza dal proprio centro; un risveglio in cui la libertà è quieta perché ha un proprio fine. E quando questa guida arriva nel sogno colpisce, aprendo le zone più intime dell'anima, arrivando fino all'essere stesso. Il risveglio è duplice in questo genere di sogno: il risveglio della libertà che riscatta la psiche, e il risveglio dell'essere ferito messo allo scoperto nella sua condizione reale di essere un tentativo, un embrione, quale è l'uomo "qui e ora".

L'altro risveglio deve avvenire nella veglia: la persona capisce quello che ha visto in sogno e lo fa proprio, assumendosi la responsabilità, capacità che il sogno non ha. La libertà in sogno è esonerata dalla responsabilità, mentre nella veglia per mediocre che sia la libertà pur

anche con una parola o una promessa si esprime. Lì nell'Orto degli Ulivi, tutto sembra indicare che ciò che doveva avvenire ai discepoli era questo triplice risveglio nella veglia. Se all'uomo fosse lasciata la libertà di decidere il da farsi, Cristo non sarebbe stato più vivo e reale, ma tutto doveva andare secondo la volontà del Signore. L'uomo in quella veglia, come in tutte le veglie deve prender coscienza del se, della passione prima dell'azione, la responsabilità manifestata nel sogno diventa concretezza di scelta di agire nella veglia. Era richiesto all'uomo di accogliere Lui nel momento decisivo, di abbandonarsi all'unificazione della veglia e del sonno, cioè unificazione dell'essere dell'uomo di colui che esce dal nascondiglio in cui giace normalmente e che in certi sogni si rivela, abbandonato come creatura, e dell'essere sveglio che la coscienza assume a proprio carico, cosa che definiamo "soggetto" della conoscenza, della volontà, e dell'universo tutto. Se già il Cristo si era offerto in sangue e cibo all'uomo, si sarebbe potuto offrire anche nella storia. L'uomo è invece, caduto nel torpore dei sensi, e da allora è vincolato sulla terra ad un carico di passioni da dirsi in parole. Nel sogno ritroviamo l'unione con l'essere e nella veglia la coscienza di dover agire, anche se poi ogni nostra azione si ripercuote sugli altri. E noi siamo ad esser rimasti soli al mondo, invocando la supplica di vegliare su di noi...l'amore è ciò che invochiamo, l'amore di chi ci ha generato ma anche di chi ci segue. Ma la nostra capacità d'amare non è infinita, come non lo siamo noi, ma se avessimo, invece vegliato nell'Orto, saremmo stati amati per sempre? Probabilmente no, perché era solo una promessa di verità, di cui l'uomo da sempre ha bisogno per sentirsi meno solo, per liberarsi dalla paura delle proprie azioni.

Quanti uomini, quante azioni e quante passioni? Sul corpo di ognuno è incisa la propria storia, e anche se volessimo strapparci le carni, per eliminare ogni azione, tutto rimane da quando nasciamo. Noi ci offriamo in sangue e in vino, noi siamo la storia!

Quanti *Amleto* ha messo in scena Federico Tiezzi? Tanti quanti sono i suoi stili, le sue vite, e le sue idee. Così come tanti possono essere gli *Amleto* di tutti noi. Questo personaggio che nasce dalla penna di Shakespeare, ma che in realtà le sue origini risalgono a molto prima, quasi si perdono nei tempi, viene preso come simbolo dell'uomo moderno, disperso nel mondo e dubbioso. Ma credo che non sia, *Amleto*, da accostare solo all'uomo moderno, lui bene incarna, l'uomo! Il principe è chiuso nel suo pensiero, nei suoi dubbi, nella sua inazione verso il mondo, ma come lui tutti noi costruiamo una nicchia per proteggerci dagli altri. Non è facile vivere seguendo la verità dei sentimenti, e ancor di più vivere e dimostrare i sentimenti. C'è il timore di essere giudicati e di non esser compresi, e di queste paure si nutre il dubbio che non ci fa, quindi, agire. *Amleto* è, allora, l'uomo. E dietro di lui ci sono Shakespeare, Testori, Müller, ma ancora Eliot, Genet, Gordon Craig, e tutti quelli che vivono mettendo in gioco se stessi. Chi cerca la semplicità di un gesto, e chi crede che se stesso ancora sia in grado di emozionarsi. *Amleto* è tutti i teatri possibili, tutti i possibili stili, i miti personali, e il proprio vissuto, è la possibilità di giocare con l'arte. Tiezzi parla così dei suoi *Amleto*:

« una rappresentazione teatrale mi avrebbe limitato ad una interpretazione del testo, qui invece ho potuto liberare l'immaginazione. Nel corso degli anni ho immaginato diverse possibilità per farlo. Alla fine mi sono detto: e se lo facessi in tutti i modi? *Amleto* è tutte queste cose, ha tante facce ed è

riduttivo fermarsi a una sola. Quando mi sono trovato a lavorare sulle diverse maschere del dramma, ho capito che ognuna era tante cose. È la struttura stessa della scrittura, perché non torna niente drammaturgicamente ma si creano dei corti circuiti fra le situazioni drammatiche che offrono tante possibilità di regia»¹.

Tiezzi crea un teorema attorno ad *Amleto*, che dura quattordici anni, circa, in cui rimescola continuamente le carte intorno al suo lavoro di regia e al suo essere uomo di teatro. In questi anni il suo cammino è sempre stato accompagnato da Sandro Lombardi, con cui inizia e a tutt'oggi, ancora sono insieme. Nel 1988 mettono in scena *Hamletmaschine*, riscrittura di Müller, autore contemporaneo tedesco. La macchina di Amleto, è l'ossessione di quegli anni e tema portante dello spettacolo, ovvero, Amleto come corpo scritto e segnato dal pensiero del tempo. Quante parole è Amleto? Tante. Chiuso in questo labirinto non riesce ad uscirne e accede al teatro e all'esistenza caricato delle citazioni, delle reliquie, delle croci che ha generato. Quindi la macchina è la scrittura, il lavoro di attore, la regia, ma anche la storia...che segna la pelle degli uomini.

Dal 1998 al 2000 Tiezzi ragiona sull'*Amleto* di Shakespeare e procede per studi, piccoli abbozzi tematici. Dice Tiezzi:

« è stata come un'emersione progressiva perché nel primo studio il luogo centrale che mi interessava era la corte, c'è del marcio in Danimarca, la Danimarca è una prigione, Amleto come ribelle e non ancora come rivoluzionario. Nel secondo, tutto il tema della follia e come si presenta la follia. E allora ti vengono in mente i metodi di regia all'interno del '900, le loro opposizioni. Diciamo che il primo studio è stato influenzato molto

¹ G. Manzella, *Il sogno di Amleto*, in " Il Manifesto", 20 Ottobre 2000

da Craig e dal concetto di rappresentazione, il secondo è stato influenzato dallo Stanislavskij interpretativo. Anche questa è una sorta di libertà, ti permette di passare a quello che desideri senza dire: questa è l'interpretazione mia. Nel terzo studio, che ho chiamato « il teatro nel teatro» , ciò che viene fuori in maniera più evidente è l'elemento brutalmente politico, perché tutto quello che viene detto e fatto ha come punto di vista l'affrontarsi di due personaggi, Amleto e Claudio, in una vera e propria lotta di potere. Come in tutti i ribelli veri e rivoluzionari, la coscienza di Amleto si trasforma in coscienza storica. Però appena arriva alla coscienza rivoluzionaria, Amleto muore. Scopre che tutto è un sogno, ha avuti delle belle visioni, pazienza: la rivoluzione fatela voi. Tutto il percorso fatto nelle prove è stato proprio di puntualizzare come riuscire a mettere a fuoco il conflitto politico. *Amleto* è un'opera di conflitti e il conflitto è ciò che mi piace di più. Se ci ripenso o messo in scena soprattutto dei conflitti, da Brecht a Pasolini, all'ultimo Bernhardt»².

Nel 2001 debutta *L'Amleto* di Giovanni Testori, che prende vita da un lavoro portato avanti da Sandro Lombardi sull'autore di Novate, e Tiezzi ne firma la regia. Questo spettacolo chiude ideologicamente il teorema *Amleto*. Nessun allestimento particolare Lombardi chiede a Tiezzi, perché Testori vibra già nelle sole parole. La cornice è il teatro nel teatro che riprende come filo conduttore il tema della terza *Scena* di Amleto.

«La novità drammatica di *Amleto*» – scrive Tiezzi – “non è nel rifacimento, del resto un po' confusa , dell'archetipo shakesperiano: ma nell'aver saputo incarnare gli spasmi dolorosi, le avvisaglie tremende, le apparizioni allucinate, le vie del disordine, le tempeste del cuore, i frantumi della perdita di memoria, i ricordi schiacciati, le istanze

² ibidem

sgretolate, l'ansia della perdita, l'infelicità di non più baci nella notte, nel grido preistorico di questa lingua»³.

Quello di Testori è un'Amleto che grida alla vita ma non per disperazione, ma perché vuole trovare un po' d'amore, “ perché venire al mondo se poi dobbiamo soffrire” ? Si domanda sempre Amleto. Tre scatole cinesi che si infilano uno dentro l'altra, ha immaginato Tiezzi, un teorema che apre mille domande, ed altre ancora ne aprirà fino a quando avremo parola che sbattono contro la carne.

³ F. Tiezzi, *Verso indesiderate, inospitali ombre. Vite parallele di Amleto*, in *Amleto* (libretto di sala), Ed. L'Obliquo, Brescia, 2002

PRIMO CAPITOLO

Hamletmaschine

« 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 e inconoscibili.»

Müller in *Mauser*

Il primo confronto di Lombardi e Tiezzi con Amleto parte da una riscrittura di Heiner Müller, autore tedesco contemporaneo. Siamo nel 1988, periodo per gli allora Magazzini Criminali, segnato dalla voglia di un confronto con il dramma, ma ancor di più dalla necessità di un avvicinamento con il voler dare allo spettacolo una struttura drammaturgica più fluida. Attraversando questi tre momenti della loro carriera artistica, quindi con gli spettacoli *Hamletmaschine*, *Scene di Amleto*, *Ambleto* e il conclusivo *Amleto*, si può capire il loro metodo di lavoro, e sono tre momenti che segnano tre tappe decisive nel loro teatro. È un approccio più che con un personaggio, Amleto, con il teatro, quindi con il loro essere teatro, essere parola, attore, scena e gesto, con il loro teatro di poesia. Tre allestimenti che si confrontano con aspetti diversi del teatro e della drammaturgia, là dove *Hamletmaschine* si confronta per la prima volta con un dramma, *Scene di Amleto* viene dopo un periodo in cui ormai il loro lavoro sul testo e sulla parola è molto rodato, ma si presenta come un taccuino

registico, un avvicinamento lento all'opera completa, *Ambleto* è, infine, lo spettacolo della parola, la voce dell'attore, dove tutto il resto è superfluo. Credo che queste tre messe in scena bene sintetizzano il percorso artistico, fino al 2002, di Tiezzi e Lombardi.

1. Dal Carrozzone al teatro di poesia

Negli anni '70, periodo in cui il Carrozzone (Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo) inizia, il teatro è soprattutto politico, concezione con cui loro hanno poco a che fare, forse perché appartengono ad una generazione in cui il '68 è passato sopra la testa e il '69 sotto i piedi., sulla scena per loro deve essere compreso quel senso teatrale che è senso emotivo, qualcosa che possa colpire lo spettatore nel profondo. Sia *Morte di San Francesco* che *La donna stanca incontra il sole* si affidano ad una preponderanza delle immagini, in un'espressione teatrale che basa il suo linguaggio sulla costruzione di quadri e raffigurazioni, e sebbene questa raffinatezza visiva, la radice è una narrazione di tipo fabulistica: un narratore racconta gli eventi che avvengono con pochissime battute, o addirittura muti, solo con dei suoni, secondo le teorie e le esperienze del Living e di Grotowski, che sono alla base della loro formazione. Il lavoro del Carrozzone è influenzato dalla body art, con cui entrano in contatto grazie a Pier Luigi Tazzi, critico militante che fa parte del

gruppo dal 1977 al 1981, e che è molto vicino a queste esperienze più estreme.

«C'erano in quel momento esperienze che abbatterono tutti gli steccati “- dice Lombardi- “ il quadro usciva dalla cornice, da tutte le possibili cornici, ed esplodeva l'esperienza della performance. Per noi era estremamente interessante perché si trattava del corpo che si metteva in scena»⁴.

Ciò che interessa al gruppo è l'attore che offre il proprio corpo in scena come opera d'arte. L'idea che si sviluppa in quegli anni è che l'opera d'arte sia meno importante del progetto di base, ovvero conta la ricerca e il percorso che si compie per arrivare ad un dato risultato, e ci si spinge verso zone di frontiera finora inesplorate. Il teatro è influenzato dall'arte visiva, così che il lavoro dell'attore non può più essere iscritto nell'ambito dell'interprete

«a quel punto non è più il problema di impostare la voce o dominare il corpo, ma anche quello più profondo di come affrontare delle situazioni più estreme. Tutto questo naturalmente non avveniva seguendo un disegno programmato, ma seguendo l'istinto»⁵.

Lo spazio è ontologico, storico, lo spazio delle fiabe di Propp, quello mitico e allucinogeno. Poi, sempre lavorando sulle immagini, arrivò *Lo spirito del Giardino delle erbacce*, spettacolo in cui non si vede assolutamente niente per circa mezz'ora e poi ogni tanto si accende una candela o una lampadina. Si gioca con i travestimenti e c'è un

⁴ “ *Corpo (frammenti di una conversazione con Sandro Lombardi)*, in Patalogo annuario dello spettacolo 1995

⁵ ibidem

narratore esterno che raccontava la storia, mentre lo spettacolo è silenzioso come un film muto con un sonoro a parte, asincrono. A partire da questo spettacolo il loro lavoro si sviluppa secondo una traiettoria più analitica, in cui si esamina un frammento di realtà cercando di renderlo il più possibile chiaro, matematico e decifrato. Si concretizza in piccoli studi, che esplorano nello stesso tempo i termini linguistici del teatro alla cui base rimane il testo. Se il linguaggio moderno è decostruito, analisi, messa in questione della stessa lingua dell'arte, per il teatro questo comporterà da una lato ricercare la materia prima della scrittura scenica, dall'altro cogliere in maniera analitica anche quella tensione tragica che del linguaggio teatrale è componente essenziale. Il linguaggio verrà ripensato in nome di una decostruzione sintattica del linguaggio della scena. Tiezzi la definirà un'ipotesi materialistica, un modo cioè di penetrare nella concretezza della scrittura scenica, e nella sua grammatica senza mediazione alcuna: obbiettivo della ricerca è la decostruzione del linguaggio, affrontare a pieno titolo la realtà della scena come mondo dei significanti. "Il significante è un mediatore: la materia gli è necessaria" sostiene Barthes, il segno artistico quindi viene fatto coincidere con il dato concreto, cioè il linguaggio viene ricondotto alla lettera di ciò che si vede, senza alcuna traslazione metaforica. Il significante primeggia sul significato, la dimensione strutturale del linguaggio su quella narrativa e simbolica, la langue sulla parole. In realtà la ricerca di una dimensione fonematica del teatro, oltre a proporre il sezionamento analitico della scrittura scenica, lascia intravedere un'intenzione drammatica – nata dal conflitto attore, spazio – che ci consente di parlare di una drammaturgia particolare, tipica del teatro analitico-esistenziale, che non contempla una

narrazione ed in cui il personaggio viene ridotto a larva, a pura presenza, una drammaturgia dell'assenza di ascendenza beckettiana. Da una parte c'è l'analitico, dall'altro il patologico, costituito dalla body art come punto di riferimento essenziale; soprattutto con Gina Pane e poi Ulay e Marina Abramovich, con il loro lavoro sui limiti a cui arriva il corpo. Il corpo dell'attore, immerso con la sua partitura di gesti e di azioni da compiere, dentro l'environment di un luogo dato, lo trasformerà radicalmente e lo ecciterà emotivamente. Per esempio, racconta Tiezzi “ in una performance *Ombra diurna*, Marion e Alga sbattevano nude contro un muro finché questo cadeva: era un'immagine sublime”, erano esperienze cariche di disagio, una volontà di fuga che esplodeva in maniera molto violenta. Continua Tiezzi:

«in una prospettiva spiritualistica erano esercizi di santificazione. Due donne che buttavano giù un muro era una cosa terribile, pensandoci ora. Oppure l'attore che si tagliava con una lametta, seguendo le indicazioni di Gina Pane. Era come se il proprio corpo, il corpo dell'attore, fosse l'ultima spiaggia al quale riferirsi. Ma m'interessava di più il concetto di fuga prospettica: uscire dalla storia, dal proprio corpo, per ribaltarsi in qualcos'altro, in una prospettiva non materialistica. Era un tentativo di sperimentare se l'attore poteva vivere oltre se stesso»⁶.

Oltre all'attore ciò che è importante è il fatto di tacere ciò che non si può dire, come sostiene Wittgenstein; certe azioni avvengono rispetto al pavimento e alle pareti, proprio perché intorno all'attore c'è un'esistenza, che è tutto ciò che esiste nel momento in cui agisce, per un attore. “ la performance infatti” – scrive la Valentini – “ diventò il

⁶ Ibidem

mezzo privilegiato dagli artisti per esprimere il gesto celebrale, e spesso a volte ironico, dell'arte concettuale, e influenzò tutte le forme d'arte, dalla musica alla pittura, alla danza al teatro"⁷. La follia visionaria e mistica si è trasformata nella dimensione patologica delle cose, perdendo la sua forza iniziatica e riducendosi a disagio e ossessione del quotidiano. Di contro l'analisi va intesa come lo strumento che permette di condurre l'esistenza delle cose, la coerenza ideologica del mondo, fino al punto di rottura, fino alla soglia oltre cui svelano la loro incongruenza. Se è anzitutto scienza del linguaggio teatrale, è altrettanto vero che nell'azzeramento e nell'annichilimento della rappresentazione parla la lingua della spoliatura esistenziale della messa a morte dell'io, e del mondo. L'analisi del linguaggio, condotta barthianamente, fino al grado zero della scrittura, è cornice ideale entro cui dar forma alla sofferenza tragica. Il corpo umano non sarà solo corpo dinamico, ma anche corpo tragico. La tensione emotiva che si scatena dal contatto attore- spazio, viene ancora di più accentuata dal fatto che si basa sulla forzatura dei limiti fisici, sull'esperienza della carnalità dell'attore, sull'esibizione del corpo come luogo della sofferenza tragica. Lo scarto semantico che si crea quando l'evento anima il luogo, si carica di un sottotesto drammatico. Il conflitto linguistico, tra una forza statica e una forza dinamica, si traduce in un conflitto tragico. L'avventura dell'attore nella sua messa in teatro, è esperienza del dionisiaco, la costruttività delle azioni cui i corpi sono chiamati a dar vita, ne rappresenta, invece, il lato apollineo. L'attore si deve muovere su di una dialettica profonda e lacerante: l'estremo e il razionale; è necessario che al pubblico in un rapporto

⁷ V. Valentini, *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*, Roma, Bulzoni Editore, 1987

così ravvicinato non arrivi troppo, ma al tempo stesso essere presente. L'attore istituzionale impara a tira fuori la propria interiorità, che bisogna imparare ad oggettivarla, “non si tratta di liberare un'energia” – dice Lombardi – “o presunta spontaneità. È anche questione di tirar fuori delle energie scomposte per cercare di dar loro una forma, delle direttive”⁸.

L'ossessione di Tiezzi è sempre stata la ricerca che nasce dallo spettacolo; perché il testo non si scrive all'inizio, bensì alla fine, ed emerge dalle varie situazioni che si compiono sulla scena. Diventa, l'attore, elemento tragico. C'è una grande forza interpretativa e rappresentativa, che non passa più attraverso la psicologia o la narrazione: un'adesione totale tra il gesto e lo stato d'animo di chi le esegue. L'attore attinge da un sistema di segni convenzionali che però diventavano altro; si pone, a quel tempo, l'attenzione su un linguaggio teatrale e sull'attore che nasce e vive esclusivamente nel disequilibrio. Ora invece, dice Tiezzi: “penso esattamente il contrario: un equilibrio tra passato e futuro che vive nel presente. È questo il primo nucleo da cui si sviluppa il movimento, il corpo espressivo dell'attore”⁹. Il teatro, allora Tiezzi, lo concepiva soprattutto come spazio all'interno del quale si succedevano serie e frammenti di situazioni, come nei libri di Burroughs. Il corpo viene eletto a misura di questo spazio, concentra la sua attenzione sulla propria disposizione all'interno del luogo e del tempo della rappresentazione, e ad eseguire ogni minimo gesto, azione e movimento in maniera esatta in quanto componente di una partitura analitica. Questa dimensione analitica del linguaggio farà da grammatica al teatro di poesia.

⁸ *Corpo. Frammenti di conversazione con Sandro Lombardi*, in “Patalogo 18. Annuario dello spettacolo”, 1995

Il primo spettacolo propriamente analitico-concettuale è *Presagi del Vampiro* (1976), che viene meglio spiegato nelle didascalie, studi per ambiente. Dell'idea primigenia di un lavoro legato al tema del vampiro ed ispirato a Dreyer e Murnau, non resta se non quel titolo a raccogliere insieme un gruppo di studi ognuno dei quali ha un'autonomia che lo isola dagli altri. "All'operazione di frazionamento non si contrappone più" – annota Quadri – "in senso liberatorio e sublimante, il riporto al concetto di unità"¹⁰, ma anzi è nella negazione stessa dello spettacolo che prende corpo quella tensione che mira all'ibridazione fra momento esistenziale e momento estetico, tipico non solo del Carrozzone, ma anche degli altri gruppi dell'avanguardia.

Al centro dello spettacolo è l'omonimo studio in cui una donna apparecchia e sparecchia la tavola, scena priva di qualsiasi riferimento narrativo e simbolico, il cui scopo è focalizzare l'attenzione alla lettera dell'azione. Soprattutto sul tempo che è dilatato e rallentato, come ai tempi dell'immagine, ma che adesso è sottoposto ad un'opera di misurazione millimetrica, suggerita tra l'altro dalla presenza di un orologio che segna lo scorrere del tempo drammatico. Dapprima si addizionano i singoli elementi fino a raggiungere un'immagine completa, quindi un fattore perturbante – un bicchiere di vino che si versa – introduce il processo opposto di sottrazione, fino a che torna nella stasi iniziale. Quindi l'azione si replica per sottolineare, attraverso l'iterazione, la sua natura di pura struttura, di pura analisi matematica del movimento. Ciò che abbiamo di fronte è un frammento di teatro, un evento della scena la cui drammaticità non si

⁹ *Gli analisti del nomadismo mentale*, in *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, di O. Ponte

¹⁰ F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, Torino, Einaudi, 1977

risolve su un piano narrativo. Eppure le azioni, pur non sollecitando interpretazioni immediatamente metaforiche, pur nella scomposizione stranianti cui è sottoposta, finisce col trasmetterci la sua intensità tragica. I corpi immersi nel luogo teatrale, replicando all'infinito e serialmente i gesti, si allontanano da se stessi, si circondano, attraverso il loro solo agire, dell'aurea di un personaggio virtuale. Lo spettacolo è ambientato in uno spazio spoglio, nell'environment, nell'ambiente così come lo si è trovato e su cui incidono le presenze degli attori e degli oggetti, “ di conseguenza” – scrive Tiezzi nel *Diario dei presagi* – in ogni teatro o luogo si agirà sulla scena come la si è trovata”. È la matrice duchampiana del teatro analitico, un linguaggio che si scolla delle cose, che agisce al di qua della metafora e della rappresentazione. Sembra che il rifiuto dello spettacolo, come sintesi unitaria della scrittura di scena, è anche rifiuto oltre che del racconto, di qualsiasi più discreto indizio referenziale. Ma ciò che accade sotto i nostri occhi, non riesce ad essere contenuto entro i confini dei puri significanti, vogliono venir fuori ad ogni costo facendo riaffiorare la memoria letteraria che si cela dietro ogni singolo studio. Anche se apparentemente viene negata, dietro ogni singolo studio ci sono dei racconti, pur essendo la struttura di matrice visiva, all'insegna dei quadri di Bacon, e Hopper. Ma i riferimenti letterari non mancano: quello a Testori, per il tono dissonante della lingua, per la difformità del dramma e per la singola atmosfera tragica, e quella a Pasolini per la capacità di trattare poeticamente la sofferenza raccontata. Più che di drammi veri e propri si può parlare, per il Carrozzone, di deformazioni iconiche in chiave drammatica, di un modo di trattare la scrittura scenica tale da farne la materia prima della drammaturgia. Si apre una nuova ipotesi di lavoro al cui interno

scrittura scenica e scrittura drammatica non si danno come entità distinte. È tesi questa che si pone a fondamento dell'idea stessa di teatro per Tiezzi: la regia creativa, il dramma come evento della scena, il minimalismo e l'atteggiamento metariflessivo verso il linguaggio, vengono messi a fuoco come patrimonio espressivo. In questi spettacoli e dalla ricerca analitica prende corpo il rapporto nei confronti dello spettacolo che non lo vuole ridotto a prodotto, ma lo elegge a strumento ideale attraverso cui argomentare una discussione sul teatro e sul suo linguaggio. Durante il periodo concettuale questo sforzo si concretizzerà soprattutto sul piano della scrittura scenica, in seguito l'orizzonte si amplierà fino a comprendere il problema generale dell'identità artistica del teatro ed allora emergeranno il tragico, la profezia, la cancellazione del mondo, come termine di riferimento privilegiato. La messa in questione del problema del linguaggio si risolve, anzitutto, come messa in questione dello spazio scenico. Da un lato attraverso la politica dell'environment, per proporre l'azzeramento del teatro inteso come spazio tradizionale, e dall'altra si vuole abbattere il sistema prospettico classico. Si vuole superare l'ostilità del palcoscenico per ricongiungersi con lo spazio circostante, il che determina non solo un cambiamento fisico, ma anche mentale verso un teatro statico e istituzionalizzato. Nei *Presagi* la prospettiva è citata espressamente nelle immagini di Vriedman de Vries proiettate in forma di diapositive, su un analogon reale tale da creare un effetto di spiazzamento e di turbamento dell'ordine della visione. Attraverso la contaminazione tra corpo e immagine, tra proiezione e realtà, la logica prospettica viene disarticolata dal suo interno, il freddo ordine logico è contraddetto dal contatto con una presenza viva: l'analisi dello spazio non avviene più per categorie a

priori, come quella prospettica, ma è un dato fenomenologico da esperire, momento dopo momento attraverso il gesto dell'attore. Lo spazio smontato analiticamente diventa entità instabile e l'attore e la luce lo mettono in vibrazione, ne disarticolano le proporzioni, lo drammatizzano, trasformandolo in scena del dramma. In *Vedute di porto Said* (1977) si raggiunge una maturità superiore. La frammentarietà e la performatività degli altri lavori è in qualche modo ricomposta entro un'organizzazione più unitaria, alla base del quale restano comunque gli studi per ambiente e gli elementi lessicali di una struttura compartimentata e modulare. Pensare un principio unificatore non significa trovarlo su di un piano narrativo o drammatico, ma concentrare la forza centrifuga delle azioni entro uno spazio unico, una empty room, che si dia come spazio di tutte le possibilità, luogo della trasformazione e della metamorfosi. Nel primo studio Tiezzi solitario e sperduto in una scena da cui è cancellata ogni altra presenza, cerca di alzarsi di scatto da una sedia, ma il suo scatto è interrotto bruscamente e il suo agire frustato: egli ricade all'indietro e ricomincia tutto daccapo, aggiungendo ogni volta un segmento d'azione, un frammento di movimento, che sviluppa l'insieme del gesto. È un uso dell'iterazione diverso da quello dei *Presagi*, perché più che sospendere l'azione entro un istante che non trova sbocco, adesso tende a creare una progressione senza esito e senza ritorno, probabilmente prolungabile all'infinito, assume insomma, una valenza ritmica che spinge i gesti fino al confine della coreografia e della danza. Compare per la prima volta la colonna sonora, in maniera importante nello spettacolo del Carrozzone, accompagnando gli studi per ambiente e condizionandone il ritmo. Ogni studio è iscritto nel tempo di un brano musicale ed il tipo di musica che viene adoperato, i

minimalisti americani quali Reich, Glass, Palenstine, concorrono ad amplificare quella dilatazione del tempo già indicata dalle azioni e dalle loro iterazioni.

Di lì a poco Tiezzi, D'Amburgo e Lombardi daranno un nuovo nome alla compagnia: non più Carrozzone ma Magazzini Criminali, nome ispirato ad un saggio di Cotteau, *Des Beaux arts consideres comme un assassinat*, ed al titolo di un racconto giallo di Chandler.

A questo punto del lavoro si rimescolano le carte e ripensare un po' tutto. Un approccio analitico al teatro e al suo linguaggio resta quale eredità di quella ricerca iniziale, a fondamento anche degli spettacoli realizzati alle soglie degli anni '80, quando cominciano a comparire a livello teorico, l'iconografia metropolitana, la tecnologia, la cultura mediale e la spettacolarità che contraddicono tanto le atmosfere mitiche degli esordi. Sono temi e motivi che tendono no all'abbandono dei luoghi specifici dell'estetica e dell'apertura al confronto e alla contaminazione con il paesaggio metropolitano, frontiera ultima del processo di spossessamento dell'arte, cui è affidata la missione di condurci fuori dalle secche del moderno. Nel nuovo teatro il senso dello spettacolo coincide con l'apparizione simultanea di molteplici segnali, destinati ai sensi dello spettatore, si staglia nelle emersioni di un tracciato di impulsi la cui destinazione è l'animazione sensoriale dello spettatore. Un modo dunque, di scuotere lo spettatore prima ancora che questo assista allo spettacolo, per provocarlo per disporlo ad una nuova attitudine verso il teatro e verso i segnali del contemporaneo; sono immagini, figure retoriche, che servono secondo un procedimento artaudiano, a produrre metafore entro cui far lievitare i segni di una nuova idea di teatro. Nasce una sorta di teoria della cultura post-moderna, una estetica della dissimulazione che consente a

Tiezzi, Lombardi e D'Amburgo di aggirarsi dentro il paesaggio metropolitano in modo da non farsi riconoscere. *Punto di rottura* (1979), è lo spettacolo che enuncia queste linee programmatiche di lavoro. La rottura a cui si fa appello è quella dell'ordine del senso, della purezza dell'arte e dello stato di equilibrio psichico e sociale. A livello strutturale lo spettacolo è ancora organizzato come insieme di studi per ambiente, anzi di due studi e un film. La costruzione paratattica e modulare che rende i *Presagi*, e *Vedute* un assemblaggio di studi diversi cede il passo ad una ritrovata sintassi scenica, ad una nuova coesione che si affida ad un incalzante ritmo spettacolare. Le azioni sono organizzate come una carrellata cinematografica che parte dal fondo del palcoscenico e si conclude nel primo piano del boccascena. Un modello cinematografico che serve in chiave compositiva ad organizzare il punto di vista, ma è assunto anche in quanto creatore di mitologie, unico tramite dell'immaginario collettivo contemporaneo. Gli anni '80 segnano in Europa e negli Usa un momento di superamento delle avanguardie perché gli artisti incominciano a confrontarsi con il pubblico, le nuove tecnologie e un sistema sociale modificato. Si vuole realizzare delle opere che presentino qualità che attraggono un pubblico più vasto di quello delle avanguardie; è necessario recuperare elementi quali la narrazione, i personaggi, il testo verbale a lungo rifiutato. Gli artisti riflettono sull'utilizzo del video in scena che gli offre l'occasione di penetrare i rapporti quale sonoro-verbale, il registro visuale, il ritmo narrativo e l'astrazione del racconto.

In punto di rottura lo spazio è un environment, una stanza vuota senza tracce di scenografia, fatta eccezione per una tenda a veneziana posta di lato. L'analisi è portata avanti più che come processo logico di

scrittura del luogo scenico attraverso le scomposizioni del gesto e del movimento, come un evento energetico. Appare per la prima volta la danza, era quello il momento in cui si parlava di Pina Bausch, e Tiezzi incomincia a riflettere sulla possibilità che nello spettacolo i passi, le persone che dondolano, le diapositive, possano comporre un'enorme danza ritmica, una danza di guerra e si lavora su questo. Nello spettacolo c'è una drammaturgia dell'essere, del poetico e del verso: viene creata attraverso delle improvvisazioni fatte su materiali scelti precedentemente; lo spettacolo nasce da due cose: un testo- colonna sonora e delle corde elastiche trovate in una fabbrica. Le corde si rifanno all'idea di mancanza di un centro, di un universo marginalizzato, ma sono soprattutto fondamentale per i gesti degli attori; la corde mettono nella situazione in cui l'attore dondola e tutto ciò a cui è abituato diventava mobile. Ogni scena è una singola sequenza cinematografica, un frammento di interno realizzato con pochi oggetti, sono oggetti- attori più che oggetti d'arredo, legati insieme dalle corde elastiche che formano quelle che Lombardi definisce "macchine teatrali". Le singole azioni sono le messe in funzioni di queste macchine, in ognuna delle quali è evidenziato il conflitto con gli oggetti, e si basa, ogni scena, sul rapporto di tensione tra corpo vivo ed oggetto inanimato. Ma ogni macchina suggerisce anche un universo di possibili racconti. Siamo di fronte ad una costellazione di tanti piccoli drammi del quotidiano che si bruciano nell'attimo stesso della loro enunciazione e che prendono corpo grazie agli stessi comportamenti iterati, snaturati, ritmici ed elastici degli attori. Da sottolineare è l'uso della colonna sonora che diventa un elemento lessicale, e assume un peso determinante perché diventa un perno del teatro di poesia. Se la scrittura dello spazio attraverso il

corpo dell'attore continua ad essere il vero centro gravitazionale dello spettacolo, la colonna sonora, pensata come corpo fluido, ne accompagna tutto lo svolgimento scandendone in modo incisivo il ritmo. L'approdo ad una materia drammaturgica meglio definita man mano diventa più costante. Tiezzi introduce nello spettacolo successivo, *Crollo nervoso* (1980), due elementi di coesione che interagiscono con l'energia spettacolare deformandola in chiave drammaturgica: un filo narrativo che percorre tutto lo spettacolo ed una impaginazione dello spazio chiaramente ispirata alla scena all'italiana. Abbandonata quindi, la struttura modulare degli studi, si comincia a guardare ad un nuovo impianto costruttivo. In realtà il testo dialogico non ingloba al suo interno l'intero progetto drammaturgico dello spettacolo, per cogliere il quale occorre rivolgersi soprattutto alle scritture di scena. La materia oggetto del racconto è stereotipata e convenzionale, ispirata alla fantascienza, un genere codificato da cui sono estratti alcuni tratti canonici per farne materia più che di una nuova fabula, di un plot, di una struttura schematica. È un insieme di situazioni, quattro per la precisione, entro cui si disseminano i segnali del racconto, una drammaturgia di situazioni il cui nodo è rappresentato ancora dalla dialettica corpo-spazio. In *Crollo nervoso* appaiono, come elemento scenico fondamentale, le veneziane che diventeranno un segno chiave nei lavori futuri; un cubo di veneziane azzurre che rappresentano un perimetro vuoto entro cui si definisce il confine tra il qui del teatro e il fuori. “ In base alla nostra teorizzazione” – dice Tiezzi – “ sulla frontiera e sul nomadismo, serviva in scena un elemento che racchiudesse, ma allo stesso tempo non imprigionasse, che

permettesse il contatto”¹¹. Ai lati del palcoscenico troviamo quattro monitor sui cui schermi scorrono immagini parallele a quanto avviene in scena. Non sono elementi cui sia delegata una funzione esclusivamente scenografica, ma finestre del teatro aperte sul mondo esterno, che interagiscono drammaturgicamente con le azioni sceniche. La funzione narrativa infatti, non è affidata ai personaggi, né quella descrittiva alla scena, ma entrambi i compiti sono demandati alla presenza fuori campo di questi monitors che scandiscono il passaggio del tempo e dello spazio. Le immagini video hanno una velocità e una ubiquità che al teatro non è permessa, invadono il territorio tutto e il rapporto spazio temporale sembra destinato a mutare. Il rapporto teatro-immagine, tema ossessivo in questi anni e costante nel lavoro dei Magazzini Criminali, diventa più marcato con l’ausilio del mezzo video che abbatte totalmente ogni frontiera tra le nuove forme artistiche. C’è un’interferenza continua tra attore, luce, spazio, musica, scenografia e video che risponde a C’è un’interferenza continua tra attore, luce, spazio, musica, scenografia e video che risponde a quell’esigenza di integrazione tra le scritture di scena che è principio ricorrente nella regia moderna. Un’integrazione a cui è affidato il compito di istituire un rapporto emotivamente attivo con lo spettatore e di disegnare il paesaggio di senso narrativo entro cui far germinare i primi semi di drammaturgia, e il regista si presenta in questa fase di lavoro come scrittore delle azioni, della parola e della scena. Si parla da questo momento in poi del teatro di poesia, manifesto del fare teatro del gruppo.

¹¹ F. Tiezzi, *Nuove coreografie iper spazio*, in *Frequenze Barbare*, R. Bonfiglioli, Firenze, La casa Usher, 1981

“Fare del nomadismo, dello spostamento continuo un modo di stile e di lingua. A questa generazione ribelle e incerta è dedicato il teatro di poesia, che da questa medesima generazione è stato prodotto”¹². Il teatro di poesia, che prende spunto dall’opera di Pasolini che riflette sul cinema di poesia, nasce “ da una necessità del desiderio di arrivare a conoscere, presi per incantamento, quella passione fredda, quell’ardore politico, quel furore, quel calore mediterraneo”¹³, Tiezzi vorrebbe arrivare ad una codificazione dell’arte teatrale “ che manca all’occidente. O meglio avere dei testi che possano essere interpretati secondo un sistema di segni (uno stile) che ancora manca e che i Magazzini vo lentamente elaborando”¹⁴. Il teatro di poesia trova la sua prima espressione scenica con *Sulla Strada* (1982), anche se le basi di questo pensare il teatro le troviamo già dai primi lavori come *Presaggi del Vampiro* (1976), *Vedute di Porto Said* (1977), *Punto di Rottura* (1979), *Crollo nervoso* (1980).

Il manifesto di Pasolini sul cinema e il teatro di parola, parte da una riflessione che ha un carattere molto sociale tale che il teatro diventi un rito culturale; se in questi anni la ricerca teatrale ha trovato strade che portano lontano dalla parola, per un sistema che sia più fisico, ora si cerca un ritorno alla parola quasi a voler ridare la parola all’uomo. Si condanna il teatro in quanto rito borghese ma per Pasolini il teatro deve ridefinirsi, è un rito culturale, del pensiero. “Il teatro di parola non ha nessun interesse spettacolare o mondano ecc...il suo unico interesse è un interesse culturale, comune all’autore, agli attori e agli

¹² F. Tiezzi, *Teatro di poesia. Per un disordine poetico della realtà*, in *Patalogo* 5, 6, annuario dello spettacolo.

¹³ ibidem

¹⁴ *Genet a Tangeri*, in F. Tiezzi, *Perdita di memoria, una trilogia per Magazzini Criminali*, cit. p. 123

spettatori, che quando si radunano compiono un rito culturale”¹⁵. Scegliendo Pasolini come guida per il loro manifesto del teatro di poesia i Magazzini Criminali indicano nella parola e nella poesia in quanto genere, la direzione chiara che il loro teatro vuole intraprendere; conserveranno un gusto visionario con un forte impatto visivo, ma la parola sarà guida e partitura per lo spettacolo.

La poesia ha in sé la forza dell'immagine, la possibilità per la mente di vagare liberamente avvalendosi di un linguaggio scellerato, emulsione del cervello attraverso la luce cristallina del diamante. La poesia è un atto magico e segreto, libera le parole in immagini che prendono vita, sulla scena, nei gesti. Quando si fa teatro si fa della pittura perché il gesto deve illustrare la parola. Dice Zeami : “nell'istante preciso in cui sull'impressione auditiva si sostituisce quella visiva, nasce la sensazione che l'interpretazione è perfetta”. Non si ha l'intenzione di costituire una gerarchia tra prosa e poesia, entrambe rispondono a strutture grammaticali e sintattiche diverse, tale per cui la poesia è più vicina al sentire di Tiezzi.

In letteratura esiste una lingua di prosa e una di poesia; la lingua di prosa è più connessa in una certa misura al naturalismo, ad una rispondenza mimetica con la realtà. La prosa è, quindi, più vicina al teatro borghese occidentale che Tiezzi rifiuta perché “mastica inesorabile e digerisce tutto”¹⁶. La lingua della poesia è invece antinaturalistica, e per Tiezzi “riconoscere l'appartenenza al teatro di poesia piuttosto che a quello di prosa significa solamente riconoscere delle sensibilità operative differenti”¹⁷. Nel teatro di poesia non

¹⁵ P. Pasolini, *Teatro*, Garzanti, cit. p. 732

¹⁶ F. Tiezzi, *Teatro di poesia. Per un disordine poetico della realtà*, in *Patalogo* 5, 6, *Annuario dello spettacolo*, 1983

¹⁷ *ibidem*

occorre la messa in scena: non bisogna ridare il testo di un autore scenicamente, bensì occorre una scrittura scenica autonoma nella quale l'attore, il gruppo, il regista diventano autori. Il testo letterario appare come una nebulosa poetica, un'opera aperta entro cui il regista viaggia liberamente, il testo non viene decostruito o smontato, ma la parola viene ri-significata, dandole uno spessore inedito, le viene, cioè, costruito intorno un'azione, le si costituisce un luogo con cui dialogare e le si affida una voce che la dica. Più che di rappresentazione è meglio parlare di creazione o di costruzione di un testo. Lo spettacolo non viene inteso in senso aristotelico, vale a dire come mimesi del mondo, ma come realizzazione di un insieme di equivalenti astratti. Dice Tiezzi :

«accanto al regista di interpretazione esiste un autore la cui opera si compie nel campo della rappresentazione, luogo scenico dove si colloca una scrittura scenica complessa e che si svolge attraverso l'intrecciarsi in una trama di differenti segni scenici. Questo autore, che è insieme capocomico e scrittore del testo, direttore degli attori e scenografo, è colui che strappa e ricompone; che ha insieme il frammento, che lavora per collegare lo scollegato»¹⁸.

E il testo che ne viene fuori è dunque, qualcosa di molto complesso, è una partitura in cui la drammaturgia è fatta da un insieme di parole, movimenti, luci e musica.

Elemento base del teatro di poesia è il metro, di cui l'attore ne diventa simbolo e attraverso la partitura regolare o irregolare del suo respiro, si forma una composizione ritmica e timbrica, in cui le battute e i

¹⁸ F. Tiezzi, *Genet a Tangeri*, in *Perdita di memoria, una trilogia per Magazzini Criminali*, Ubulibri, Milano, 1986, cit. p. 129

movimenti entrano in relazione con la musica, lo spazio e la luce diventando puri versi. La lingua della poesia ha una grande musicalità date da leggi prosodiche, timbriche e metriche, l'attore diventa voce di questa musica. I temi melodici (ogni attore con il suo ritmo) e ogni battuta (verbale o motoria) danno origine ad una invenzione drammatica.

Il ritmo è il respiro del dramma e dello spettacolo, e il progetto di regia trova il suo primo fondamento nell'individuazione del ritmo dell'azione, tale che questo diventa ritmo dello spettacolo. Cuore e motore di questo processo è l'attore vero mediatore dialettico tra la lingua gestuale e quella poetica,

«attraverso e proprio il procedimento tecnico il teatro di poesia riporta l'attore all'auralità della creazione artistica: e l'attore trasponendosi in ritmo e voce abbandona (...) il proprio corpo alle soglie di un selvaggio in cui anche la memoria si perde con la propria storia e cultura bianca; è allora che l'attore ristabilisce l'antica supremazia dell'io (Nietzsche) e tenta di farne un principio euristico e decide di assumere come punto di partenza della sua ricerca quegli elementi concreti del teatro "che sicuramente esistono in lui" (Barthes). Attore e regista partono dalla loro relazione e eroticamente si cercano»¹⁹.

L'attore nel teatro di poesia non finge, nel senso che non crea l'illusione del mondo, ma realizza la creazione di una realtà che è tutta contenuta entro i limiti dell'arte. È un modo di lavorare che potremmo definire: recitare per esteriorità tale che il mondo interiore del personaggio, le sue emozioni e la sua realtà psicologica si possano tradurre in gesti.

Dice Lombardi :

«l'equilibrio è il dosaggio tra l'elemento irrazionale e quello razionale, tra l'elemento emotivo e il controllo culturale. Io cerco di mettere in moto tutta una serie di meccanismi emotivi, ma con il controllo continuo di una certa razionalità (...), emozionarsi ma rimanere nella sintesi espressiva un po' al di sotto della totalità, padroneggiare con l'equilibrio della mente il movimento espressivo del corpo e della recitazione»²⁰.

Anziché elaborare equivalenti sul piano psicologico, bisognerà farlo su quello visivo.

«Senza l'ausilio dell'arte figurativa – scrive Sandro Lombardi – non avrei cominciato a fare teatro. Come attore dico. Mi hai sempre chiesto, come attore, l'aspetto spirituale di un personaggio; mi hai sempre spinto a rifugiare il campo della psicologia, e a creare di ogni battuta il centro prospettico, il cuore drammatico. Se ciò mi è stato possibile, lo devo all'abitudine (che non mi piace chiamare metodo) di ricercare entro lo smisurato territorio dell'arte, dei correlativi figurativi al cuore drammatico, al centro prospettico di volta in volta individuato»²¹.

Il correlativo oggettivo consiste nell'oggettivare l'emozioni individuali in immagini concrete, decodificabili universalmente. Nel teatro di poesia l'azione scenica è il correlativo oggettivo dell'azione drammatica.

¹⁹ F. Tiezzi, *Teatro di poesia. Per un disordine poetico della realtà*, in Patalogo 5, 6, Annuario dello spettacolo 1983

²⁰ *Il corpo (frammento di una conversazione con Sandro Lombardi)*, in Patalogo 18, Annuario dello spettacolo, 1995

Scrive Eliot:

«il solo modo di esprimere emozioni in forma d'arte è di scoprire un correlativo oggettivo; in altri termini una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la formula di quella emozione particolare; tale quanto i fatti esterni che devono terminare in esperienza sensibile, siano dati, venga immediatamente evocata l'emozione»²².

Elaborare il correlativo del testo significa progettare il luogo del dramma, dare forma allo spazio affinché possa schiarirsi la linea di lettura della materia testuale. La luce ha un ruolo determinante in questa scrittura. Vive di una sua autonomia espressiva che le consente di agire attivamente il luogo scenico, tracciandone le nervature emotive e mettendone in evidenza le strutture compositive. La luce concorre a definire il correlativo visivo del dramma e a mettere in moto lo spazio. La scrittura dello spazio è simultanea alla rielaborazione drammaturgica del testo poetico, è uno degli strumenti indispensabili ad operare la traduzione della poesia dalla pagina al teatro. Lo spazio è il contenitore, ciò che accoglie in sé il dramma che contiene le membra sparse della sua scrittura in una composizione organica e ritmica, in un corpo unitario.

Il testo musicale è un altro elemento molto importante del teatro di poesia.

²¹ S. Lombardi, F. Tiezzi, *Quattro lettere sul teatro e sull'arte*, in *Artisti*, Firenze, 1990, cit. p. 58

²² T. S. Eliot, *Amleto e i suoi problemi*, in *Il bosco sacro*, cit. p. 124

«La musica si adegua in genere alla situazione drammatica: interpreta il testo, ed è nello stesso momento linea d'ambiente e condizione ritmica dell'azione. L'azione drammatica viene reinterpretata o capovolta dalla musica, viene commentata o “macchiata” dal suono.»²³.

Dunque non una colonna sonora ma un testo parallelo, oltre che fornire indicazioni d'ambiente o interpretare il testo verbale, crea una scansione ritmica rispetto alla battute, un nastro trasportatore sul quale si relazionano le battute e i movimenti.

Il teatro di poesia trova il suo maestro nel teatro Nò di Zeami, figura estremamente importante per il gruppo. Da lui riprendono il piacere di una sacralità del ritmo scenico e l'armonia tra tutte le componenti dello spettacolo.

On the road testo sacro di una generazione diviene lo spettacolo manifesto del teatro di poesia dei Magazzini Criminali. Nuovi zingari del teatro riprendono questo viaggio nella memoria per ritrovarvi la capacità di lasciarsi andare completamente al sentimento. *Sulla Strada* segna, allora per i Magazzini Criminali il tuffo in un teatro che non ha bisogno di etichette ma che sia “ la determinazione di una possibilità di un'esistenza diversa di cui accettare i rischi con il sorriso sulle labbra”²⁴. È il momento di transizione del grande spettacolo da attraversare sul palcoscenico come Dean Moriarty e Sal Paradise solcano l'America, su uno sfondo di luci accese e cangianti, con il suo gusto selvaggio di ha assaporato il completo abbandono. Il testo diventa solo un pretesto da cui partire, solo delle sollecitazioni e delle suggestioni nascono da questo, tutto il resto viene reinventato e

²³ F. Tiezzi, *La memoria*, in *Perdita di memoria. Una trilogia per i Magazzini Criminali*, Ubulibri, Milano, 1986

²⁴ S. Lombardi, *Il corpo negro e il fantasma bianco*, in *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, Ubulibri, Milano, 1983, cit. p.13

riscritto dal regista e dagli attori secondo le nuove traiettorie segnate dal teatro di poesia. Lo spettacolo non viene pensato come l'attraversamento dell'America quanto più tosto un attraversamento da nord a sud, dalla storia alla natura, dalla civiltà alla Wildernem. La giungla, l'avventura, la negritudine, il corpo, l'oscurità, il seno e la musica sono le coordinate principali che definiscono questo universo non tanto come territorio, quando come una landa senza confini, un'immaginaria terra di nessuno in cui sottrarsi alla civiltà e lasciarsi andare alla deriva: essere senza radici, o meglio recidere ogni radice. Lo spettacolo sarà tutto musicale, e se negli anni passati il testo musicale aveva agito come elemento di astrazione nei confronti della scena teatrale,

«nell'attuale produzione video si carica di valori plastici, mentre il piano visuale, conformato al piano sonoro, si dematerializza, svanisce il suo effetto realtà, e tende, a sua volta, verso una figurazione astratta. L'aver scambiato i ruoli produce delle conseguenze rilevanti sul piano dei rapporti sintattici, formali e semantici»²⁵.

Per questo nuovo spettacolo i Magazzini Criminali pensano di coinvolgere direttamente un musicista che componga musiche originali per lo spettacolo, in modo tale che l'attore non determini il suo muoversi nello spazio su di una musica già data ma che sia la musica a costruirsi su di un movimento già determinato. La musica diventa la protagonista, la storia dello spettacolo. La messa in scena nasce da suggestioni del regista e degli attori, dice Lombardi :

²⁵ V.Valentini, *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media.*, Bulzoni Editore, Roma, 1987, cit. p. 170

«prima dell'inizio del lavoro concreto di scrittura scenica ha comportato due o tre conseguenze inevitabili. Anzi tutti ci siamo disinteressati del resto della produzione di Kerouac assumendo *Sulla strada* nell'assolutezza di una individualità (...) più tosto privata, i nostri miti incorruttibili, quel desiderio di libertà e di avventura che quindicenni ci fece innamorare di Kerouac (...) e di quell'aspirazione struggente per le fughe e gli esotismi. In secondo luogo, la scelta di considerare del romanzo solo la terza parte: il viaggio in Messico, più tosto che le attraversate verso il Sud-Ovest degli stati, la discesa verso il calore, la sonnolente pigrizia di metropoli adagiate sul mare, la passione, la violenza dei tropici»²⁶.

La scrittura di Kerouac si trasforma man mano in una serie di visioni o miraggi, la cui natura si definisce soprattutto nel colore del tempo. Non l'America anni cinquanta o ottanta, ma un ora sotto il cielo di un luogo qualsiasi del pianeta. Il teatro all'italiano è lo spazio concreto di *Sulla strada*. Immerso nella luce che si rovescia dal fondale è uno spazio compatto senza zone d'ombra.

Nel '84-85, i Magazzini Criminali lavorano a *Perdita di memoria*, trittico per il teatro di poesia, in cui Tiezzi si cimenta come autore drammatico oltre che come regista. Si parte in origine con il voler metter mano all'*Orestea*, e questo progetto verrà chiamato, *Progetto Agamennone*, ma anche questa idea si perde e l'impianto classico verrà immerso nel contemporaneo, perdendo la memoria storica degli eventi ma caricando il classico di un valore artistico sempre vivo. Abbandonato Eschilo il centro della tragedia diventa Genet ultimo tragico dei nostri tempi. A lui è dedicata la biografia visionaria del primo spettacolo *Genet a Tangeri* (1984), mentre il trittico è completato con *Ritratto dell'attore da giovane* (1985), e *Vita*

²⁶ S.Lombardi, *Il corpo negro e il fantasma bianco*, in *Sulla strada dei Magazzini Criminali*,

immaginaria di Paolo Uccello (1985) le tre piecè son rappresentazione di tre differenti simbologie soggettive. La prima offre la personificazione dell'autore e si riveste della forma totalizzante del teatro in quanto memoria. La seconda si nutre di citazioni eminentemente cinematografiche, chiama in causa il ruolo dell'attore e ne esalta le sue valenze. Nella terza parte infine, Paolo Uccello antesignano del rinnovamento delle forme e come tale, da sempre riconosciuto nel gruppo come modello ideale, subisce la sorte dei Magazzini messi al bando dal perbenismo tradizionale e respinti quali profanatori dell'arte. Dunque si tratta di un trittico in cui la memoria è una guida, che ripesci da ognuno tutti i vissuti e con esso i maestri che hanno determinato la strada dei Magazzini Criminali. È un momento di prova veramente importante per il gruppo che prova a svoltare un cammino fin'ora seguito, scrive Federico Tiezzi:

«Mi è apparso chiaro un modo di lavorare che consiste nella somma di tre testi: il testo poetico, il testo musicale, il testo dell'attore. Una tripartizione che deve molto a Brecht, ma che riporta alla mente sia Zeami sia Kathakali sia il melodramma italiano otto-novecentesco»²⁷.

Da adesso in poi la parola, il piacere di sentirla come materia viva diventerà un punto chiave nel loro lavoro, e si apre così la stagione dei grandi tragici contemporanei e il lavoro su Amleto.

Ubulibri, Milano, 1983, cit. p. 79

²⁷ F. Tiezzi, *La memoria*, in *Perdita di memoria una trilogia per Magazzini Criminali*, Ubulibri, Milano, 1986, cit. p. 131

2. *La macchina di Amleto*

I Magazzini avvertono la voglia di avvicinarsi alla macchina drammaturgica, capace di invocare meccanismi scenici che coinvolgano gli attori, lo spazio, la luce e le parole. Il testo diventa pre-testo per visioni registiche. Non indica, questo atteggiamento verso una riscoperta del testo dopo che i primi percorsi sono stati segnati da un'esperienza di ricerca visiva, un cambiamento di rotta, ma una maturazione, una voglia di sperimentare nuovi percorsi rimanendo legati ad un'idea di teatro visuale. La scelta dell' *Hamletmaschine* di Müller permette ai Magazzini di rimanere legati alla sperimentazione drammaturgica occidentale, e al tempo stesso di confrontarsi indirettamente con la figura di Amleto. Dice Lombardi:

«Era per noi importante far oggi coincidere un rinnovato impegno politico con un tipo di ricerca ed una cifra stilistica che comunque stridano. In Müller abbiamo visto una possibile soluzione al nostro problema»²⁸.

Il testo di Müller, scritto nel '78, è molto breve, criptato e nascosto, e il lavoro che vi fanno i Magazzini è quello di sviscerare i sensi dello stesso testo. La “macchina” a cui fa riferimento il titolo viene riportato all'idea di macchina verbale, di un testo detto e ridetto, ma anche rovesciato. Chi meglio esprime l'idea di macchina scenica se non la figura di Amleto, dove lo stesso nell'opera di Shakespeare parla del suo corpo come di una macchina. Chi è Amleto in quello spettacolo dei Magazzini? “Un corpo umano che recita parole? Un

²⁸ *Un Brecht spericolato*, di C.Ca., in L'Arena 12 Aprile 1988

attore che le interpreta? Il dinamismo di una macchina scenica?»²⁹, o Amleto è una macchina verbale, un congegno di parole che formano un testo?

«Ogni testo mi ripropone il corpo della letteratura per uno strazio: il teatro lo ricomporrà come si ricompone 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»³⁰.

Il teatro di poesia di Tiezzi approccia ad Amleto, figura perseguitata in teatro, non solo in scena ma anche dalla letteratura. Su di lui si sono versate un fiume infinito di parole, di saggi, e sempre, il problema principale pare che sia stato il personaggio di Amleto e mai il dramma. La macchina di Amleto, ovvero una macchina verbale o una macchina alessandrina (techopaegnia), calligrammi che raffigurano il suo corpo: la formazione iconica che investe la sostanza linguistica. Dunque Amleto è una stratificazione di testi, costituita da una serie di uomini che hanno scritto e riscritto questo personaggio.

«In quanto opera d'arte, l'opera d'arte non può essere interpretata; nulla c'è da interpretare, ma dovrebbe essere tenuto in conto che *Hamlet* è una stratificazione, che esso rappresenta gli sforzi di una serie di uomini, ognuno dei quali ha fatto quanto ha potuto servendosi dell'opera dei suoi predecessori»³¹.

Se consideriamo questa riflessione di Eliot, da cui parte Tiezzi, capiamo il perché, il disegno registico dello stesso avesse la necessità

²⁹ F. Tiezzi, *Verso indesiderate, inospitali ombre. Vite parallele di Amleto*, in *Amleto*, libretto di scene, cit. p. 19

³⁰ *Testo contro attore. Attore contro testo*, di F. Tiezzi, in *Teatro e storia*, vol. 3, 1988

di confrontarsi con una riscrittura prima di approdare a quella di Shakespeare, e scrive Tiezzi

«una regia di *Amleto*, deve fare i conti anche con il sopratesto geroglifico che la tragedia ha prodotto: un sur-amleto accanto a un ur-amleto. E a questo ur-amleto, al quale ci rivolgiamo, al testo di Shakespeare dobbiamo dire: sei un fantasma che possiedi la letteratura: prima e dopo di te»³².

La parola in scena, l'ossessione che i Magazzini hanno nella testa, la parola che si scontra-incontra con l'attore, lo spazio, la musica, un teatro visionario, in cui il testo sia un pre- testo, non da interpretare, ma rappresentare; abbiamo visto, nelle pagine precedenti come nei loro lavori iniziali sia stato usato e trattato il testo, significanti che si muovevano ritmicamente in una spazio, accompagnati da un forte impatto visivo. Non era ancora un testo drammaturgico, ma erano parole. Il testo arriva dopo, con il teatro di poesia, il cuore drammatico della scrittura si assapora con *Hamletmaschine*. I Magazzini sono spinti verso Müller perché anche lui è un autore che procede per riscritture, seguendo un po' percorsi mentali simili a quelli di Tiezzi , cioè da una parola ne fa eco un'altra e ancora un'altra, fino a quando il testo non diventa visione di altro. Dice Tiezzi : “come regista più dell'interpretazione del testo vorrei arrivare a formalizzare una struttura della rappresentazione, un sistema di segni in grado di restituire alle parole e al teatro il suo nocciolo interno di poesia”³³.

³¹ *Amleto*, di T. Eliot, in *Opere*, Utet

³² *Verso indeseperate, inospitali ombre. Vite parallele di Amleto*, di F. Tiezzi, in *Amleto* libretto di scena, cit. p. 20

³³ *Brecht? È un gangstr. I Magazzini ricominciano da Müller*, di Nico Garrone, in *La Repubblica* giovedì 24 Marzo 1988

Tiezzi vede in *Amleto* tutte una serie di citazioni, di autori che hanno anticipato e seguito Shakespeare, e queste influenze entrano tutte in gioco nella sua messa in scena. *Amleto* aspetta che il suo corpo venga ricostruito dagli echi di memoria che vengono da tutti i testi, altrimenti il suo corpo muore, la sua macchina non funzionerà più. “ Addio. Il tuo per sempre, finché questa macchina gli resterà” (*Amleto* atto II, scena II), chi sarà allora questa macchina scenica? *Amleto*, l’attore, il teatro o il sacrificio che si rinnova in scena ogni volta? Non si può dire, rimane la versione di un mito su cui si lavora continuamente. Il problema per noi infatti non è tanto di decifrare il mito, ma quanto infrangere il racconto mitico per mettere a nudo gli elementi originali che dovranno a loro volta essere messi a confronto con quelli offerti dalle altre versioni dello stesso mito.

«Il racconto di partenza, lungi dal rinchiudersi su se stesso per costituire, nel suo insieme, un’opera unica, si apre viceversa, in ciascuna delle sue sequenze, su tutti gli altri testi che mettono in opera lo stesso sistema di codice, di cui si tratta di scoprire la chiave»³⁴.

Il mito diventa una catena sintagmatica priva di senso tale che di volta in volta questa catena o mito acquisti significazione rispetto al contesto in cui si viene a trovare. Il mito viene consegnato alla letteratura che ne diventa autentica conservatrice, e al teatro che gli permette di volta in volta, di prender vita. Il mito diventa un corpo scritto e riscritto di continuo, che l’autore tratta e modifica con grande libertà.

³⁴ *Mito e tragedia nell’antica Grecia*, di J.P. Vernant e P.Vidal-Naquet, Einaudi Torino, 1976

“So che mi accusano di superbia, e forse di misantropia, o di pazzia. Tali accuse (che punirò al momento giusto) sono ridicole. E’ vero che non esco mai di casa, ma è anche vero che le porte restano aperte giorno e notte agli uomini e agli animali. Entri chi vuole”³⁵, Amleto si aggira nella sua casa, proprio come fa l’Asterione di Borges, un labirinto costruito tutto per lui, una casa grande come il mondo, in cui ogni luogo è uguale ad un altro, ma qualunque luogo è diverso. Un ambiente fatto di rimandi, citazioni, metafore, una casa dove è possibile perdersi ma anche facile ritrovare l’uscita, “tutto esiste molte volte, infinite volte; soltanto due cose al mondo sembrano esistere una sola volta: in alto, l’intricato sole; in basso, Asterione”³⁶, tante saranno le parti in cui si può scomporre un corpo, ma quando si ricostruisce uno sarà il corpo, anche quello di Amleto.

I Magazzini lavorano per citazioni, frammenti, evocazioni e suggestioni che arrivano dalle parti più lontane, il testo diventa momento di partenza da cui nascono rimandi che portano alla luce tutto un sottosuolo personale e letterario. *Hamletmaschine* di Müller sarà un momento per riflettere anche su tant’altro,

«un testo su un testo: una riflessione su una riflessione, una analisi su un’analisi: questa è l’opera di Müller. Questo Amleto accede all’esistenza attraverso una citazione: dietro di lui c’è Shakespeare e l’ammasso dell’opera letteraria che questa tragedia ha creato»³⁷.

Troviamo tutti gli Amleto del nostro tempo, c’è *Prufrock* di Eliot, *Rudin* di Turghenev, ancora Lafourge, Genet, Beckett e tante

³⁵ *L’Aleph*, di J. L. Borges, Universale Economica Feltrinelli, Milano 1981

³⁶ Ibidem, cit. p. 66

³⁷ *Testo contro attore. Attore contro testo*, di F. Tiezzi, in *Teatro e storia*, vol. 3, 1988, cit. p. 159

suggerimenti letterarie, ma anche Craig e il suo teatro che più di ogni altro ha influenzato il lavoro dei Magazzini. Tiezzi come Muller si sono lasciati coinvolgere a pieno da queste memorie succhiandone a pieno il sangue rituale ; Eliot dice “...il significato del poeta d’oggi, la sua validità è la validità del suo rapporto con i poeti morti”.

Tiezzi sceglie Müller perché in lui ritrova una grande familiarità, lo stesso modo di avvicinarsi ad un testo, avanzare per frammenti ripescati dalle più strane sollecitazioni, dice Tiezzi:

«leggendo i suoi testi, che spesso sono delle riscritture come faceva Brechet, ho avuto l’impressione di una immediata familiarità, come se Müller avesse seguito dei percorsi sentimentali molto simili ai miei, assimilando nella sua scrittura teatrale Beckett, Artaud, Brechet e Genet»³⁸.

Autori che non appartengono certo alla stessa famiglia ma importanti per il percorso di Federico Tiezzi e dei Magazzini, è il loro modo di lavorare, il testo come punto di partenza da cui nascono suggestioni che rinviano ad altro fino a costruire un sistema segnico e testuale che si formalizza nella messa in scena finale. Non si rende uno spettacolo realistico del testo ma si tende di arrivare al cuore del dramma e della parola, procedendo per avvicinamento. Il testo è una macchina fatta di parole, si smonta e si trovano infinite possibilità, è un bosco, per riprendere una citazione di Eco, in cui il lettore si può perdere e ritrovare la strada che più preferisce, ma arrivando sempre ad una meta comune, la ricostruzione della macchina iniziale. Amleto è la macchina che ha prodotto un mucchio di parole,

³⁸ F. Tiezzi (da un’intervista di Nico Garrone, “La Repubblica”, 24 marzo 1988)

«no! Io non sono il principe Amleto, né ero destinato ad esserlo; io sono un cortigiano, son uno Utile ad ingrossare un corteo, a dar l'avvio a una scena a due, Ad avvisare il principe; uno strumento facile, di certo, Deferente, felice di mostrarsi utile, Prudente, cauto, meticoloso;»³⁹

io non sono ciò che gli altri hanno detto di me, dice l'Amleto di Eliot, “io sono Lazzaro, vengo dal regno dei morti, torno per dirvi tutto, vi dirò tutto”⁴⁰, ma nessuno vorrà credergli e tutti diranno che quello che dice non è vero o che non è quello che voleva dire. L'uomo, la morte e l'ironico valzer che ballano insieme, Amleto è il mito ironico della vita, l'uomo che costruisce scenari con mille parole che vacue spariscono. “Allora andiamo, tu ed io, (...) Oh, non chiedere “Cosa”? Andiamo a fare la nostra visita”, e sicuramente ci sarà tempo per poter vedere mille facce con la faccia che ti sei preparata, “tempo per te e tempo per me, E tempo anche per cento indecisioni, e per cento visioni e revisioni”⁴¹. Prufrock la vita l'ha conosciuta, l'ha misurata con il cucchiaino di caffè, “ho conosciuto tutti gli occhi, conosciuti tutti”. Pulendo il corpo del più si trova il vero, dalla morte nasce la vita, se smontiamo la macchina troviamo l'ingranaggio, “sebbene abbia visto il mio capo (che comincia a perdere un po' i capelli) portato su un vassoio, (...) e a farla breve ho avuto paura”, allora incomincia ad affrontare il problema e a dire che lui è Lazzaro, non il principe Amleto; come in Müller non era Amleto ma l'interprete di Amleto.

“Non ho arte per computare i miei lamenti... Il tuo per sempre, carissima signora, finché gli resta questo macchinario. J.L.” Laforgue

³⁹ *Il Canto D'Amore Di J.Alfred Prufrock*, di T. Eliot, in *Opere*, Classici Bompiani

⁴⁰ *ibidem*

⁴¹ *Ibidem*

si sente, invece Amleto, ma avverte come lui l' inadeguatezza nel mondo. Il poeta simbolista non riscrive l'opera, ma le sue poesie vibrano d'emozioni che ricordano Amleto. Laforgue è un altro strato che si sovrappone a tutti gli altri è un artista che si sente vicino al nostro Amleto e che Tiezzi evoca. Il poeta ricerca la bellezza nella vita, unica possibilità che l'uomo ha per liberarsi dall'incomprensibile senso dell'esistenza. “ Per un cuore autentico soffrirei la tortura!” , scrive nella poesia *Piffero*,” Animuccia bennata, carne fiera e si retta! Son io che non aspetto che d'esser tuo schiavo!”⁴², un uomo che invoca l'autenticità dei sentimenti, di essere amato e a sua volta di amare senza le false finzioni che ci si impone; “Ofelia: Siete tagliente, mio signore, siete tagliente. Amleto: Vi costerebbe appena un gemito smussare il mio filo”, anche Amleto alla sua Ofelia chiede poco, solo sincerità, lui che condanna le false apparenze del mondo. L'amore per Laforgue si imbeve di delicate suggestioni umane, ovvero non si ricerca la carnalità dell'esperienza ma la verità del sentimento.

«Oh! Se è fuori con questo tempo cane, da quale storie troppo umane rincasa! E se è in casa, e con questo gran vento, non può chiudere occhio, pensa forse alla Felicità, alla felicità a qualunque costo dicendo: tutto piuttosto che il mio cuore resti così incompreso?»⁴³.

L'uomo Amleto, cioè l'uomo dei nostri giorni o, se si vuole l'uomo di sempre è colui che vorrebbe affidare il suo cuore alla donna amata, l'autenticità di se si svela solo per chi si ama...ma perché, poi, tutti invochiamo la purezza ma ci nascondiamo dietro mille maschere? Allora nasce la delusione per la vita, per il mondo. Si preferisce

⁴² *Piffero*, in *Un cervello a tre emisferi*, di J.Laforgue, Edizioni Accademia, Milano 1972, cit.p. 187

un'esistenza di finzioni sociali, norme che ci costringono alla felicità a tutti i costi, al matrimonio, ed anche all'infelicità di un matrimonio sicuro. "Notte nera, case chiuse, gran vento, oh, meglio in un convento, in un convento", dice Laforgue, come pure Amleto dice ad Ofelia:

«Vattene in un convento. Perché vorresti mettere al mondo dei peccatori? Io stesso sono abbastanza onesto, e tuttavia potresti accusarmi di tali cose che sarebbe meglio mia madre non mi avesse mai generato. Siamo canaglie matricolate tutte quanti; non credere a nessuno di noi. Vattene per la tua strada in convento».

L'Amleto di Laforgue è l'uomo che soffre di sentimenti reali, vorrebbe essere se stesso invece vince solo un'illusione di verità.

Ivan Turgenev, nel suo *Rudin*, considera del protagonista Rudin-Amleto l'incapacità all'azione, l'uomo che si ricopre di parole ricercate che nascondono l'incapacità di concretizzare la vita.

«Egli soffre della stessa malattia di Pigasov: – rispose Rudin – del desiderio di essere originale. Quegli gli si atteggia a Mefistole, questo a cinico. In tutto ciò v'è molto egoismo, molto amor proprio e poca verità, poco amore. Anche questo è un calcolo nel suo genere; è un mettersi la maschera della indifferenza, della pigrizia, perché qualcuno possa pensare: chissà quante capacità costui ha fatto morire in sé! Ma se si guarda più attentamente si vede che non c'è in lui nessuna capacità»⁴⁴.

Lui crede di saper riconoscere gli uomini, ma Rudin è il primo che nella sua vita non ha realizzato nulla, non ha messo a frutto le sue

⁴³ ibidem, cit. p. 249

⁴⁴ *Rudin*, di I. Turgenev, Mursia, Milano 1995. cit. p. 38

capacità, ma ha solo giocato con le parole. Inizia più lavori ma non ne realizza nessuno fino a quando decide che:

«invece di vivere inutilmente, non è meglio cercare di trasmettere agli altri, quello che so: forse ricaveremmo dalle mie cognizioni almeno un qualche profitto. Le mie capacità non son mediocri, alla fine, posseggo la parola...»⁴⁵.

Rudin è una persona inutile perché non riesce a far breccia nel cuore delle persone comuni, vive di illusioni e per questo un vinto. Amleto è tutti questi personaggi evocati ma è tanti altri, la sua macchina ha creato mille uomini, e speranze; lui si riproduce in sempre nuove reincarnazioni, ed è questo il senso che Tiezzi cerca di evocare nella sua messa in scena. Sono troppo i legami volutamente occulti che si ritrovano nel mito di Amleto, e se si vuole anche solo un po', avvicinarsi al più piccolo ingranaggio c'è bisogno di smontare tutta la macchina.

Ma questo sistema meccanico non è solo letterario, ma anche attoriale. Amleto è la macchina, nella sua totalità, e l'interprete è un pezzo di questa macchina, un particolare. Nel testo di Müller questo concetto è evidente, infatti nella prima scena Amleto è Amleto, nella seconda scena non è Amleto. Müller smonta allora non solo il testo di Shakespeare, ma si smonta anche l'artista a contatto con Amleto. Dice Lombardi:

«il testo di Müller nasce quasi contro l'attore, dal momento che afferma e nega all'attore la possibilità di essere Amleto, il che crea non poche difficoltà per rendersi credibile. Per me è stata una grande sofferenza,

poiché non riuscivo a giudicare quello che facevo sulla scena se non attraverso lo specchio della regia, ma a volte questo specchio può essere oscuro se non addirittura muto».⁴⁶

Non si gioca solo con la metateatralità del testo, ma anche con l'attore contemporaneo, spaesato nei confronti del testo. In questo spettacolo esce alla luce con grande incisività Lombardi nel ruolo di attore, si segna un giro di boa nel gruppo ,

«dopo tanti anni di lavoro sulla gestualità abbiamo cominciato a lavorare sui testi – dice Lombardi – prima quelli provenienti dall'interno del gruppo, scritti da Tiezzi, poi quelli dall'esterno. Fino a *Genet a Tangeri* eravamo molto legati alla cultura del lavoro di gruppo, cominciavamo da zero tutti insieme ed elaboravamo lo spettacolo sotto l'urgenza di indicazioni reciproche. Allora, qualcuno portava nello spettacolo qualcosa di strettamente individuale, la mitologia personale dell'attore. Quel lavoro, legato anche ad una pratica di accostamenti impossibili, se si vuole, è caduto quando per la prima volta mi si è posto il problema di aprire bocca e fare uscire la voce, con tutto quello che comporta da un punto di vista tecnico, psicologico, artistico e di senso. Allora è venuto fuori, per vie diverse, un altro lavoro individuale, il training fatto personalmente dall'attore alle prese con i suoi fantasmi e le sue ossessioni, ma riorganizzato da un testo e da una regia. Quando a Genet facevamo incontrare Burroughs, la motivazione era: a me piace perché non farlo? Questo deriva dal fatto che io stavo lavorando su Artaud, sulla trasmissione radiofonica *Per farla finita con il giudizio di Dio*, e volevo imparare a rifarla come lui. Era una mia ossessione, il mio training spirituale. Allora questi accostamenti impossibili erano possibili. Oggi lavoriamo sulla secchezza e sulla concentrazione, sulla eliminazione di quanto non ha a che fare con il testo ma con la mitologia dell'attore. È un

⁴⁵ ibidem cit. p. 109

diverso lavoro sulla perdita di senso, più consapevole e decisivo per un attore»⁴⁷.

La macchina di Amleto diventa per un attore la possibilità di poter immaginare d'essere qualcuno e di essere un altro, procedendo per sottrazione per annullamento. Il trucco di Sandro Lombardi e la gestualità del suo Amleto si costruisce secondo la possibilità di essere in potenza :

«da un lato per esclusione, per materiali accumulati e via via scartati – continua Lombardi – dall'altro seguendo le indicazioni di Federico Tiezzi che sogna un attore solo su una scena vuota, un attore immobile privato di qualsiasi possibilità di espressione. Avevo pensato di recitare il prologo truccandomi, lo spettacolo sarebbe cominciato con l'attore che si presenta in scena e racconta la storia de *Il padre* mentre si trucca. Avevo elaborato una partitura gestuale e mimica che sottolineava il parlato, ma è rimasto solo un piccolo gesto delle mani che sta ad indicare lo sdoppiamento di Amleto. Tutto cade, se ne va, in un processo di rarefazione e di sottrazione; resta questa oscillazione lenta delle mani nella quale si trasferisce l'indecisione di Amleto, l'impossibilità di stare da una sola parte della barricata»⁴⁸.

D'altronde l'idea di teatro che hanno i Magazzini è quella di un'esperienza interiore, che già di per se fa in modo che uno possa essere o no, ma che metta in gioco una sua autenticità, che faccia entrare in contatto con il pubblico.

⁴⁶ M. Grande, *Io ero Amleto*, in *Rinascita*, 21 maggio 1988

⁴⁷ *ibidem*

3. Heiner Müller e Hamletmaschine

Heiner Müller vede nella sua vita il disfarsi di tre stati: la Repubblica di Weimar, lo stato fascista, e la D.D.R.. Due dittature opposte ma che conservano tratti di continuità tra loro. Vive la storia con l'occhio di chi sa fin dalla nascita, che alla vita seguirà la morte, tanto che la sua biografia e ancor di più le sue opere, saranno influenzate da questo tratto cinico ma al tempo stesso ironico. “ Scrivendo prosa si è soli” – dice – “non ci si può nascondere... la mia preferenza per il teatro nasce dalla presenza della maschera: posso affermare una cosa e il suo contrario”⁴⁹. Ciò che caratterizza il lavoro di Müller è la ricerca di una realtà altra, qualcosa che non sia ciò che viviamo ma che nasca dal caos, dal disordine. “Se sulla scena non matura, almeno vagamente, il progetto di un'altra realtà, diversa da quella in cui vive e si muove lo spettatore, allora il teatro non mi interessa affatto”⁵⁰. Il teatro ha vissuto una separazione tra pubblico e scena, e ciò che si rappresenta sul palco deve avere un carattere naturalistico e positivo tale che lo spettatore guardando l'uomo in scena possa educarsi, credo dei suoi anni e del suo stato, per lui il teatro deve essere un elemento di disturbo che faccia riflettere e cambiare. Non crede al modello dell'eroe positivo che tanto piace al modello estetico della Ddr; crede al contrario, che anche dalla negatività si possa imparare: “A teatro” – dice Müller – “non esiste né l'eroe positivo, né l'eroe negativo. In ogni caso, nessuna figura autentica è semplicemente negativa o positiva”⁵¹. Il problema è questa separazione tra pubblico e attore,

⁴⁸ ibidem

⁴⁹ Heiner Müller, *Tutti gli errori: intervista e conversazioni 1974-1980*, Ubulibri, Milano 1994

⁵⁰ ibidem

⁵¹ ibidem

dove il pubblico è rappresentato dalle istituzioni pubbliche, che sentono la necessità di vedere solo modelli estetici pre-confezionati figure di eroi positivi. Ma il teatro deve ritrovare il suo vero ruolo, è questo il punto su cui insiste Müller, il pubblico ha bisogno di vedere la propria vita sulla scena ma in tutti gli aspetti e le possibili variazioni. Un pubblico che possa riflettere e comportarsi diversamente dopo lo spettacolo.

Anche architettonicamente il teatro della Ddr è il frutto di una separazione tra pubblico e scena, la prospettiva infatti è frontale, per poter permettere al palco reale la visuale migliore. Molte opere di Müller furono, invece rappresentate nelle ex industrie, dove il pubblico era dei più variegati e non era prevista una visione prospettica tradizionale. La realtà per Müller è indispensabile per il dramma, non la riconosce come inessenziale per cui ricorrere ad elementi mitici per sfuggirla, bisogna, invece guardarla in faccia; il teatro allora diventa un elemento di disturbo e per fare questo c'è necessità di rompere la visione ingenua che finora si è avuto. Il teatro deve essere il luogo dell'irrazionale (e in questo punto Müller si riflette su Artaud), così come pure la sinistra dovrebbe abbandonare questa sua posizione riflessiva e troppo razionale. Non si può dissociare la produzione artistica di Müller con la situazione politica e storica che vive, ogni elemento storico e biografico si riflettono nelle sue opere. Lui crede che il dramma abbia senso se butta un'ancora sul proprio tempo, e non ha invece senso scrivere dei drammi storici in quando ripescaggi di personaggi ed epoche passate, che diventerebbero solo dei drammi in costume; la scrittura parte dall'autore, dalla sua storia, dalla sua epoca. Il dramma deve sollevare dubbi e problemi, sollevare ad alte latitudini,

«io non credo più ad un dramma come oggetto chiuso, da consegnare ai posteri o alla contemporaneità. Non sarà più così per un certo periodo. Con la fine della proprietà privata dei mezzi di produzione, o con gli interrogativi che solleva in altre latitudini, anche la proprietà privata nell'arte a lungo andare, viene messa in discussione»⁵².

La storia che Müller vive è di un tempo in cui non ci sono più vinti, ma vincitori, la storia di un fallimento e di una distruzione. La Ddr è stata incapace di muoversi verso i propri obbiettivi indicati dal suo atto di nascita, non ha realizzato se non un senso di fallimento. Questa visione storica si respira nei drammi di Müller tanto che la struttura drammaturgica viene trattata come frammenti assemblati e montati in modo stridente. Frammenta la visione omogenea della storia per regalare qualche singolo bagliore, perché la storia tenda a cristallizzarsi, allora bisogna passare subito ad altro. Di conseguenza non si può vivere in una stagnazione storica costante ma solo dalla guerriglia o dalle macerie nasce qualcosa. È come se l'arte si rigenerasse dalle catastrofe e la scrittura dalla malattia, perché la scrittura genera mondi possibili, e l'artista deve continuare a portare avanti le proprie battaglie. La vita e l'uomo non hanno senso chiuse in categorie e "l'identità si può conservare solo a patto di sottrarsi continuamente, o per lo meno cercando di sottrarsi a ogni identificazione"⁵³. Si serve dei miti per far sì che la natura fisica e formale delle vicende umane si moltiplicano, non vuole restituire il mondo ad un momento di gloria perduta, ma calato nella realtà vuole che questa possa rivedersi nei suoi aspetti più cupi e nascosti

⁵² ibidem

⁵³ ibidem

servendosi dei miti. Il teatro con Müller “torna a toccare il fondo duro dell’esistenza, che il piatto e ipocrita naturalismo della letteratura socialista non ha mai toccato e che l’avanguardia occidentale ha perduto”⁵⁴. Crocifigge la storia e la smonta, perché il presente possa fare i conti sia con il passato, che guardare al futuro. Si serve dell’intertestualità smontando e rimontando le opere letterarie, perché ognuno gli offre spunti diversi. Si serve di questo gioco letterario perché i testi aspettano solitari la storia, lui invece garantisce ai testi di continuare a dialogare con la storia e la tradizione letteraria. Il non finito diventa, per Müller la chiave di lettura per cui la forma possa essere un momento di passaggio per altre scritture e letture, e che lo spettatore possa dialogare direttamente con il testo. Non si tratta di pura estrapolazione frammentaria, ma di testi ben chiusi e completi che dialogano con la storia e il mondo, perché “la frammentarietà di un avvenimento sottolinea il suo carattere di processo in corso (...). Non credo che una storia con un capo e una coda (la fabula nel senso classico) può ancora afferrare la realtà”⁵⁵, scriveva l’autore nel ’77, la storia non si può afferrarla e chiuderla, ma di questa se ne può osservare una parte, un frammento. Il teatro di Müller prevede la partecipazione dello spettatore, è un lavoro in corso che rivendica il ruolo attivo del pubblico; lo scrittore sarà insieme autore e spettatore. L’interprete di Amleto, in *Hamletmaschine* declama: “il mio posto, se il mio dramma dovesse avere ancora luogo, sarebbe su entrambi i lati del fronte, fra i due schieramenti, al di sopra di essi”, scrive invece nella nota per la messa in scena di *Ouverture russa*: “il posto dello spettatore è fra l’arma e il bersaglio”. Il narratore scisso tra io e

⁵⁴ introduzione di S. Vertore cit. p. IX

⁵⁵ Ein Brief (una lettera), in *Material*, p. cit. 38

interprete è una tecnica molto usata da Müller, così come si serve di autori passati per leggere la contemporaneità; lui considera che la storia si sviluppa per cerchi concentrici, un discorso di volta in volta teso alla attualizzazione, alla rilettura di materiali mitologici, alla prospettiva futurologica in chiave nichilistica. Nella storia ogni avvenimento ne cita altri, come ogni autore sviluppa trame su cui in precedenza hanno riflettuto altri. Alla luce di ciò si comprende il perché Müller abbia il bisogno di passare per Shakespeare, Sofocle, perché servendosi di loro può arrivare a noi, ma anche perché ogni età ha un suo filtro per comprendere il dramma e guardarlo con occhi nuovi.

«Mi trovai un dramma di Shakespeare - dice Müller - frutto della sua invenzione a livello di trama; non c'è neppure un solo soggetto drammatico inventato da Sofocle o da Eschilo. Solo nel periodo storicamente circoscritto della drammaturgia borghese si è imposto il concetto di originalità, che ha le sue origini nella proprietà privata. Il dramma è sempre stato un prodotto tardivo, frutto di una crisi, del passaggio da un'epoca all'altra; una sorte di riepilogo, la summa di un periodo storico e quindi anche il progetto di un'epoca nuova, ma sempre sulla base di quella vecchia. Cosa che porta inevitabilmente a riallacciarsi al patrimonio antico, e dargli nuova forma»⁵⁶.

In questi drammi, soprattutto in Shakespeare è contenuto il principio utopico che regge il teatro; Goethe afferma in un saggio che Shakespeare avrebbe scritto drammi per la lettura, leggendoli si afferra quella forza drammatica che la scena riproduce solo a metà, questo significa che nei classici è racchiusa quell'utopia che non

riesce a diventare perfezione in teatro, e quindi si procede per avvicinamenti. I moderni non sono in grado di produrre riti nuovi, che sono racchiusi nelle mitologie antiche, perché i miti sono l'espressione di comportamenti che non sono cambiati nel corso della storia. Müller individua nella comicità ironica la chiave arrivare al tragico: *Hamletmaschine* può essere capito se lo si considera una commedia. L'ironia è l'elemento basilare per la comicità e per il teatro, come se fosse una gioia maligna che aiuta a capire che la vita non è imbevuta di sola felicità, ma tutto prima o poi può spegnersi e l'uomo deve saper rinascere dalle ceneri. Lo scheletro diventa simbolo di verità perché solo allora l'uomo si mostra per quello che è, e toglie la maschera. Ofelia che vive sempre costretta dagli altri e dalla sua stessa pazzia, Müller la immagina come che si libera di tutte queste costrizioni, che si libera della maschera e smette di uccidersi.

«Io sono Ofelia. Quella che il fiume non ha trattenuto. La donna con la corda al collo. La donna con le vene tagliate. La donna con l'overdose. Sulle labbra neve la donna con la testa nel forno a gas. Ieri ho smesso di uccidermi. Sono sola con i miei seni, con le mie cosce e con il mio grembo. Faccio a pezzi gli strumenti della mia prigionia la sedia il tavolo il letto. Distruggo il campo di battaglia che era la mia dimora. Strappo le porte perché possa entrare il vento e il grido del mondo. Mando in frantumi la finestra. Con le mani insanguinate strappo le fotografie degli uomini che ho amato e mi hanno usato a letto a tavola sulla sedia per terra»

così recita Ofelia, riesce a distruggere la casa che per una donna è l'immagine del proprio vestito allargato, lei svela le porte e fa

⁵⁶ la forma nasce dalla maschera. Shakespeare, Genet e il ruolo della drammaturgia, di O.

esplodere le lei svela le porte e fa esplodere le finestre. Capisce che deve liberarsi da tutte le immagini che rappresentano delle maschere e le impediscono di essere se stesse. Purifica tutto con il fuoco: “Do fuoco alla mia prigionia”, “getto nel fuoco i miei vestiti”. Ofelia esce nuda, ma coperta del suo sangue, cioè vestita di se e della sua sofferenza. La storia scrive, prima di tutto i corpi, fino a modificarli, fino a cancellare l’identità sovrapponendogliene una nuova. Il sangue può essere ancora un vestito e il passo successivo lo compie Amleto che “appendo per i piedi l’uniforme della mia carne”.

Il rivestimento esterno del corpo non è visto solo come vestito ma anche come divisa che ci divide in categorie, da cui l’uomo sente la voglia di liberarsi; ma ancora di più sente la necessità che la sua carne non venga usata da qualcun altro contro la sua volontà. Amleto vuole scendere fin dentro se stesso: “Rompo la mia carne sigillata. Voglio abitare le mie vene, ai margini delle ossa nel labirinto del cranio, mi ritiro nelle mie interiora. Prendo posto nella mia merda, nel mio sangue”. Si vuole posizionare in ciò che non ha forma, che quindi non può essere una maschera. La storia annienta l’individuo e il suo corpo, ma anche l’intellettuale si sente sconfitto e declama: “Io non sono Amleto non recito più alcuna parte. Le mie parole non dicono più niente. I miei pensieri succhiano il sangue alle immagini. Il mio dramma non ha più luogo”. Il mondo, dovrebbe essere guardato con ironia, con quel sorriso sarcastico che ci riporta all’evanescenza della vita. Sapete per che cosa sta il titolo? “Hamletmaschine = H.M.=

Heiner Müller. È un'interpretazione che io stesso ho accuratamente contribuito a diffondere»⁵⁷.

4. *Hamletmaschine*, secondo i Magazzini

È un confronto difficile quello tra i Magazzini e Müller, di cui mettono in scena non solo *Hamletmaschine*, ma anche *Medeamaterial* entrambi nell' 88. Se Müller predilige un'approccio politico al suo Hamlet, Tiezzi fa emergere il rapporto edipico con la madre e quello conflittuale tra un intellettuale e la rovina del suo paese. Il regista decide di procedere per opposizione tale che lo spettacolo nasca dalla lotta celeste tra il testo e l'attore; scrive Tiezzi ai suoi attori:

«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 morale, educativo, politico. Testo contro attore, attore contro testo; e SARA' LOTTA, LOTTA CELESTE»⁵⁸.

Non c'è altra soluzione, per risolvere questo conflitto se non quello di smontare il testo, ovvero la parola di Müller diventa materia di un nuovo testo, si smonta la macchina di Amleto.

⁵⁷ *A come Autore: Heiner Müller*, di R. Ruth e Petra Schmitz, in Patalogo. Annuario dello spettacolo 5,6

⁵⁸ Programma di sala di *Hamletmaschine*, ed. L'Obliquo, Brescia, 1988

«Federico Tiezzi – scrive Quadri – affronta l’anomala pièce operando un adattamento dell’adattamento e mettendo a nudo, per usare un termine duchampiano adatto a questo tipo di macchina, l’originale e il derivato, il testo e il sottotesto, un Amleto in qualche modo ricostruito per dare un letto allo scorrere del flusso mulleriano»⁵⁹.

L’autore tedesco riflette sulla condizione umana, cioè un uomo che tenda di strapparsi le carni, che cerca di allontanare la finzione della vita e della storia, e se può sembrare che la morte sia cupa compagna, in realtà il dramma è luogo della morte ma come stimolo per la rinascita. Si sollecita una riflessione dell’arte in mezzo al disfacimento storico e politico di una nazione, e del mondo; Tiezzi parte da questa riflessione per costruire il suo spettacolo, delega cioè il suo Amleto del compito di chiudere i giochi con un mondo fondato ancora sull’illusione della ragione. Il teatro non serve a mitigare i conflitti, a stemperare le contraddizioni, ma a esasperarle, conducendole fino all’estremo della catastrofe.

«Ad un certo punto – dice Tiezzi – in uno skecht rapido, appare in scena anche Brecht vestito da gangster che canta la ballata sull’inadeguatezza degli sforzi umani cercando inutilmente di far funzionare una pistola...scrivendo un testo sulla crisi delle ideologie rivoluzionarie Müller è il vero, unico erede del Brecht didascalico che anche io amo; l’unico che crede in un teatro ancora capace di far pensare lo spettatore, di trasformarlo spiritualmente»⁶⁰.

La macchina teatrale deve essere in grado, se pur nega il dramma in quanto struttura classica, deve però essere in grado di evocare

⁵⁹ F. Quadri, in “La Repubblica”, 30 Marzo, 1988

⁶⁰ N.Garrone, *Brecht? È un gangster*, in La Repubblica, 24 Marzo 1988

immagini che sappiano arrivare dirette al pubblico, perché mette in gioco le possibilità stesse della comunicazione teatrale sulla scia di Genet e Bechet, che non a caso aprono e chiudono con una citazione e un'immagine uno spettacolo in cui Tiezzi esplora, nella continua provocazione sul rapporto tra la rappresentazione e il pubblico, il confine tra la parola e l'esistente.

«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 e inconoscibili, come scrive Müller in *Mauser*»⁶¹.

Il tragico, in *Hamletmaschine*, è espressione di un dramma in cui anche l'avvento di Fortebraccio non segna l'arrivo di un nuovo ordine, ma si presenta come simulacro di morte. L'angoscia del principe, la sua inazione, Tiezzi decide di tradurle con l'immagine della prigionia ovvero la prigionia di parole con cui è ingabbiato Amleto. I mille discorsi su di lui, su Shakespeare, i tanti sottotesti che si sono generati, questi hanno costruito la prigionia al povero principe, è questo l'aspetto che nel disegno registico assume la macchina di Amleto. Una prigionia del linguaggio che prende forma in scena con la presenza di due grandi macchine teatrali: la giostra a cavalli che troneggia sul fondo, che rappresenta con il suo girare in tondo l'aspetto metaforico, e la costruzione di veneziane, alla maniera degli screens di Craig, modella lo spazio in cui sono ingabbiati i personaggi, e suggerisce il modello metonimico. Sulle nere pareti di quell'edificio sono scritte, come su di un foglio, alcune parti del testo così che gli attori si

⁶¹ O.Ponte di Pino, *Amleto alla Brecht*, in "IL Manifesto" 27 Marzo 1988

trovano a recitare reclusi nel loro stesso dramma. Così Tiezzi scrive sulle sue macchine sceniche :

«c'era una giostra tra le veneziane nere che, come screens alla Craig, formavano la scena; e permettevano agli attori di spiare e spiarsi: cos'è la reggia di Elsinore se non un covo di spie? La giostra serviva alla discesa di Ofelia, un nuovo Orfeo, sulla terra; sulla giostra appariva, ultimissima immagine, cavalcioni a uno dei bei cavallini impennati, una figura nera con falce in mano. Fortebraccio? Il nuovo ordine che si sostituisce, mortuario anch'esso, al vecchio ordine? Oppure era Amleto? Il morto, il vampiro venuto dal passato?»⁶².

Un prologo introduce lo spettacolo; è costituito dal montaggio di due frammenti estranei al testo: un brano dei *Negri* di Genet, ed un racconto dello stesso Müller, *Il padre*. Il primo frammento suggerisce un'atmosfera metateatrale, vale a dire che Genet, ripescato dalla scena di *Genet a Tangeri*, guarda in disparte come se un'esperienza estrema come la poesia, non avesse luogo in teatro. *Il padre* è il vero e proprio antefatto del dramma. Nel racconto dell'arresto del padre di Müller, dalle SS, sotto gli occhi allibiti del figlio, rivive il delitto infame che il fantasma del re rivela ad Amleto. I Magazzini hanno voluto ricreare l'apparizione del fantasma, che manca in Müller, quasi a voler creare una continuità ideale con l'*Amleto* di Shakesperare.

Dinnanzi al sipario ancora chiuso si trova l'interprete di Amleto, avvolto in un cappotto nero, una gorgiera bianca, a suggerire il costume barocco del principe di Danimarca. Sandro Lombardi, è lui che interpreta il personaggio, ha il volto dipinto come un clown triste

⁶² F.Tiezzi, *Verso indesiderate, inospitali ombre. Vite parallele di Amleto*, in *Amleto* (libretto di sala), Ed. L'Obliquo, Brescia, 2002

e gli occhi neri. Tiene in mano invece del famoso teschio, un cervello a cui si rivolge, ma soprattutto da cui sembra voler ottenere delle risposte. Si apre il sipario e sulla scena troneggia la giostra che corre e corre sempre, come a voler essere la metafora visiva dell'inazione di Amleto. "Io ero Amleto", e subito dopo "Io non sono Amleto", che vengono accorpate insieme, indicano la prospettiva che Tiezzi vuole presentare, la caduta della storia in quanto tale, e non solo il fallimento di un modello politico. L'interprete e il personaggio sono dei diseredati, quasi non sapere a chi si appartiene, un passato che è solo vaga memoria e un presente che si costruisce dai frammenti rimasti. Sono svaniti anche gli altri personaggi, è svanita anche la madre la cui presenza è spesso evocata, restano solo Orazio che è l'orecchio del dramma, colui che deve tramandare la memoria dell'evento tragico, e non a caso Orazio pone ad Amleto un orecchio dalle dimensioni snaturate, che fa elemento insieme ad altri reperti anatomici presenti in scena, e potrebbe, l'orecchio, rimandare all'avvelenamento del re. Rimane in scena anche Ofelia, vera antagonista di Amleto. La ragazza viene interpretata da un attore onnagata, un uomo cioè che recita ruoli femminili nel teatro del Nò e del Kabuki. Scrive Tiezzi:

«feci interpretare Ofelia da un attore onnegata del Teatro Nazionale Kabuki di Tokio, che recitava in giapponese del XVIII secolo: affinché i due mondi, quello di Ofelia e quello di Amleto, si fronteggiassero e, impermeabili, non si capissero e fossero lontani: muti, metaforicamente l'uno per l'altro»⁶³.

⁶³ ibidem

Questa scelta operata da Tiezzi ci parla di una forte incomunicabilità tra Amleto e Ofelia, che è così evidente non solo visivamente, ma anche nella lingua, uno parla l'italiano e l'altro il giapponese. Ofelia sta in scena ad accogliere tutti i personaggi che invece arrivano nel luogo del dramma, accedendovi da una scala laterale che unisce platea e palco.

Ofelia non fa solo parte del dramma, ma è allora il dramma stesso. Lei sarà ad avviare lo spettacolo e lei a concluderlo, con la sua femminilità generatrice dell'arte. Ofelia donna generatrice, ma corpo che ha subito tutti i torti della storia, le violenze di un'età contemporanea che l'ha sottomessa negandola alla vita. Ma Ofelia è anche, nello spettacolo il corpo di una donna amata che risulta del tutto indecifrabile al suo Amleto. Il palco diventa un luogo protetto, un'isola arcaica su cui l'arte trova piena espressione e l'utilizzo del giapponese cancella il significato delle parole restituendo all'arte il suo valore primordiale. Il primo elemento che prende vita sulla scena è la giostra e man mano il vuoto prende corpo con immagini che ricordano un salotto borghese traboccante di oggetti museali, scheletri di piccoli animali e modelli di organi umani. Amleto cammina sulla scena e respira l'aria putrida di quelle macerie, e arrivato al centro del palco, calano dall'alto le pareti di veneziane che chiudono i personaggi dentro nicchie triangolari, a disegnare una facciata di chiesa o un compatto frontone scenico. Entro quella macchina il testo viene disarticolato e strappato a i suoi interpreti. Tutti gli attori lo recitano simultaneamente e lo tolgono ad Amleto che resta in silenzio ad ascoltare. Così non solo ha perso il suo contatto con il personaggio, ma anche con se stesso e con il senso delle sue parole. Da qui in poi il ritmo dello spettacolo diventa più incalzante, le due macchine umane

incominciano a scagliare per terra gli oggetti, finendo con il precipitare anche loro fuori dalla scena. Lo stesso Amleto è travolto da questo vortice. Sprofondato nella parte più buia del suo essere, smessa ogni certezza di superficie, egli si fonde nell'abbraccio edipico con la madre trasformandosi in una sposa con l'abito nero, vale a dire una sposa di morte che danza il suo valzer e viene colpita dalle palate di terra dei becchini. Questo è il momento più drammatico, momento iniziatico in cui Amleto offre se stesso, spogliato di ogni sua carne e immolata in nome dell'arte e della morte.

La scenografia diventa materia per erigere una barricata che fronteggi il pubblico e protegga il luogo dell'arte, e in cima a questa troneggia il simbolo della morte. L'arte come momento di catastrofe, recuperando così anche il senso di Müller che vuole che dalle macerie si ricostruisce. L'arte non come appagamento di futili ideali borghesi ma come distruzione degli orpelli, si deve radere al suolo per costruire nuovi pensieri.

«Nell'ultima fase le parole tacciono: il resto è silenzio. La bianca Ofelia dell'Onnegata mima la scena della sua pazzia rasentando il sublime, accompagnata dalla *Canzone del Salice* dell'*Otello*, davanti a un calligramma del testo da lei recitato prima, trascritto in forma d'albero sulle veneziane»⁶⁴.

⁶⁴ F. Quadri, da La Repubblica, 30 Marzo 1988

L'incontro struggente con Amleto, che le porge un ramo di fiori che non seppe mai darle in vita, si conclude con la morte di Ofelia e l'arrivo della morte che, trionfante, si mette a girare sulla giostra di Amleto.

SECONDO CAPITOLO

Scene di Amleto

«Trasparenti come apparizioni
di morti di altri secoli. »

Pasolini in *Cocodrillo*

Perché avvicinarsi al dramma d'Amleto per passi, con un lungo percorso che è durato anni? Non sarebbe stato meglio affrontarlo di getto? Di Shakerpeare, questo di Amleto è il testo più rappresentato ma anche su cui si sono spese più critiche; sicuramente perché la sua non finitezza ne fanno un testo in cui ogni artista, ma anche chi semplicemente lo legge, ne pesca ogni volta parti e sensazioni nuove. E' un testo che ne genera altri, si moltiplica tante volte quando sono i mondi del pensiero. Tiezzi, dunque come abbiamo visto, sceglie una riscrittura come primo momento di riflessione su Amleto (*Hamletmaschine* 1988), e quando decide di approdare al testo maestro, sono passati ormai dieci anni, è cambiato il suo teatro, lasciando alcuni pezzi per strada, ma portando con se tutto il suo bagaglio accumulato negli anni. E' arrivato il momento di fare i conti con il suo essere uomo di teatro, è il momento di provare ad affrontare Amleto. Dice Tiezzi parlando di Amleto: "è il manifesto di quel lavoro che trapano il cervello intorno alla direzione degli attori, ai sistemi di luce spazio emozione, alla drammaturgia come visione del regista. Ho praticato solo il mio teatro in tutti questi anni"⁶⁵. Non credo che abbia senso affrontare un classico se non lo si legga con il proprio essere persona, con una riflessione che coinvolga la propria

⁶⁵ Libretto di sala dell'Amleto, a cura di Sandro Lombardi, Ed. L'Obliquo, Brescia, 2002, cit. p. 12

esperienza di uomo, prima ancora che uomo di scena; c'è bisogno di sfiorare il classico con cui si fanno i conti, non incastonarlo in un momento filologico. Il teatro credo che sia un'entità effimera, il luogo dell'altro, e Amleto non a caso è considerato pazzo perché, per riprendere una riflessione di Craig "era divenuto diverso dagli altri uomini per aver spinto lo sguardo un solo momento al di là del muro della vita entro il mondo futuro, dove suo padre soffriva". Il teatro è un edificio delimitato vale a dire, separato dal resto del mondo rimasto fuori. Il dentro di un teatro è a sua volta distinto in due spazi: la sala in cui c'è il pubblico, e il palcoscenico in cui ci sono gli attori. La sala è piena di posti per il pubblico che passivo guarda, la scena è invece vuota e si anima con le azioni degli attori. Scrive Ortega: "il teatro è un edificio che ha una forma organica interna costituita da due organi – sala e palcoscenico – disposti in modo da servire a due funzioni opposte ma connesse: il vedere e il lasciarsi vedere"⁶⁶. L'attore in scena rap-presenta non se stesso ma un essere diverso da lui, possiamo dire che la realtà si ritira sul fondo per far posto all'irreale, e in questo consiste la magia del teatro, vale a dire che oggetti reali che ci presentano in luogo di se stessi altre realtà diverse. "Il palcoscenico e l'attore sono la metafora universale incarnatasi, e questo è il Teatro: la metafora visibile"⁶⁷. Per esempio se noi diciamo: la tua guancia è come una rosa, usiamo una metafora. L'espressione più comune della metafora usa il *come* che diventa l'essere non reale, ma un come-essere, un quasi essere; è l'irrealtà in quanto tale.

⁶⁶ Y. G. Ortega, *Meditazione sul Chisciotte*, Guida Editori, Napoli, 1986

⁶⁷ ibidem

Scrive Ortega:

«Lo stesso accade nel teatro, che è il “come se” e la metafora incarnata; è pertanto una realtà ambivalente che consiste in due realtà, quella dell’attore e quella del personaggio del dramma che mutamente si negano. È necessario che l’attore smetta un po’ di essere l’uomo reale che conosciamo sulla scena ed è anche necessario che Amleto non sia effettivamente l’uomo reale che fu. Bisogna che ne l’uno ne l’altro siano reali e che incessantemente si derealizzino, si neutralizzino affinché rimanga solo l’irreale in quanto tale, l’immaginario, la pura fantasmagoria»⁶⁸.

Nel teatro contemporaneamente entrano in gioco il reale e l’irreale, cioè l’uomo con la funzione del vedere va oltre ciò che è l’oggetto, in un mondo immaginario, come i pazzi che non perdonano il senso del reale ma dell’irreale, è come se uno scherzo non si prende come uno scherzo ma sul serio. Con ciò il teatro si concentra in un punto solo che è la sua intima natura: la farsa. La farsa esiste da quando esiste l’uomo perché questo non può essere sempre serio ma ha bisogno di giocare, dello scherzo, e per questo il teatro esiste da sempre. La vita è il dover essere in questo mondo che ci è stato dato e in cui siamo stati messi senza averlo potuto scegliere. La vita è dover essere, che lo si voglia o no, sulla base di circostanze determinate. La vita è necessità e perplessità di dover scegliere le nostre azioni, e tutto ciò in lotta con le circostanze, questo carattere di imposizione noi lo chiamiamo realtà. Il destino trattiene l’uomo incatenato alla realtà e in lotta senza quartiere con essa. Per questo l’uomo ha bisogno di giocare di prescindere da

⁶⁸ ibidem

ciò che è la realtà, e la forma di evasione più perfetta da questo mondo sono le belle arti.

«L'uomo attore si trasfigura in Amleto, l'uomo spettatore si trasforma in convivente di Amleto, assiste alla sua vita – anch'esso, quindi il pubblico, è un commediante, esce dal suo abituale per andare verso un essere eccezionale e immaginario e partecipa ad un mondo che non esiste, ad un Oltremondo. In questo senso non solo la scena, ma anche la sala e il teatro intero risultano essere fantasmagorie, Oltrevita »⁶⁹.

Amleto è l'uomo che gioca con la vita entrando e uscendo dalla realtà, e per l'uomo è il simbolo dell'evasione dalla realtà, è l'andare oltre. Per un artista, confrontarsi con quest'opera, diventa dunque un confronto con il proprio essere uomo che si porta con se tutto il proprio bagaglio, come un girovago che conserva in una valigia tutto il proprio mondo.

Non ci si stupisca se, allora, guardando le messe in scena che Tiezzi ha fatto dell'*Amleto*, si trovino caratteri prettamente suoi, che appartengono al proprio linguaggio scenico, al proprio essere regista. Tiezzi ragiona sull'*Amleto* per studi, non porta in scena una rappresentazione finita, ma legge il testo in tre momenti scenici differenti. “L'idea degli studi consente a Tiezzi di tradire fin dall'inizio ogni ipotesi univoca d'interpretazione e di lasciare le infinite porte del dramma aperte e disponibili ad una metamorfosi di scrittura che ha luogo di fronte agli occhi dello spettatore”⁷⁰.

E' stimolante sia per il regista sia per lo spettatore uno spettacolo non finito, che lasci aperte delle porte per nuovi sguardi indiscreti. Le

⁶⁹ ibidem

⁷⁰ Lorenzo Mango, Prima Fila, Agosto/ Settembre 1998

scene, così pensate da Tiezzi ricordano un quaderno d' appunti, uno spazio di prova e di verifica di alcuni spunti in cui possiamo sbirciare. Il sogno diventa cornice di queste tre scene o sogni , che assumono un carattere d'intenso realismo ma una tattilità rarefatta che come in un sogno sfuggono quando le si vuole afferrare. L'uomo da sempre ha saputo sognare perché da sempre ha sentito la necessità di andare in un altro mondo, caratterizzato come mondo eccezionale, straordinario. E' un sogno, è un'ossessione di teatro quella che sogna Tiezzi, un sogno di morte quello che sogna Amleto, e lo spettatore prende parte anche lui a questo sogno; lo spettacolo così impaginato, come visione onirica a tre diventa esempio di come la drammaturgia possa essere territorio da attraversare per liberare le potenzialità della parola e della scena e fare del teatro un corpo vivente in trasformazione.

«Io sono un visionario. Agisco per simboli che sono gli elementi costitutivi del mio linguaggio teatrale. Ritengo sia il modo più efficace per riuscire ad evocare sensazioni, anche puramente emozionali nel pubblico. Perché lo spettatore possa fare di una rappresentazione un veicolo che lo porti a scoprire qualcosa di più in se stesso».⁷¹

Il testo si moltiplica in tre diversi luoghi, seguendo diversi attori e mettendo in scena tre diverse idee di teatro.

«Sono tre percorsi dentro l'opera di Shakespeare, così ne parla Tiezzi, che compongono altrettanti spettacoli autonomi, all'interno dei quali ho raggruppato tre diverse ipotesi di lettura del testo. Nella prima ho concentrato tutte le situazioni che mettono a fuoco il conflitto tra Amleto e i cortigiani di Danimarca. Nella seconda quelle che riguardano Amleto e

⁷¹*Ecco il mio Amleto. Tiezzi si racconta*, in “ Ultime Notizie” , Modena, 5 Novembre

Ofelia, confrontando la presunta follia dell'uno con quella vera dell'altro. Nella terza le scene ci parlano del "teatro nel teatro", lavorando solo sulla classica pantomima inscenata a corte per smascherare il regicida ma anche sul duello e la morte d'Amleto, intesi come elementi di una rappresentazione che lui fa della sua stessa morte».⁷²

Tiezzi assapora la tragedia per avvicinamento, per mettere a fuoco ancora meglio la stessa essenza del dramma. La *Prima Scena* o *Sogno, Amleto e il potere*, debutta nel 1998, la *Seconda Scena, Amleto e la follia*, nel 1999, mentre la *Terza Scena, Amleto e il teatro*, nel 2000.

1. Il sacrificio perduto

Prima di parlare delle singole messe in scena, vorrei analizzare il testo dell'Amleto alla luce della divisione operata da Tiezzi.

L'Amleto viene scritta da Shakespeare a cavallo tra la fine del cinquecento, 1589, e il seicento, 1601, anche se non possiamo essere certi. Ma sicuramente la datazione precisa non è indispensabile, ma ciò che più interessa è il travaglio epocale in cui quest'opera nasce e che esprime; il mondo e l'uomo percepiscono lo svuotamento del modello simbolico, non ancora compensato da nuove sicure coordinate conoscitive. La coscienza del soggetto si disperde e questo sperdimento è l'insegna stessa della modernità. La struttura del

⁷² ibidem

dramma con Shakespeare si modifica rispetto ai grandi greci, anche se i livelli fondamentali rimangono.

Il principio base della tragedia rimane: la necessità cieca, tale che l'uomo incontrandola ne resti abbagliato. Questa concezione è greca ma si è cristallizzato nel pensiero occidentale ormai da sempre.

La brevità della vita eroica, la vulnerabilità dell'uomo esposto alla crudeltà e al capriccio dell'inumano, la caduta della città, sono i temi e le immagini attorno a cui ruota lo spirito tragico. Il personaggio tragico è soggiogato a qualcosa d'irreparabile, non risolubile, che agisce al di là della sua volontà, è il destino a cui deve sottomettersi, e il mondo con gli altri che regolano le sue azioni. Ciò che è importante sottolineare, per il nostro discorso sul tragico, che fin dall'inizio (vale a dire dai Greci) il nodo del tema tragico viene dato dalla dialettica tra conoscenza-dolore. Il fine del dramma è la liberazione dell'anima dal dolore, non perché agisce come fattore puramente emozionale, ma in quanto connessa con una forma di conoscenza stabilmente strutturata come *techne*. Conoscenza-dolore è un rapporto che troviamo da Gorgia, il sofista di Lentini, a cui viene attribuita la definizione di tragedia di antica, che la definisce come logos capace di generare un fremito di terrore e di pietà in chi l'ascolta, è anche nodo centrale nei testi omerici, quindi nell'*Antico Testamento* secondo cui all'origine dell'umanità si colloca un atto relativo dell'albero della conoscenza, dal quale scaturisce il dolore nelle sue diverse forme. Ma anche Pascal, Agostino, Spinoza, Dostoevskij, Schopenhauer, ma sono alcuni dei più grandi pensatori, per non citarli tutti, che hanno posto come nodo della vita umana il rapporto tra conoscenza-dolore; in maniera esplicita il tragico si fonde su una affermazione, secondo la quale la salvezza ci è dato dalla negazione della volontà di vivere. La

tragedia conduce ad una forma di conoscenza che ci fa riconoscere il dolore della vita e del mondo. Da tutto questo si evince che il tragico (in quanto forma del pensiero) e genere letterario non possono essere scissi, ma anzi dall'analisi del contenuto si arriva ad individuare l'evoluzione che il rapporto conoscenza-dolore ha subito nel tempo.

Tema e soggetto dell'azione tragica è la passione documentata sia dal mito di fondazione del teatro – la passione di Dioniso – sia il testo esemplare del teatro moderno *Amleto*. In entrambi i casi v'è una forma di sacrificio rituale, e l'eroe o protagonista si avvia alla sua propria morte con il moto pesante del capro espiatorio. La tragedia greca, ricorda Nietzsche, “non si curava affatto dell'agire – il dramma – bensì del patire, il pathos”. Pure Amleto resta attaccato alla propria passione tanto da farne, all'inizio perno del suo non agire. Amleto crede nel potere delle passioni, che a teatro svela e trasforma, è una forza attiva “a dream of passion”, neppure una vera e propria passione, ma un sogno, un'allucinazione. La tragedia prima di essere mito su cui vengono costruite trame per i personaggi, è urlo vale a dire passione, riso o pianto, che l'attore somatizza con un urlo e le lacrime. Il pathos che trascina e travolge è l'urlo, nuda verità della tragedia.

Se allora la tragedia è la passione che porta fuori di sé, al di là da sé, dove porta questa passione Amleto? All'azione o alla passione? Sicuramente alla parola che trova sfogo nei lunghi monologhi, perché Amleto ha bisogno di dirsi. Questa è una convinzione del teatro elisabettiano e giacomiano, che la passione ha bisogno di esaltanti monologhi perché funzioni. La passione è in questo senso mania, ecstasy. Trasforma chi se ne lascia trasportare in attore e il suo gesto in spettacolo. Trascina fuori di sé, il soggetto appassionato si estranea, ma sì, ma che si conosce nello slancio di una perdita di sé, che muta in

guadagno di conoscenza; una conoscenza che non sboccia come frutto della ragione, ma è il doloroso bottino della passione. Allora nel teatro inglese, che apre la stagione moderna in cui l'uomo inizia a dare nome e volto alle passioni, l'attore in teatro è come in un'aula di tribunale, in cui lamenta la propria sventura con un'orazione di evidente carattere retorico. Rispetto al teatro greco, che pur pone il pathos come centro dell'azione tragica, qui per la prima volta si comincia a definire l'uomo che passa attraverso una catena di emozioni espresse con allitterazioni, interrogazioni, interazioni ritmata dalla voce dell'attore. Scrive la Fusini:

«l'intento chiaro, evidente di queste prime tragedie inglesi, è di esternare un moto dell'anima che ha un'esistenza interiore assai labile. È come se il pathos non avesse un'esistenza simbolica, e in quanto simbolo appartenesse a tutti e a nessuno, fosse intrinseco alla condizione di chi, essendo nato e vivente, sarà soggetto al dolore. L'attore dovrà perciò evocarlo più per forza retorica che per interna passione, perché ripeto l'emozione non è ancora né interna né specifica»⁷³.

E se parte dei drammi elisabettiani vanno alla ricerca di una definizione delle passioni, vediamo che corre nitida una nuova idea della parola passione. Gli eroi diventano la controfigura del Corpus Christi, in cui il pathos è una vera e propria *passio* (per dirla con parole di Amleto). Si consideri l'illuminante studio di Kolve, *The play called Corpus Christi*, che vede in questo periodo il dischiudersi di due significati cristiani della parola passione. Il primo legato al senso antico in cui il pathos è lo strazio che il Cristo subisce nel farsi creatura. Il secondo legato al valore moderno che porta la creatura a

scaricare la propria violenza contro il corpo di Cristo che soffre muto. La passione e la volontà sono legati alla radice umana che gioca “al gioco della Passione”. È come se l’uomo fosse legato alla colpa, quindi passionale e in questi drammi l’uomo-attore gioca con la sua natura colpevole. Scrive la Fusini:

«la creatura umana è un paesaggio complesso di sentimenti, impulsi, affetti che includono l’ira, l’odio, la vendetta, la bestemmia, l’impazienza, la violenza verbale, la furia, un paesaggio perturbato, inquietante. Rispetto al quale il silenzio del Dio scava un eco straziante di un mondo divino senza variazioni di umori, senza desideri, senza appetiti. Irraggiungibile, se non quando morto, il corpo e con esso spente le passioni, l’anima si dispone a quel viaggio, al termine del quale chissà dove sarà accolta»⁷⁴.

L’uomo è solo, e ancor di più questo smarrimento è vissuto dall’uomo moderno, il Dio non risponde e nessun sacrificio è tale da liberare l’uomo dalla sofferenza. L’uomo è debole di fronte alla volontà superiore; l’occidente ha ereditato questo contributo del pensiero dai Greci, per cui le guerre del Peloponneso celano oscure fatalità ed equivoci, irretite da una falsa retorica e spinti da imperativi politici che essi stessi non intendono, come se gli uomini invasati da una furia finissero l’un contro l’altro. È questo pensiero è arrivato fino a noi così che anche le nostre guerre sono come quelle del Peloponneso; abbiamo compiuto enormi progressi nelle scienze, ma le esse si rivoltano contro di noi e la politica si fa più arbitraria e le guerre più bestiali. Noi siamo il frutto di una evoluzione sulla riflessione sui sentimenti. Non rispondiamo più alla cieca volontà del destino, in cui

⁷³ S. Vegetti Finzi(a.c.d.), *Storia delle passioni*, Laterza, Roma-Bari, 1995

⁷⁴ ibidem

il rito sacrificale purificava e liberava, ma la nostra società ha perduto il rito, per cui accettiamo la tragedia ma la pilotiamo guidati dal nostro libero arbitrio, e per questo si genera grande crudeltà. Noi moderni siamo spinti da forti passioni che urliamo contro un Dio sordo e morto. Scrive Steiner:

«la tragedia come forma drammatica non è universale. L'arte orientale conosce la violenza, il dolore e i colpi inflitti da disastri naturali o provocati; il teatro giapponese è colmo di ferocia e morti cerimoniali. Ma la rappresentazione della sofferenza e dell'eroismo individuale, che noi chiamiamo tragedia, è tipica della tradizione occidentale»⁷⁵.

È estranea anche alla concezione ebraica e si legge nell'*Antico Testamento* che Dio ha volto in bene le tribolazioni che ha inflitto al suo servo Giobbe ricompensandolo; dove c'è ricompensa c'è giustizia e non tragedia.

Analizzando la struttura della tragedia greca, *Oresteia*, e di quella di Shakespeare, *Amleto*, ci rendiamo conto come i caratteri strutturali sono inalterati, ma come sia, invece evoluto il rapporto dialettico tra conoscenza e dolore.

Sia le tragedie greche che quelle elisabettiane recuperano un mito anteriore, così Shakespeare sviluppa un intreccio ripescato dalle saghe danese e raccontato per la prima volta nelle *Historiae Danicae Libri*, o *gesta Danorum* di Saxo Grammaticus (1140-1210, o 1150-1260). Nella saga danese il prode vichingo Horwendil uccide il re di Norvegia e sposa la figlia del re di Danimarca, che gli dà un figlio, Amleth. Horwendil viene assassinato dal fratello Fengo, che

⁷⁵ G. Steiner, *La morte della tragedia*, Garzanti Elefanti, Milano 1992

s'impadronisce del trono e sposa la sua vedova. Amleth viene mandato in esilio e Fengo dà ordine di ucciderlo. Sfuggito alla morte, ritorna e uccide Fengo, diventa re e ripristina l'ordine in Danimarca. Quale la sorte di Geruth, non lo dice il cronista. Tiezzi evoca miti ancora più lontani di quello scoperto da Shakespeare, e lo cerca nella mitologia indiana. Infatti la figura di Amleto in realtà ha parenti ancora più antichi che risalgono all'impero persiano, e lo si ritrova anche in India, ed è legato a caratteri sacri. Il giovane Amleto per gli indiani si chiama Krsna ed è la figura più amata nel pantheon indiano. Krsna è perseguitato dallo zio cattivo Kamsa, Krsna è un Asura, Kamsa è Deva e ciò significa che la contesa riguarda i partiti divini. Lo zio, preavvertito da profezie circa il pericolo rappresentato dall'ottavo figlio di Devaki e Vasudeva, uccide sei figli della coppia, ma il settimo (Balarama) e l'ottavo (Krsna) si salvano e vivono tra i mandriani dove compiono straordinari prodigi, di cui arriva voce allo zio. Questo, udito le imprese dei due nipoti, decide di far condurre i ragazzi alla propria capitale Matura e di farli morire colà, se non riesce ad assassinarli prima. Ogni tentativo è vano: Krsna uccide lo zio Kamsa e pone sul trono il padre di quest'ultimo. Krsna non finge di essere un idiota, quello che sorride; si limita a insistere ripetutamente sulla propria natura di semplice mortale quando tutti vogliono adorarlo come il dio supremo che è. Inoltre, non è noto come vendicatore: egli era stato incaricato dall'alto di liberare la terra gravata dagli Asura. Ma Krsna oltre ad essere importante perché avo del nostro Amleto, in realtà mette in luce un aspetto a mio avviso interessante: questo mito conserva la struttura cosmica, la sola che possa dare un senso all'incidenza delle guerre e alla nozione di delitto e castigo. Gli eroi che vendicano i loro padri, così come gli zii cattivi,

assolvono a determinate funzioni loro assegnate; questi pseudo personaggi “pagano l’uno all’altro la pena e l’espiazione dell’ingiustizia, secondo l’ordine del tempo”, come scrive Anassimandro .

I ricordi dei miti indiani sono forti nella messa in scena di Tiezzi, e nella scelta dei costumi e negli adattamenti scenografici.

La predizione è un carattere fondamentale per la tragedia, questo messaggio che è trasmesso in questo caso dal fantasma del padre che ordina di ripristinare un ordine scardinato, un messaggio di vendetta; e tutte le predizioni fatte in Shakespeare si verificano, oltre il fantasma di Amleto padre, anche Orazio all’inizio del primo atto ci parla di una situazione che non è chiara in Danimarca e che fa presagire qualcosa di non molto buono. Tutte queste sensazioni si verificano, e portano come conseguenza una serie di morti, condizione senza la quale non si ripristina la giustizia. Ciò che conta allora, nella tragedia non è l’ordine in cui si verificano le morti ma la morte stessa dell’individuo; ciò che conta è che dobbiamo morire, non la maniera. La morte dell’usurpatore chiude solitamente il ciclo della vendetta familiare, la morte di Gertrude è l’ammissione di colpa per il suo errore. La vendetta compiuta da Oreste è voluta da Apollo, la vendetta compiuta da Amleto è dettata dalla coscienza che prende atto della situazione, dopo l’apparizione dello spettro. Si compie, con Amleto, una tragedia pagana, le vittime non sono immolate per gli dei, ma perché parla la coscienza individuale. Oreste porta avanti due storie: quella della vendetta per la morte del padre, e quella della responsabilità. Nelle *Eumenidi*, terza parte della trilogia di Eschilo, Oreste viene giudicato, accusato dalle Erinni e difeso da Apollo; l’eroe grazie all’intervento favorevole di Atena, verrà assolto e le Erinni cagne che ringhiano

punizione contro Oreste, verranno trasformate in Eumenidi, divinità benevoli. La responsabilità di Oreste è risolta con l'appoggio divino, la sua coscienza è lavata dagli dei. Il rito del sacrificio umano è offerto al volere degli dei. Il rito di Amleto sarà perduto, o meglio è un rito pagano, la coscienza è pulita dal sangue versato con la morte stessa di Amleto. Il cerchio di vendetta sarà così chiuso. Dopo Oreste Atene vivrà nella prosperità e nell'era della nuova giustizia, grazie all'intervento di Atena, e la corte di Danimarca, invece? L'autore non ce lo dice, ma dietro la tragedia non c'è il volere degli dei, ma degli uomini. Tiezzi immagina che questo rito venga riscosso dal Che, liberatore dei nostri giorni, ma senza alcuna promessa di prosperità. L'azione della tragedia è preceduta da un antefatto, in questo caso l'uccisione da parte di Amleto padre del re di Norvegia a cui porta via il suo regno; segue a questa l'uccisione di Amleto padre da parte del fratello Claudio che diventa re al suo posto e di cui sposa la sua vedova, e la vendetta di Amleto contro lo zio. Amleto muore ucciso da se stesso riconsegnando il regno a Fortebraccio, figlio del re di Norvegia, ed è ripristinato l'ordine. Questa è la sovrastruttura dell'azione, il ciclo di vendette per il ripristino della verità, che è la sovrastruttura di tutte le tragedie, come ad esempio *Orestea* di Eschilo, dove Oreste è colui che vendica la morte del padre e uccide la madre e il suo amante Egisto. Jan Kott nel suo libro *Mangiare Dio*, mette a confronto la figura di Oreste con quella di Amleto, due eroi che agiscono sotto la pressione del destino. Kott mette in evidenza come il destino sia più forte di qualsiasi azione che gli eroi volessero intraprendere, "un destino che arriva dall'esterno", che appartiene all'insieme complementare composto dagli altri. La struttura narrativa della tragedia si divide tra ciò che è stato e ciò che è: la tragedia è sì al

presente, ma prevede avvenimenti passati che danno l'incipit all'azione, e delle predizioni future che si avverranno; ciò che è stato prevede un delitto che apre il ciclo di vendette. "In Eschilo la storia inizia con gli dei, e con i loro discendenti umani. È una teodicea che diviene storia, cominciando con il delitto di Tantalos e finendo con la convocazione dell'Aeropago"⁷⁶. È un rito divino quello di Oreste, su di lui ricadrà il castigo e la responsabilità, ma pagata questa sofferenza verrà sciolta per volontà divina. In Shakespeare la storia inizia con l'uccisione di Amleto padre e si apre così il ciclo di vendetta. Amleto conduce l'azione, si muove nel labirinto delle illusioni facendo in modo che le pedine del domino cadano da sole. Morte volute ma anche morti capitate, ma non dirette da volontà divine. Il rito sacrificale avviene guidato dalla volontà umana, la responsabilità che investe Amleto ricadrà sulla sua stessa coscienza che lo porterà al suo estremo castigo: la sua morte.

Il palazzo reale della stirpe di Atreo è rovente e l'atmosfera opprimente. La voce riverbera sulle pareti e ritorna con echi molteplici. L'atmosfera nel palazzo reale in Danimarca è rarefatta, si striscia come serpenti, man mano il caldo aumenta e i corpi invecchiano afflitti dal rimorso; tutto è molto realistico come in un dipinto del Caravaggio e la storia è reale, è una storia di uomini. Appare lo spettro del padre ben due volte ad Amleto e lo incita all'azione: è lui il destino che pressa il principe, è il fato che arriva dall'esterno, anche per Oreste tanto che gli sacrifica una ciocca di capelli sulla tomba. L'azione drammatica viene procrastinata il più possibile: il ritardo serve a creare la suspense; la morte vera segue la morte apparente: Amleto apparentemente morto salta sulla tomba di

⁷⁶ J. Kott, *Mangiare Dio*, SE

Ofelia, e da questo momento in poi la vendetta si avverrà con una ritualità borghese. Il rituale di un duello e la liturgia di un funerale di un re con squilli di tromba e rulli di tamburi. La corte di Danimarca è lì che li sta a guardare immobile, proprio come in un coro greco che conosce tutti i misfatti, sono la memoria del passato, gli occhi del presente e la voce del futuro. Ma è un coro che si schiera dalla parte del potere apparente, del falso vincente...

Amleto è come Oreste in quanto conduttore dell'azione tragica, e come Elettra perché entrambi "privati dei propri diritti, soggetto all'assassino di suo padre, minacciato come lui di esilio o di morte"⁷⁷. Sono costretti ad accettare una madre complice di un delitto e che ha tradito il padre. La madre chiede di dimenticare:

«Gertrude: Amleto caro, smetti quel colore di notte e volgi un occhio amico al re di Danimarca. Non cercare sempre, con quel tuo sguardo a terra, il tuo degno padre nella polvere. E lo sai bene, legge comune che ogni cosa viva muoia: passando per la natura dell'eternità» (*Amleto* I, 2 68-74).

Amleto è tormentato dal pensiero che la madre vada a letto con l'assassino del padre. Elettra dice alla madre : "io vedo in te una padrona più che una madre", Amleto dice alla madre : "voi siete la regina. La moglie del fratello di vostro marito. E anche – se così non fosse – mia madre!" (III, 4, 15) . La situazione di rifiuto è palese e si deve agire per ristabilire l'ordine, anche se gli eroi non si sentono tanto forti per farlo: "non è una dannata beffa che proprio io avessi da nascere per rimetterli in sesto", dice Amleto. Il monologo è essenziale,

⁷⁷ ibidem, cit. p. 254

alla tragedia di Shakespeare, perché non tanto incita all'azione quanto, invece, fa prendere coscienza dei fatti. Il principe è solo e può parlare solo con se stesso.

Amleto è un eroe debole, confuso, cerca di scrutare il mondo terreno per cogliere i misteri della vita. L'azione viene allora ritardata da Shakespeare, oltre che per creare auspice nello spettatore, ma anche per caratterizzare di più questo personaggio che assume connotati dell'uomo moderno. La sua esitazione è giocata a livello psicologico perché ci ha che turba il giovane non solo è la morte del padre, ma anche la madre che è diventata sposa dello zio. Il dramma si muove su un piano doppio, la saga delle vendette e il tradimento materno. Tiezzi evidenzia con delicatezza questa doppia struttura narrativa, dedicando momenti intimi e scenograficamente suggestivi all'incontri tra Amleto e la madre, connotati il principe con un vestito da sposa nero, unico segno di lutto e Gertrude con un abito da sposa bianco, svanita sposa e madre. Paradossalmente in questi momenti intimi con la madre Amleto è caricato di una forza aggressiva e "materna" al tempo stesso con la madre, quasi come se Tiezzi volesse rappresentare una lotta tra due felini.

L'azione è ritardata anche con Ofelia, se pur tra i due non ci sarà mai un incontro ma solo uno scontro verbale. Ofelia dovrebbe smascherare la pazzia di Amleto ma è lei che morirà per la sua pazzia, e tutto il rapporto tra i due personaggi è giocato su un doppio livello di apparenze: il mondo del principe e il mondo della fanciulla.

Il ritardamento dell'azione verrà allora, usato anche da Tiezzi, in quanto nelle prime due scene non si vedrà nessuna vendetta ma solo le due morti vere o semi apparenti, che annunciano la strage di Ofelia e Polonio. Man mano che la tensione sale, arriva anche il momento di

scegliere, tra suicidio o vendetta. Scelte imposte dall'esterno, l'ordine morale è stato violato e ora tocca rimetterlo a posto, prima di congedarsi da questo mondo. Una trappola congegnata ma di cui lo stesso Amleto rimane vittima; il mondo è per Amleto la trappola, gli altri e il gioco di false apparenze. L'azione di Amleto appartiene alla grande predizione che gli manda il padre, e se pur le morti con cui ha a che fare avvengono a livello di paradossi ed equivoci, fanno parte del rito sacrificale della vendetta. La pazzia è il movente che fa scattare l'azione, follia vera e apparente: Ofelia muore perché veramente impazzisce, Amleto invece, finge la pazzia che sarà le cause di tutte le morti. "Chi si ribella all'autorità, ai re, chi antepone la fedeltà ai morti ai doveri verso i vivi, chi non vuole accettare il mondo, è pazzo. Pazzia dunque può significare una di queste tre cose: consacrazione, punizione, ribellione"⁷⁸. In Amleto la sua pazzia è tutti e tre questi elementi, e la sua azione avviene come in trance, proprio come Duvignand crede di Oreste. Se la pazzia è l'arma che innesca l'azione, la causa oltre che quella morale e anche politica. Dopo l'assassinio del re "c'è del marcio in Danimarca" perché il sovrano ucciso fa parte della comunità, ma ne è anche fuori in quanto signore; smontata la sacralità e caduto l'ordine morale, cade anche quello politico.

Accanto al dramma esteriore di Shakespeare se ne cela uno più intimo, come immerso nella notte. Il primo quello esteriore è giocato tutto sulle parole, dietro al dialogo ascoltabile, invece se ne percepisce uno intimo. *Amleto* è un dramma giocato su più livelli, tanti semi drammatici che conducono fino al cuore tragico, cioè ogni seme di questo dramma elaborato per se darebbe una tragedia a parte, in cui

⁷⁸ ibidem cit. p. 257

tutta l'azione drammatica potrebbe essere spiegata in mille modi, ma alla fine per quanti i drammi decomposti si giungerebbe al cuore inesplicabile. Tante le facce quanto sono i mondi del pensiero umano, e quanti i modi del sentire le passioni. *Amleto* si distingue dal gemello greco per le sue molteplici estasi del soffrire e del gioire, per la varietà di passioni su cui l'uomo moderno getta uno sguardo oggettivo. In Shakespeare e nel suo teatro nuovo l'azione e la passione si iscrivono in una nuova geografia delle passioni diverse da quelle antiche. L'uomo di Shakespeare è una creatura che mescola continuamente il comico con il pianto, il bene con il male, confonde ogni emozione. Illimitato, disorientato, l'*impetus* che lo anima non va verso un fine, non ha un limite, non mira a un traguardo, non ha una meta. Per Aristotele il movimento tragico si configura con qualcosa che è limitato, finito, cioè va verso il compimento. È in questo senso si sviluppa il movimento del tragico per gli antichi: lì un corpo cade ma il senso della sua caduta è orientato, ha sempre un fine e una meta. In Shakespeare e ancor meglio nei suoi successori, il modello e sentimento del movimento non è più pensato come problematica rottura della quiete, ma osservato con l'ammirata meraviglia di un secolo che scopre nuove leggi e principi delle passioni. Il principe non si muove secondo il modello aristotelico, quindi diretto ad un fine, ma il suo non agire è perché l'animo di Amleto è intasato dalla violenza della sua passione che lo imprigiona. Caduto nella sua passione, in difetto per essa e in ritardo rispetto all'azione, il giovane principe riconosce lì la propria colpa: è il dolore che gli acceca la mente. Amleto non vuole sfogarsi e lo slancio nella passione che soffre porta nella sua esistenza una follia lucida, che gli apre gli occhi al muovere all'azione, sentimento come radice originaria del pensiero e della

volontà, e all'emozione come moto dell'anima. L'energia che muove gli uomini è lust, cioè la lussuria. Il sentimento negativo muove all'azione mentre i buoni sono obbedienti e gli uomini grandi malinconici. Il dramma elisabettiano, che apre le porte ad un nuovo gioco dialettico sulla conoscenza-dolore, è animato da un senso distruttivo, l'energia che muove le azioni è negativa, è la lussuria, infatti le azioni che avvengono nell'*Amleto* sono dettate da questa, vedi il re Claudio e la regina Gertrude. Il teatro moderno fa a meno dell'elemento soprannaturale religioso, la tragedia riguarda, invece, il mondo naturale e l'uomo naturale. Si scopre una nuova azione, si passa da una concezione rituale e cerimoniale di vita a una psicologica o storica. Dunque se rivediamo i caratteri del fato e di colpa, possiamo sostituirli rispettivamente con quelli di lussuria e di eccesso. Il dramma che si in scena è senza catarsi se non politica, e configura l'azione non più come il confronto uomo-dio, ma tra uomo-uomo. Tragedia è qui la scena più domestica e mondana. La gnosi di questa soteriologia è scienza della politica ed è rappresentata dall'astuzia diabolica dell'intrigante, del cattivo. A compiere vendetta sarà il servo dell'ira, colui che dovrà ripristinare un ordine in scena, o nel mondo! Amleto diventa il tramite di questa giustizia per suo padre, ma anche lui non ci riesce, anzi ne resta vittima.

3. Amleto, il potere, la follia e il teatro interiore

La tragedia si compie di un tempo storico e di un tempo metastorico. In *Amleto* il ciclo della vendetta rappresenta il tempo storico in quanto è il meccanismo del massacro feudale, già tante volte sceneggiato da Shakespeare nelle *Histories*. L'arrivo di Fortebraccio è, invece, il ripristino della legalità dei Tudor. *Amleto* fu recitato la prima volta l'anno stesso dell'esecuzione di Essex, in cui si fa allusione della scena degli attori (*Amleto*, II, 2). Carl Schmitt nel suo libro *Amleto o Ecuba*, riflette sul rapporto tra *Amleto* e il tempo storico in cui fu scritto e messo in scena per la prima volta. Sostiene, Schmitt, che vi sia relazione tra Amleto e Giacomo, figlio di Maria Stuarda, Giacomo salito al trono come erede di Elisabetta non permise, infatti, che la figura della madre fosse calunniata da alcuno nonostante le colpe commesse; la colpa della madre in Shakespeare è certa in quanto sposa del cognato, ma non in quanto assassina del padre, e questo per rispetto di un principe che lo sosteneva. Amleto nel mondo moderno non poteva rivestire nessun ruolo con il libro di Montaigne sotto il braccio, due personaggi poco avvezzi al potere e che fanno della loro malinconia la scusa per abbandonare *el gran teatro del mundo*.

Il tempo metastorico è rappresentato dal valore che l'opera acquista ogni volta che viene rimessa in scena, è il valore che noi di volta in volta gli diamo. Amleto racchiude l'antinomia potere-moralità, o meglio "tra l'ordine dell'azione che ha come misura l'efficacia e l'ordine dei valori nel quale conta ogni gesto, e un gesto pagato con la

morte dà un senso all'effimera esistenza umana".⁷⁹ L'uomo e la sua responsabilità verso l'azione, ovvero l'uomo e le situazioni della vita, questo è anche Amleto, l'uomo che paga da se. Le Furie lo perseguitano, sono la sua coscienza che parla, i suoi dubbi sono giustificati, pagare tutto con la morte? Pulire il sangue versato con il sacrificio di altro sangue? Agisce come avvolto da un sogno, e dopo che l'azione è intrapresa non si può più tornare indietro. Non rimane più nulla, " tutto il resto è silenzio".

La riflessione che fin'ora abbiamo portato avanti, ci conduce nel cuore delle messe in scena che Tiezzi realizza. La sovrastruttura dell'azione rimane la catena di delitti compiuti perché mossi dalla voglia di potere e dalla destabilizzazione del potere stesso. La moralità non esiste più, ognuno ha la sua e si indaga i movimenti psicologici di tutti i personaggi. Ma alla fine nessuno può sottrarsi al destino, non si può scegliere, ma saranno gli altri a scegliere. Amleto vendicherà il padre con uno scambio di spade di cui una è avvelenata. Gertrude muore perché beve il vino avvelenato destinato ad Amleto, che diventa il suo. Il rito del sacrificio non è trascendente, non è offerto ad un Dio, ma al mondo che gli altri decidono per lui.

Tiezzi si avvicina al cuore del dramma per momenti, in cui però c'è del metodo. La prima *Scena o Sogno* parla del rapporto tra Amleto e il potere, momento base dell'azione, è la sovrastruttura. Quindi nel *Secondo sogno* si analizzeranno i singoli movimenti psicologici, Amleto e la follia, un viaggio più introspettivo e intimo. Nella terza *Scena* si avvia l'azione drammatica, il rito del sacrificio è offerto, prendete il mio corpo, come l'attore l'ho offre al pubblico, Amleto agisce diventando servo dell'ira nella speranza di ripristinare un

⁷⁹ J.Kott, *Mangiare Dio*, SE

ordine, ma tutto rimane solo un sogno e il suo corpo viene offerto sulla scena: Amleto e il teatro. Tiezzi pensando questo impianto registico come ad un teorema, evidenzia perfettamente il nucleo drammatico e riesce ad arrivare direttamente al senso dell'azione scenica.

Tiezzi quando pensa alla prima scena o meglio al primo momento dell'Amleto, individua il fulcro, che è poi il cuore dell'azione tragica, vale a dire il conflitto che si genera tra Amleto e il potere. L'apparizione di uno spettro che cerca vendetta, il matrimonio della vedova con il fratello del defunto, che è stato ucciso dall'attuale re, tutti elementi innescati per la ricerca del potere che tarlano l'animo di Claudio, il cattivo che è mosso dalla lussuria che genera l'azione tragica. Dunque, abbiamo da una parte la corte corrotta per aver oltrepassato i limiti del desiderabile, per aver peccato di *hybris*, dall'altra Amleto che guarda attonito il mala del suo regno e ancor di più dell'uomo. Amleto delegittimato del suo potere potrebbe riprenderselo attuando la vendetta contro lo zio, cioè uccidendolo. Tiezzi, ragionando sul dramma di Shakespeare analizza come punto primo il rapporto tra Amleto e il potere, mettendo in evidenza però uno scontro sullo statuto stesso del potere tradizionale che si esprime per false cerimonie, con l'uso di un linguaggio sclerotico e mistificante e si presenta come una messa in scena. Nella prima *Scena* Amleto non agisce ancora, ma prende solo atto del marcio in Danimarca, di una pluralità di livelli su cui è giocata la realtà. Il principe soffre profondamente con un sentimento che non riesce a sfogare e che gli bloccano l'azione. Lui è un grande uomo che vede la corruzione e la sofferenza del mondo e quindi si veste di un abito di malinconia verso una corte, invece, lussuriosa, come il re Claudio e la

regina Gertrude, e uomini inutili come Polonio. Amleto ancora non sa perfettamente cosa sia successo, ma avverte delle strane sensazioni, soltanto la subconscia sfera dell'anima ne ha percezione e il fatto che questa percezione non esplode lo tortura. Segretamente la corte gli è nemica anche se cercano di calmarlo come si fa con un malato. Come notava Max Weber ogni tipo di potere va sempre legittimato, deve poter essere. In epoche pre-tradizionalistiche, fino al '600 circa la tradizione e il carisma sono le fonti della legittimazione, fonti di forte impianto simbolico. Chi ha il potere è colui che sa intuire il senso profondo del mondo, che sa interpretare ciò che accade all'uomo tramite una relazione simbolica e verticale. In epoca elisabettiana queste relazioni vengono messe in crisi da un'erosione che investe le relazioni simboliche cioè quelle che riguardano il potere. Infatti il potere sacro è messo in questione da nuovi rapporti, l'uomo scardina quelli che prima erano priorità. Shakespeare coglie molto bene nelle sue opere queste nuove prospettive, soprattutto per quel che riguarda un'interrogazione privata del poter essere. Quindi nella tragedia il punto di vista si sposta, il soggetto non è più definito attraverso il potere, cioè in quanto detentore del potere, ma invece cerca la sua autodefinizione in relazione anche agli altri. Il soggetto perde o cerca la propria identità. È un eroe sempre determinato da un destino, Amleto come Oreste devono ripristinare un ordine scardinato, ma il principe di Danimarca è un uomo, vale a dire alla ricerca della sua identità, e la vuole trovare in quanto conoscitore del mondo. Lui pensa ed escogita una trappola contro questo potere corrotto e vorrebbe che fosse il pensiero a guidare l'azione, invece rimane schiacciato dal suo troppo pensare, e la sua trappola gli si ritorce contro. Due mondi, la corte e il principe, e due visioni del mondo: una, dell'uomo, della

cognizione diurna, del raziocinio, del re; l'altra, delle oscure profondità di un'anima profetica, di Amleto. Tiezzi fa risaltare questa doppia visione del mondo, e gli altri sono l'elemento su cui focalizza l'attenzione per definire Amleto e il suo rapporto con il potere, gli altri che rappresentano una pluralità di codici incomprensibili e lontano tra loro, ognuno parla la propria lingua e nessuno si capisce. La messa in questione del problema, nell'interpretazione di Tiezzi, non è tanto il potere che Amleto si potrebbe riprendere dopo il ciclo di vendette, ma il proprio (di Amleto) senso dell'essere al mondo. Ciò che il principe ha in odio è la categoria del "sembra" con cui la corte continuamente si esprime. Tiezzi utilizza più traduzioni negli spettacoli perché vuol mettere in evidenza la molteplicità di codici; fa infatti parlare la corte con una traduzione dell'800, frastagliata, complicata, arzigogolata, proprio come questa corte viscida. Una traduzione più agile per gli altri personaggi, quella di Gerardo Guerrieri e Alessandro Serpieri, e le traduzioni di Luzi pensate per queste *Scene*.

Tiezzi in questa prima *Scena*, ha cura di riflettere marcatamente su l'inazione del principe, perché il suo animo è così ingolfato di dolore da non riuscire a capire cosa realmente sta succedendo. È un Amleto riflessivo e sperduto quello della prima *Scena*, imprigionato di una recondita e luttuosa passione e i suoi monologhi e discorsi altro non sono che ornamenti perché è tale il dolore da non essere espresso neanche a parole.

Ciò che il principe fa, al di là di un'azione che ritarda a venire, è giocare con le parole, stravolge il sistema segnico, linguistico e retorico.

«I suoi dialoghi con Claudio, la madre, Polonio, sono operazioni di strappo e sottrazioni di codici, salti da connotazione a denotazione e viceversa, letteralizzazione di metafore e metaforizzazione di espressioni letterali, ingorghi di paradossi, amplificazioni parodiche, riduzioni litotiche: un vero terremoto del linguaggio, in cui Amleto mette in questione, con il potere l'intera epistema medioevale-rinascimentale »⁸⁰.

Amleto sposta continuamente il piano interpretativo e psicologico in cui sono situati gli altri, e il suo segmento del reale è spostato rispetto a quello del mondo che lo circonda. Paradossalmente la sua verità corrisponde a quella di un fantasma, mentre la realtà che vive gli pare un incubo. Tiezzi decide di incorniciare le *Scene* con il sogno: Amleto quando parla con la corte è come se stesse facendo un incubo e quando si risveglia e lo spirito del padre si impossessa di lui, ritorna alla sua realtà. A ragione Tiezzi individua questo piano di confine in cui recitano, separatamente Amleto e gli altri personaggi. Il principe comprende che il suo mondo è lacerato e nessuna azione lo può ripristinare: il lutto come percezione di una realtà irreversibile che non si può sistemare. L'Amleto di Tiezzi nella *Prima Scena* non agisce e lo spettacolo si conclude con il principe che ha in mano il diario del Che. Legge in un campo di grano giallo il diario di un eroe dei nostri giorni che fa dell'azione di guerra la sua religione di vita. Si respira un'aria calda, satura di corruzione e pian piano il principe si prepara all'azione. La delegittimazione del potere, nell'età elisabettiana, va di paro passo con la follia o la melanconia, che viene teorizzata per la prima volta in quegli anni da Robert Burton nel suo trattato *Anatomy of Melancholy* (1621). In quegli anni l'ambizione era considerata una

⁸⁰ A. Serpieri (a.c.d), *Shakespeare: la nostalgia dell'essere*, (Atti del convegno, Taormina 8-10 Agosto 1984), Pratiche Editrice, Parma 1985

delle principali cause della melanconia (il sentimento dell'inadeguatezza dell'essere e dell'essere nel potere). Nelle opere di Shakespeare l'eroe è impigliato nelle reti del potere e incontra la melanconia o la follia. Tiezzi riflette, come seconda tappa del viaggio nell'opera di Shakespeare, sul rapporto di Amleto e la follia. Nell'*Amleto* la follia viaggia sul doppio binario apparenza-realtà: apparentemente Amleto gioca ad essere folle, utilizzandola come arma contro il potere, per svelare gli intrighi di corte, e da tutti lui viene ritenuto folle, in realtà è la giovane Ofelia folle. Tiezzi nella *Prima scena*, in cui analizza Amleto in relazione al potere, inserisce anche Ofelia e la sua morte; la ragazza non ha la stessa lucidità del principe e non comprende il mondo, lei è vittima del potere quindi del padre Polonio. Dunque Ofelia è pazza, Amleto no, è nostalgico, per la mancanza di senso del mondo, per una vita che si muove senza passione. Anche se la figura di Ofelia è molto più complessa di ciò che pare. La ragazza insieme al principe, Laerte e Fortebraccio, fa parte dei figliuoli di padri morti, unico il terreno tragico comune ma differente l'elaborazione dei loro personaggi. Ofelia è legata al principe da un doppio rapporto: il primo è quello sentimentale, lei è la sua fidanzata e con Gertrude sono le due figure femminili nella vita del principe. Su Ofelia viene gettata l'ombra del tragico proprio a causa di questa comunanza con la madre: Amleto disprezzando la madre, disprezza anche lei in quanto donna. L'amore tra Amleto e Ofelia è trattato con maestria da Tiezzi che lo pone centrale nella seconda *Scena*. L'uno idealizza l'altro, ma mai capendo come realmente sono fatti. Il principe sogna una Ofelia e lei un Amleto che esistono però solo nei loro pensieri e non nella vita. Non si capiscono e non si incontrano (Ofelia arriva in scena su di una sedia a rotelle e

lotta con il principe. Così la rappresenta Tiezzi). Ma la follia di Ofelia inizia quando muore il padre ucciso da Amleto. Qui i due alveoli della tragedia si riuniscono: l'amore per Amleto e la morte del padre. Ofelia è l'unica vittima sacrificale nell'opera perché paga le colpe della regina (in quanto donna e riflesso del suo peccato), e la sua follia la lega a quel mondo mistico e inconscio di Amleto. Le parole di Ofelia delirante sono struggenti e profonde, sono i fondi della poesia che nessuna luce riesce a illuminare. La vittima del sacrificio, Ofelia, è presente in tutte e tre le *Scene* di Tiezzi, perché lei è il simbolo della profondità più recondita dell'anima, è l'evanescenza della parola poetica che tanto ossessiona Tiezzi. Le scene di Ofelia sono scritte appositamente per le messe in scena da Mario Luzi.

La follia dice cose strane, che però possono aver un senso, tutto dipende da chi codifica questi messaggi. Il problema, infatti sta, in una messa a punto terminologica. La follia di Amleto è definita diversamente da ogni personaggio, che lo definisce lunatico, chi confuso, tutti lo definiscono ma nessuno trova un senso, perché non esiste un senso unico. La comunicazione ne ha bisogno di uno per definirsi, ma Amleto gli scardina tutti, vale a dire crea una molteplicità di sensi e li distrugge tutti, li scardina. Tiezzi in questo *Secondo sogno* cambia prospettiva, non è più esterna, sulla corte, ma interna sul personaggio, guarda introspettivamente. Amleto è vittima e oggetto dello sguardo interno del suo dramma da parte di tutta la corte e ognuno lo legge secondo i propri canoni. Polonio la chiama follia d'amore, per Ofelia la nobile mente del principe è scordata, e per la mamma suo figlio non ragiona. La passione troppo forte di Amleto lo fa titubare, lo sbilancia completamente tanto da spingerlo ad azioni senza un fine. Dunque il principe ucciderà, per questa ragione

Polonio, e respinge Ofelia (“Il nome della donna è fragilità”, dice Amleto), ferisce la madre con parole che sono pugnali, ma non compie la vendetta. Ancora, Tiezzi, non mette in scena la vendetta finale, ma nella seconda *Scena* si sofferma a ragionare sulla passione vissuta dal principe.

Sarà nella terza *Scena* che si compie ogni cosa, che l’ordine si ripristina e l’azione si apre e si conclude. Il principe servendosi del teatro oggettivizza se stesso e la sua passione tale che potrà d’ora in poi agire. L’ultima riflessione di Tiezzi è su Amleto e il teatro, in quanto momento in cui il principe svela la realtà e l’apparenza, o meglio il confine non viene superato perché ogni eroe vive di illusioni, come Amleto si illude di poter acquietare l’ira, così l’arrivo di Fortebraccio liberatore (che Tiezzi incarna nei panni del Che) illude di un ordine che rimarrà sospeso nel dubbio di tutti. Amleto rimane scosso dalla morte del padre, egli possiede dentro di sé qualcosa che resiste ad ogni tentativo di esteriorizzazione. Lui ha dentro di sé qualcosa che supera ogni scena, ma è qualcosa a cui non riesce a dare un nome, un sentimento, un affetto. Si trova dentro di sé, e si oppone ad un esterno a cui si dovrebbe mostrare. Questo stato prodotto dal suo corpo-macchina, come lui stesso si definisce ad Ofelia, non riesce a venir fuori, ad essere mostrato, perché il corpo pone degli ostacoli, non essendo uno specchio riflettente. Questo corpo, però si veste di segni che indicano un lutto o delle lacrime che fisiologicamente sono segni di dolore. I segnali mandati dal corpo aspettano di essere codificati e spiegati, essendo gli altri a decodificarli saranno affidati a interpretazioni molteplici. Amleto affida, allora tutto al teatro che oggettivizza i sentimenti, e li sposta da Amleto, in quanto soggetto che li prova, al teatro che li mette in scena. Questo rapporto corre su un

filo che gioca tra la finzione dell'arte e la realtà del sentimento di Amleto: il principe può parlare con la recitazione senza che sia veramente lui a mettersi in gioco, ma affidandosi agli altri. Viene riportato tutto nella categoria del sembrare che tanto inquieta il principe, ma da cui si libera passando attraverso il teatro. Si potrebbe pensare che tutto passi da questa dualità vero-falso, bene-male, sembrare-apparire, ma non si rinchiude nella categoria dell'apparenza e della realtà, ma tutto si gioca metafisicamente e risponde alla domanda: "ma un soggetto si può definire nell'apparire?". È in questa interrogazione che si pone Amleto, rientra il suo conflitto con il mondo, con il potere e con la sua malinconia. Il conflitto viene vissuto perché non c'è una spiegazione a questa vacuità dell'essere, o meglio Amleto vive un contrasto forte tra ciò che è la sua carne, questo ingombro di materia e ciò che è la sua voglia di significarsi nello spirito. La macchina corpo dovrebbe svaporare, ogni umore trovare una spinta fuori, Amleto vorrebbe che la sua anima si concretizzasse e trovasse un corrispondente con la materia: Amleto rinnega il suo manifestarsi solo come fenomeno, vorrebbe trovare un senso nell'essere, trovare una figura che corrisponda a verità e come tale potrebbe essere la figura che corrisponde al fantasma del padre, che per lui è la verità. La denotazione del significato nel suo apparire segnico, significa che nella decodificazione sia stato stabilito un indice secondo cui qualcosa sia verità o meno: quindi esisterà il segno vero e il segno falso. Amleto gioca allora con la parola, la decostruisce perché la parola non significhi più l'essere, o meglio fare in modo che gli altri non lo significano secondo il loro volere. Indossato l'abito della follia Amleto può entrare e uscire dalla verità delle cose; il gioco che Amleto attua è semplice: le cose trovano significazione

nell'apparire e la significazione può non essere verità, perché ogni verità ognuno se la legittima da se. Recitando le cose riesce ad arrivare perché il segno si impregna di significato che è significato di "verità" o un falso gioco di negazione e sottrazione. Il teatro è intrinseco al corpo di Amleto, è scritto come una figura autonoma nella drammaturgia dell'*Amleto*. Solo esponendo il proprio corpo d'attore come palcoscenico sul quale la cosa interiore lotta per venire alla luce, ed è continuamente risospinta al buio, ad Amleto riesce di creare la propria specifica forma dell'illusione. Amleto si salva con il teatro e salva le ombre dell'individuo nascosto: salva la verità da un processo di significazione che la falsificherebbe, e ricava la più profonda vicinanza all'illusione.

5. Il sogno creatore

«I primi istanti del sonno sono l'immagine della morte: un nebuloso torpore si impossessa del nostro pensiero e non riusciamo a determinare l'istante preciso in cui l'io, sotto altra forma, continua l'opera dell'esistenza». (Gérard de Nerval, *Aurélia*)

Il sogno racchiude l'emozione dell'uomo tra l'angoscia della morte e la gioia suprema dell'esistenza. Prende vita un mondo che si contrappone all'esperienza reale, un mondo in cui l'uomo vive spettatore della sua stessa vita. L'anima umana è fatta da una psiche

che si mostra, ci appare in quanto vita vissuta, e una vita spontanea (inconscio) che ci oppone resistenza, quindi è realtà⁸¹. Nei sogni, quindi, si manifesta senza alcuna rielaborazione la realtà estrema dalla nostra realtà interna, senza che questa, a sua volta, rielabori le sensazioni colte. Ciò che si mostra nei sogni non passa attraverso alcun filtro, ma si manifesta così come la nostra anima la percepisce. La realtà che noi viviamo passa, invece, attraverso il filtro della ragione che non ci mostra ciò che viviamo secondo la spontaneità di quel che pensiamo o desideriamo. La realtà dei sogni è anzitutto fenomenica, in quanto ci mostra la nostra vita, e paradossalmente ci sveglia. Bisogna allora, considerare non solo il significato dei sogni, ma anche il loro aspetto fenomenico in quanto indicatore dello stato di veglia e di sonno, e anche dello stato finto e vero, perché nel sogno si mostra l'aspetto più puro di noi, a problematico in quanto l'oggetto e il soggetto non sono ancora divisi. Il sogno diventa come un atto spettacolare in cui vengono messi in scena i nostri sentimenti e noi diventiamo ogni notte spettatori di noi stessi. Tiezzi usa il sogno come cornice alle tre scene: "Amleto dorme e sogna. Il suo corpo disteso è piegato di lato (...). L'incubo è avvenuto in una penombra quieta, quasi serena"⁸². Amleto è sdraiato di lato al palco, dorme ed è agitato da un incubo; lui è come Oreste, perseguitato dalle Erinni. Parla parole sconosciute, linguaggi lontani come geroglifici... e tutto lo riporta ad altre immagini, ad altre parole, altri mondi lontani. Quanti Amleto escono fuori dal suo sogno e dal sogno del regista.

Il sogno usato come cornice retorica è in primo luogo funzione che veicola significati, che media il senso con la forza che gli deriva

⁸¹ partiamo dalla considerazione di Ortega in cui la realtà si considera per noi resistenza

dall'essere innanzitutto un evento, e dunque assai più efficace di uno stato d'animo. Tiezzi, dunque, pensando le tre scene come tre sogni ha la possibilità di veicolare come meglio ritiene il senso del personaggio e dell'evento teatrale che lui vuole mostrare. Il sogno, essendo un codice, usato come cornice diventa per il regista che escamotage narrativo, e il fatto di introdurre un tipo di sogno più tosto che un altro comunica allo spettatore informazioni relative al regista, ma anche del personaggio e dell'evento. Tiezzi usa, dunque questa cornice narrativa e così facendo ci introduce non solo nel mondo mentale di Amleto, ma anche del suo che sogna Amleto. Allora i rimandi simbolici che troviamo in scena, come la giostra dei cavalli (che viene usato in *Hamletmaschine* e nell'*Amleto*), il pinguino, sono elementi che apparentemente non dicono nulla su Amleto, dicono invece sul mondo visionario del regista. Amleto è il teatro e porta con se tutta una serie di codici del regista, le tre scene non sono solo la rappresentazione dell'opera, ma la messa in scena dell'essere uomo di teatro di Tiezzi e degli attori. Il sogno diventa non solo elemento narrativo dello spettacolo, ma anche veicolo per riuscire ad evocare emozioni e per scoprire qualcosa in più di se stesso.

Il sogno diventa anche principio d'ordine per lo spettacolo: le immagini non sono affidate ad una bizzarra anarchica, ma rispondono ad una propria logica. Nel sogno le immagini affiorano e apparentemente prive di senso si giustappongono in un movimento che non prevede nessun azione perché l'unica azione che si compie sarà il risveglio. La coscienza rielaborerà la storia in unità e questa è una forma di conoscenza e anche di creazione. Noi rielaboriamo

⁸² F.Tiezzi, *verso indesiderate, inospitali ombre. Vita parallela di Amleto*, in *Amleto* (libretto di scena)

queste immagini che si mostrano nel sogno, o meglio cerchiamo di collocarle logicamente, anche se le immagini stesse, in realtà rispondono ad un'espressione massima di libertà, perché ogni associazione che avviene non deve rispondere al senso comune, ma risponde al solo mondo fenomenico del nostro inconscio; il sogno è come la follia che ci permette di dire e di fare ciò che la norma comune ci impedirebbe, anche se alla base della follia c'è sempre del metodo come quella di Amleto. Ma questi eventi si accomodano su un codice di riferimento che ci chiarisce la chiave d'interpretazione. Il sogno risponde ad un principio d'ordine, ma come sostiene Hegge esistono altri principi che sono la sequenza e i generi letterari:

«la sequenza è un principio metalinguistico, che fa parte del patrimonio mentale di ogni lettore, ma anche del parlante, in quanto serve per ordinare una serie di eventi, sia oralmente che sulla pagina scritta (...). Ma a livello ancora superiore esistono principi d'ordine letterario altrettanto importanti: i generi letterari, ciascuno dei quali costituisce una griglia che regola la comunicazione del testo, sia da parte di chi la annuncia, sia da parte di chi lo consuma»⁸³.

Il sogno costituisce un principio d'ordine ha metà tra la sequenza e il genere. La sequenza "sogno" ordina una serie di avvenimenti intrinsecamente privi di significato. Lega in ordine spaziale, temporale e causale una serie di avvenimenti altrimenti privi di relazione. Se noi consideriamo l'Amleto in quanto opera unitaria, troviamo già nell'opera finita una serie di sequenze che danno unità all'opera. Tiezzi nella messa in scena dei tre sogni, non utilizza l'opera nella sua unità ma di volta in volta riflette e considera solo alcune sequenze,

che trovano unità nel sogno. Tiezzi struttura le sequenze dello spettacolo mettendone in risalto man mano alcuni caratteri rispettando un inizio, uno svolgimento e una fine, ma che non coincidono con l'opera *Amleto*.

Il sogno occupa un posto eminente nella letteratura drammatica perché permette una libertà di costruzione e

«la sua lettura – scrive Strindberg, autore a cui Tiezzi si ispira nella scelta del sogno – evoca ogni volta combinazioni di immagini diverse che assumono una coerenza insospettabile, suggerisce soluzioni sorprendenti, nessi, collegamenti, movimenti che non sono mai i medesimi»⁸⁴.

Dal genere letterario il sogno prende come principio la cornice nella quale vengono ordinati gli eventi, o fornite informazioni con una particolare valenza simbolica. Il sogno-cornice diventa il nesso che collega tutte e tre le scene e che gli dà una forte valenza onirica.

Ma il sogno costituisce un principio d'ordine anche sotto un altro aspetto, che deriva dalla sua posizione di mediatore tra coscienza diurna ed incoscienza notturna, tra socialità della veglia ed individualismo del sonno. Durante il giorno l'uomo mostra se stesso attraverso una maschera di apparenze, un gioco di ruoli che si impone a seconda delle situazioni; la notte ci si maschera, parla l'anima del sottosuolo.

«I sogni sono perciò simili a fantasmi dell'essere, la prima forma della coscienza di se, vale a dire la prima rivelazione del soggetto nel suo

⁸³ Hagge M., *Breve storia del sogno*, Venezia, Marsilio, 1998

⁸⁴ A. Strindberg, *Il sogno*, Adelphi, Milano, 1994

esistere, intendendo per esistere “l’uscire da”, cosa che comincia a succedere quando qualcosa si manifesta»⁸⁵.

I fantasmi appaiono sempre di notte, secondo le credenze comuni e al canto del gallo vanno via, come il fantasma del padre di Amleto, che rivela al figlio l’enigma della sua morte, i responsabili e che da ciò si genera il marcio in Danimarca.

Innescata l’avventura onirica l’alterica che si offre investe la natura significativa del sogno: si tratta di un segno o di un sintomo? Di un messaggio espresso da qualcuno, oppure di un’autorappresentazione del dormiente, che proietta nella figurazione del sogno i resti della propria esperienza vigile? Tiezzi immagina che lo spettro del padre si impossessi di Amleto, mettendo in evidenza un valore di autorappresentazione del personaggio, di un deflusso e di una risoluzione di un conflitto psichico non risolto. Amleto prende coscienza del problema, il rimorso riaffiora dal proprio inconscio, la verità perseguita che dorme.

Nella terza scena o sogno, *Amleto e il teatro*, il capo comico recita il monologo di Sigismondo tratto dalla *Vita è sogno* di Calderon della Barca, e credo che non si potesse scegliere opera migliore per chiudere lo spettacolo, tale da lasciare lo spettatore nel dubbio: sogno o son desto? Sigismondo e Amleto agiscono nella vita come in un sogno, secondo dei teoremi che non corrispondono alla verità comune, ma che rispondono al proprio concetto di verità: il loro comportamento è determinato dal fatto che forse loro stanno ancora sognando. Amleto è chiamato folle, ma sono innocui e lui comincia a compiere le sue vendette quando si sveglia, quando ritorna al mondo

⁸⁵ M.Zambrano, *Il sogno creatore*, Milano, Mondadori, 2002

comune. Nel sogno non si può agire, ma si può solo osservare. *Aequivocatio*, così si chiama questo principio retorico che consiste nel porgere il racconto in maniera tale da non far comprendere se si tratta di un evento reale o piuttosto di immaginazione onirica, prolungando l'attesa fino allo scioglimento del dilemma. Il sogno sarà, dunque uguale ad una simulazione di vita reale, così si vivono o si è in grado di vivere situazioni oniriche. Naturalmente sono situazioni esasperate in quanto fanno parte di simulazioni artistiche, nel sogno, allora, ci sarà del metodo come pure nella follia o presunta tale. Nel sogno si realizza la funzione figurativa del senso tragico dell'essere umano: il destino è un'entità trascendente che si manifesta nella storia totale dell'uomo e nella persona individuata all'esterno, o sul punto d'esserlo.

«Sull'uomo omonimo pesa il destino dell'uomo stesso in quell'ora. Sull'individuo pesa quello proprio, che è una nota, una parola all'interno di tale storia, la configurazione del destino che si unisce alla finalità che pesa così tanto finché da essa diverge – ossia non è assimilabile alla coscienza – è l'argomento della vita umana. E ciò non avviene soltanto tra il nascere e il morire, bensì sopra il nascere e nel morire, come su un fondo»⁸⁶.

Nel sogno si sviluppa questa storia o meglio la storia dichiara il proprio senso e si salva con la poesia, con la tragedia, e il romanzo. Il sogno diventa straripante nella vita dell'essere, che compie il suo trascendersi, come un risveglio caotico che precede il tempo, il sogno è caratterizzato da un'irrefrenabile libertà d'espressione che si pone come l'opposto del ragionamento razionale che ci costringe, durante

alla veglia, ad attenerci alle più disperate regole logiche, linguistiche e sociali. Se di giorno viviamo nella costrizione, la notte la nostra fantasia si libera da ogni vincolo e spazia nei territori dell'impossibile. Esiste un'analogia tra sogno e poesia. Un'impostazione così della rappresentazione onirica, privilegia tutto ciò che contraddice i comuni paradigmi di affabulazione: gli accostamenti gratuiti, le raffigurazioni fantasticamente belle o terrificanti, le incongruenze di ogni tipo, i repentini cambi di scena, le contaminazioni e così via. Ma rappresentare un sogno presuppone dei parametri, secondo Caillos, e quindi perde il suo effetto propriamente onirico, è come se ragionassimo su ciò che dobbiamo rappresentare come sogno. Ma se noi ci poniamo la domanda a cosa serve il sogno, nella risposta ci troveremo anche il carattere essenziale affinché l'elemento sogno sia efficace. Il sogno serve ad evocare i morti, a far parlare i defunti, a rivelare i sentimenti nascosti dei personaggi. Quindi in esso tutto può accadere, tale da far capire, a chi lo sta vivendo, di vivere un sogno. Ma il teatro è un sogno, è già la rappresentazione dell'impossibile che diventa possibile. "In un certo senso onirico equivale a falso nel senso di inventato, dunque letterario"⁸⁷, che è il procedimento puro dell'arte. Nel sogno, come nel teatro, come nella follia, può succedere di tutto,

«le possibilità del *somnium fictum* iniziano da una situazione di incertezza tra sogno e veglia, e si arricchiscono con la capacità di simulazione onirica a trecento sessanta gradi: in questa maniera esso si qualifica come luogo retorico dell'azzeramento e della possibilità»⁸⁸.

⁸⁶ ibidem

⁸⁷ M. Hagge, *Il sogno e la scrittura*, Firenze, Sansoni, 1986

⁸⁸ ibidem

6. Prima scena, *Amleto* e il potere

C'è un clima di attesa negli accampamenti di Elsinore. Il pubblico è seduto in quadrato, in un tendone che ricorda un accampamento mediorientale. Siamo tra le guardie che proteggono il palazzo, le sentinelle hanno i mitra spianati per l'ansia di uno spettro che si aggira invisibile tra loro. La scena è quella del primo atto di *Amleto*, che solitamente viene tagliata, Tiezzi invece decide di dargli un gran risalto mettendola tutta e addirittura amplificata. I soldati sono di guardia, è notte, fa caldo, clima impensabile per la Danimarca, ma il regista decide di ambientarla in medio oriente, per recuperare il mito più antico di Amleto che proviene da là. Tutto fa pensare ad un conflitto non ancora esploso, ma prossimo. Bernardo, Marcello e Francisco diventano dei rivoluzionari, insieme ad Orazio il più colto. Il parlato shakesperiano viene diluito in una lunga attesa che si consuma tra i corpo a corpo tra i soldati, tra giochi di sesso e di guerra. Corpi sudati, odori intensi, i soldati che si allenano in una squallida palestra, è tutto molto realistico, loro sono reali, la puzza lo è; una scena che ricorda, e diventa omaggio a Pasolini e alla sequenza finale di *Salò*, del 1975.

“L'azione si svolge in un tempo arcaico, dove esistono ancora spettri, morte, leggi spezzate e dove si finge la follia per riuscire a vendicarsi”⁸⁹. Tra loro c'è la voglia di sapere perché tutta quest'ansia, e questa guardia così ferrata, e Orazio, orecchio e mente della tragedia da una prima anticipazione di quelli che sono i fatti.

⁸⁹ F. Tiezzi, G. Agosti (a.c.d), *Quasi un piccolo atlante*, in “ La porta aperta”, bimestrale del teatro di Roma, Sett.-Ott., 2000

Orazio:

«Ora ascolta, il giovane Fortebraccio (...), ha rastrellato qua e là, in tutti gli angoli della Norvegia, una compagnia di fuorilegge spericolati, (...), per riprenderci, con la forza e la prepotenza quelle terre sopradette in quel suo modo perdute da suo padre. È questo il principale motivo dei nostri preparativi».⁹⁰

Orazio dà la sua spiegazione, razionale e che risponde a fatti concreti, ma è come se avvertisse che altro deve avvenire, più spaventosi eventi. Appare lo spettro, e le guardie cercano di difendersi da “quest’illusione”, come la chiama lo stesso Orazio. Loro vedono lo spettro che si impossessa degli stessi loro corpi, ma non parla, e si dissolve con il cantar del gallo. Solo il principe Amleto potrà parlare con lo spettro del padre. Da questo prologo di guerra, si passa in un’altra stanza, dove l’atmosfera è più rarefatta e formale. Siamo di fronte alla corte di Danimarca, che appare in tutto il suo splendore, rivestita di un mantello d’oro che unisce tutti i personaggi, dal re Claudio che è messo in cima alla piramide, ai cortigiani che dondolano al suo parlare come un corso d’acqua che segue solo lui. L’impaginazione della scena è un tributo a Edward Gordon Craig e Kostantin Stanislavshij che hanno realizzato al Teatro d’Arte di Mosca, nel 1911 *Amleto*. Qui Claudio è al massimo della sua potenza, tutta la corte è ai suoi piedi, tutto è sotto controllo, anche la vedova di suo fratello ora divenuta sua moglie. Amleto è sdraiato di lato che dorme, sogna questa montagna d’oro, o per lui è tutto un incubo.

⁹⁰ Amleto, I, I, 101

Scrive Tiezzi:

«sul fondo del palcoscenico si alza una montagna dorata: all'assolvenza della luce si scopre che la vetta di questo monte è costituita dal re Claudio e dalla regina Gertrude, in posizione di faraoni: dalle loro spalle scende un larghissimo mantello d'oro che copre i due terzi della scena. Abbiamo l'impressione di un potere luccicante, piramidato. Le luci fanno splendere il mantello, che manda bagliori sinistri: saettamenti e balenii d'oro che fanno pensare al mare. (...) Da sotto il mantello dorato spuntano innumerevoli capi: sono i cortigiani che con aria untuosa reclinano il capo in segno di ossequio e assenso. Si muovono all'unisono: come in una danza tribale e leggera, scambiandosi silenziose informazioni, con gesti di battitori di baseball: danza macabra che accorda in un armonico unico i presenti, e li muove in onde partecipe. Hanno i volti fortemente truccati di rosso (...), di giallo, di verde, di viola (visi, capelli, mani, unghie) come se il colore, diverso per ognuno di loro, scrivesse e trasparisse le loro differenti mostruose anime»⁹¹.

Claudio, tra solenni musiche di Berlioz e clangore di campane, parla in una lingua arcaica, Tiezzi infatti sceglie per la corte una traduzione in endecasillabi realizzata da Michele Leoni e pubblicata a Milano nel 1814, che è la prima traduzione italiana dell'opera. Un linguaggio formale e finto, dove la parola si nasconde dietro orpelli e artifici, proprio come la corte.

Gertrude unisce la corte ad Amleto cadavericamente disteso al suolo. Il dialogo tra madre e figlio si svolge alla maniera di Tiezzi: vengono riproposti gli allestimenti orientali di *Genet a Tangeri*, una colonna sonora che evoca terre lontane, e quattro abat-jour posti ai quattro

⁹¹ F. Tiezzi, *Verso indesiderate, inospitali ombre. Vite parallele di Amleto*, in *Amleto* (libretto di sala), Ed. L'Obliquo, Brescia, 2002, cit. p. 13

angoli del tappeto di sabbia. Si muovono con passi di danza e si contrappongono esteticamente con due abiti da sposa, bianco la regina, madre e nuova sposa, nero il principe, figlio e in lutto per il padre. Gertrude: “Buon Amleto, getta via il tuo colore notturno e il tuo occhio guardi da amico al Re di Danimarca. Non cercare per sempre a ciglia basse il tuo nobile padre nella polvere”⁹². Per la dolce Gertrude è tutto così naturale, anche la morte, tutti dobbiamo morire, e farebbe bene il giovane Amleto adeguarsi al passare delle cose. Ma Amleto:

«Non è il mio mantello d'inchiostro, fredda madre, né le rituali veste di solenne nero, né il ventoso sospirare di fiati forzati, no, né il copioso fiume negli occhi, né l'atteggiarsi avvilito del viso, insieme con tutte le forme, i modi, le fogge del dolore, che possano significarmi veramente. Questi, davvero, sembrano, perché sono azioni che un uomo potrebbe recitare. Ma io ho dentro ciò che supera ogni scena, così parla, in veli neri, come un femminile Achille adolescente, preservato a forza dal suo destino»⁹³.

Ma a Tiezzi, in questo primo studio non interessa sviscerare il rapporto propriamente edipico e conflittuale tra Amleto e la madre, ma vuole giocare con il contrasto dei sentimenti e la necessità storica dell'azione. Rimane tutto sospeso, il destino del principe, la vendetta, il ciclo che si deve chiudere, tutto è solo sentore lontano, si buttano, per il momento, le trame della tragedia.

Il momento culmine, ma anche di grande impatto emotivo è l'apparizione dello spettro del padre ad Amleto. La scena si svolge sempre sul tappeto di sabbia bianca, delimitata da alte pareti decorate con motivi indiani, e ai quattro angoli le abat-jour e si apre “in un

⁹² Amleto, I, 2, 70

⁹³ F. Quadri, *Amleto: “Essere? O no” disse Federico Tiezzi*, in “la Repubblica”, 20 Maggio 1998

quadro di grande potenza, l'incontro col fantasma del padre, il quale si manifesta dentro di lui con un falsetto in progressiva deformazione, disumana e razionale, travolgendolo all'improvviso"⁹⁴. Amleto si presenta fragile di nervi, ma non pazzo, perché ricordiamo che la sua è una pazzia giocata, e tutta l'azione viene seguita dal suo fido Orazio, che pare studiarlo prendendo appunti sul suo taccuino. Lo spettro si impossessa del principe, non appare in scena, ma parla con la sua bocca, anche se usa anche lui la lingua arcaica della corte.

«lo spettro nel mio spettacolo non appare – scrive Tiezzi – come si esprime infatti l'oltretomba di cui è parte? È un problema simile di quello di mostrare un attore in una stanza buia. Nel teatro Kabuki è risolto così: gli attori vedono il buio e si muovono di conseguenza. Ho voluto che lo Spettro apparisse solo attraverso gli occhi degli attori che lo vedono»⁹⁵.

Amleto ricorda le immagini dei tarantolati di De Martino nella *Terra del rimorso*, lo spirito è dentro di lui, lo dimena, gli fa vomitare parole e gli svela la verità, sempre tutto giocato sul doppio binario del sogno o no. Tutto lo studio o la scena, si muove su questo equivoco, del sembrare o dell'essere, del sognare o dell'esser desti.

Si passa in un'altra ambientazione con un forte impatto realistico, quasi sembra di essere in un quadro di Caravaggio. Il clima è agreste, contadini falciano un campo di grano, e sullo sfondo primeggia la giostra che fu di *Hamletmaschine*, metafora sempre della ruota che gira. È di scena la follia di Ofelia, che recita le parole tradotte da Mario Luzi. Ofelia è veramente impazzita, per un amore distratto e

⁹⁴ ibidem

⁹⁵ F. Tiezzi, *Verso indesiderate, inospitali ombre. Vite parallele di Amleto*, in *Amleto* (libretto di sala), Ed. L'Obliquo, Brescia 2002

lontano da lei, ma anche per la morte del padre, che in questo primo spettacolo non è stata presentata. Insieme ad Ofelia e ai contadini-guerriglieri, ci sono anche il re Claudio, qui stanco non solo per l'età, ma anche perché avverte che in Danimarca si prepara qualcosa di molto pericoloso per lui, e la regina Gertrude, tenera madre con la fanciulla che ama suo figlio. Ma in scena entra anche Laerte che ritorna dopo che è venuto a sapere della morte del padre. Questo quadro, perché forte è l'impatto visivo che Tiezzi ci regala, si conclude con il corpo di Ofelia morta portato in scena e su cui si china con amore fraterno Laerte, che intona un canto di Nino D'angelo, *Il Ribaltabile*. I compagni trattengono, distesa, una coperta antincendio, che porta immediatamente alla memoria l'impegno espressivo di Joseph Beuys. Ma l'impaginazione del gruppo trova più letterali derivazioni tra le opere di Caravaggio: il gesto della regina è infatti quello di una delle Maria nel *Seppellimento di Cristo* della Pinacoteca Vaticana, mentre il corpo disteso di Ofelia e alcuni dei presenti rimandano al *Seppellimento di Santa Lucia* di Siracusa.

Usciti i cortigiani con il corpo di Ofelia entra Amleto e chiude lo spettacolo recitando il celebre monologo "*Essere? O no*", tradotto anche questo da Mario Luzi. Amleto non ha in mano il libro di Montaigne, ma il *Diario del Che*, e recitando il suo monologo si addormenta sognando di essere come Che Guevara, eroe d'azione.

7. Seconda Scena, Amleto e la follia

La *seconda scena* ha come tema portante la pazzia, di Amleto e di Ofelia. Se nel primo studio Tiezzi ci presenta Amleto, qui in qualche modo seziona più in profondità gli aspetti psicologici dei personaggi. L'azione si articola in tre spazi, qui come nel primo studio ideati da Pier Paolo Bisleri, quella sorta di atrio disadorno in cui le guardie di Elsinore fanno la guardia, e che si trasforma in un accampamento di guerra, un candido e quasi metafisico salone orientaleggiante ricoperto di sabbia finissima e cosparso di scheletri di animali, e una squallida cucina che ne diventa quasi il doppio degradato.

Lo spettacolo parte con l'apparizione dello spettro ad Amleto. Siamo nell'accampamento ci sono i soldati con il principe, lo spirito si impossessa di lui, parla con la sua bocca, e Amleto vestito con l'abito nero, vedova del padre, scopre la verità per opera del padre. È un principe in trans, quando il padre si impossessa di lui, ma che ritorna ad uno stato mentale più lucido e consapevole liberatosi del fantasma. Si sveste anche del vestito a metà tra abito femminile e kimono, e racconta dell'apparizione ai compagni. Da questo momento in poi e in questa *seconda scena* è esplicito, Amleto prende coscienza della situazione e incomincia a pensare un'eventuale azione. In questo secondo sogno, la pazzia è il tema centrale, che il principe usa con metodo per mettere alla prova i colpevoli e smascherare le loro colpe. Tutti spiano tutti nella regia di Elsinore, tutti stanno dietro al pazzo Amleto, che pur sapendo benissimo che lui non sia pazzo, temono che possa svelare le colpe. Il giovane legge in questo secondo sogno Wittgenstein, e non è un caso perché riflette sulle parole che ognuno

usa come più gli fa comodo, tanto che la follia di Amleto cambia a secondo di chi si trova di fronte e lo chiama. Dice Tiezzi:

«Con gli attori si è lavorato sulle diverse parole usate per indicare la follia di Amleto: le regina parla di wildness, Claudio di lunacy, Polonio di madness e Rosencranz e Guildenstern di confusion...cambia a secondo di chi ha di fronte: è selvaggio con la madre, malinconico con il re, perfido con Polonio»⁹⁶.

E se Amleto gioca con la sua follia, Ofelia non riesce a stare dietro al suo principe, a questo amore sognato o forse così tanto idealizzato. Lei perde il contatto con la realtà, soffre per questo non capire il gioco di apparenze di cui è vittima. E l'accampamento si trasforma in un ring, e qui avviene l'incontro prima tra Ofelia e il padre, Polonio che indossa la maschera da cane da guardia e che convince la figlia a diventare esca per smascherare Amleto, e l'incontro tra il principe e un'Ofelia sulla sedia a rotelle e gli occhiali scuri, come Hamm in *Finale di partita*;

«un'Ofelia che accentua ulteriormente i tratti di fisicità già evidenziati nell'altra edizione, che si strofina il sesso e insinua un'inquietante e persino violenta tensione carnale nell'incontro con Amleto, in cui i due ballano un "lento" al suono di *Bang Bang*, la stucchevole canzone anni sessanta»⁹⁷.

L'incomunicabilità è il nodo del problema tra i due giovani, hanno due differenti visioni del rapporto e del mondo tanto da non sapere niente

⁹⁶ L. Bentivoglio, *L'Amleto di Tiezzi*, " *Shakespeare è solo un sogno*", in " *La Repubblica*", 11 Maggio 1999

⁹⁷ R. Palazzi, *Un'Ofelia sulla sedia a rotella*, in " *Il Sole 24 Ore*" 23 Maggio, 1999

l'uno dell'altro. Amleto compie un'azione violenta mentre Ofelia è sulla sedia a rotelle e anche se i due corpi si toccano e tra loro c'è una memoria comune, restano ugualmente muti. Ricorda l'incomprensione tra Ofelia e Amleto nell'*Hamletmaschine*, lì non solo i due parlavano una lingua diversa, giapponese e italiano, ma Ofelia era anche interpretato da un attore onnegata. In entrambi i casi la ragione del non capirsi delle due coppie è che l'uno sogna l'altro differente da quello che è. Tutto è giocato tra il sogno e la realtà: Ofelia sceglie il sogno che è poi la follia.

Ci si sposta in una stanza del castello di Elsinore, con arazzi appesi alle pareti e con animali, non solo presenze decorative, ma anche umane. Rosencrantz e Guildenstern sono come due serpenti e da rettili e il loro modo di muoversi. Sono stati chiamati alla corte di Danimarca per aiutare il re e la regina a capire il male del loro Amleto. Polonio, invece, il ciambellano di corte è vestito con abiti ispirati all'opera di Pechino mentre il suo volto è mascherato con una maschera della commedia dell'arte. Siamo nella camera da letto della regina, il pavimento è coperto di sabbia bianca e un vaso con dei gigli, ricorda una foto di Beaton. La regina indossa una maschera di divinità egiziana, e aspetta insieme a Polonio che nascosto dietro le tende trova la morte, Amleto. L'incontro tra la madre e il figlio avviene come nell'oltretomba, e la scena è immersa in una musica di Gustav Mahler. È violento lo scontro, come tra due animali che si mordono spinti da un amore di madre e figlio molto forte e fisico.

Amleto deve partire e i suoi amici lo sconsigliano. L'ambientazione è cambiata, siamo in una casa proletaria. Il testo in cui Orazio sconsiglia al principe di partire viene ripetuto. Lo si è ascoltato prima nella camera bianca, e lo si ascolta ora, i suoi compagni vestiti da

combattenti irrompono dall'esterno, cantando *Hasta siempre Comandante*, mentre Amleto mangia la minestra. Si rompono i rapporti tra interno ed esterno come avveniva in *Vedute di Porto Said*. Finisce il secondo sogno, caratterizzato sempre più da questa costruzione visionaria in cui Tiezzi mescola oriente e occidente. L'azione si sta preparando, il ciclo di vendette tra un po' avrà inizio.

8. Amleto, il teatro nel teatro

Nella terza *Scena*, il filtro che Tiezzi utilizza è il teatro, tutto è spettacolarizzato e giocato tra finzione e realtà, e più che mai ci si chiede se la vita è un sogno. Si comincia sempre sotto un tendone dove si intrecciano le voci dei comici arrivati alla corte di Elsinore con abiti odierni e vecchie foto in bianco e nero degli anni cinquanta. Questi attori, di cui il capo comico è Sandro Lombardi, entrano nei panni di se stessi, anche se la scena che si riprende dell'*Amleto* è quella, appunto, dell'arrivo dei comici. La cornice del teatro nel teatro che chiude l'ultima riflessione di Tiezzi sull'*Amleto*, ci conduce direttamente alla linea che porterà all'*Amleto* di Testori.

Il primo attore della compagnia recita, in uno spagnolo appassionato un monologo preso dalla *Vita è sogno* di Calderon de la Barca. L'immagine del principe danese sfuma così in quella del polacco Sigismondo, tutti e due impegnati a cogliere della vita una riflessione: quanto labile sia il confine tra realtà e finzione. Si inseriscono in

questo clima scambi di battute tra il capo comico e Amleto sull'importanza dell'arte del teatro. Il principe chiede al capo comico di recitargli il racconto che Enea fa a Didone, il racconto di Pirro e soprattutto la parte su Ecuba : “ma se gli stessi dèi l'avessero veduta, quand'ella vide Pirro prendere diletto atroce smembramento con la spada il corpo del marito, il subito scoppiar di pianto che ella si fece” (Amleto II, 2), e il capo comico su queste battute piange...Amleto allora, rimasto solo si chiede perché mai lui abbia pianto per Ecuba, cosa sarà mai Ecuba per lui, o lui per Ecuba. Cosa avrebbe mai fatto se avesse sofferto la sua passione. Amleto si accorge che è il momento di svelare le colpe e agire. Che abbia allora inizio lo spettacolo.

Si passa poi in una stanza con musica indiana per la pantomima presentata a corte. La stanza è bianca con grandi tappeti sul pavimento, su cui gli attori sono pronti a metter in scena il loro spettacolo. C'è un palco reale allestito per la corte, al vertice ci sono seduti i sovrani segue tutta la corte. La corte, vestita di verde con dettagli bianchi, è presenta tutta ed è osservata con grande attenzione dal principe Amleto che usa l'arte teatrale per svelare la colpa, e tra le sue gambe è seduta Ofelia. Gli attori usano una traduzione dell'opera che risale all'ottocento, quella di Michele Leoni, e adottano un registro stilistico recuperato dalla tradizione teatrale indiana di carattere liturgico. Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo duettano come i vecchi tempi di *Sulla strada*, lo spettacolo dell'82 scritto da Tiezzi. È un omaggio al lavoro del gruppo, si ripescano la memoria dalla propria valigia, anche se accompagnata dall'esperienza degli anni. Compagno, così spunti comici colti al volo dagli attori e ritornano le maschere egiziane, ormai consuete nelle tre *Scene*. Delle movenze suonano come omaggio all'*Arlecchino servitore di due padroni* di

Giorgio Strehler. Non si ha paura della contaminazione, si gioca con tutto ciò che per Tiezzi e Lombardi è il loro teatro. D'altronde, scrive Tiezzi : “Quanti teatri contiene *Amleto*! Quanti stili si porta dietro! Li ho lasciati emergere dalla mia mitologia personale. Non una sola vita, ma molte vite”⁹⁸.

La metafora del teatro e del sogno pervade anche le sequenze successive: il re Claudio (Massimo Verdasho) recita il suo monologo pervaso dal rimorso e dai sensi di colpa, il teatro ha avuto il suo effetto, ha oggettivato la realtà riportando un ordine tra la colpa e il bene. Il becchino-clown fa un numero in siciliano rifacendosi a Modugno e Petrolini, prima del funerale di Ofelia portata in un feretro bianco coperto di santini di cera, vera vittima della finzione, causa della sua delirante pazzia, bagnati dalle lacrime di Gertrude per la dolce fanciulla. Il ciclo si sta per chiudere, la vendetta tra un po' avrà luogo, e si consumerà in un rito borghese degno dei nostri giorni: la lotta si svolge su un tavolo da biliardo su cui volteggino dei sipari rossi. Siamo all'atto V,2, il duello tra Laerte e Amleto, i due sono presentati come giocatori di biliardo vestiti con lo smoking nero e lottano con sciabole avvolte in stuoie di bambù, con movenze molto lente da arti marziali. I sovrani di Danimarca stanno per morire, il re Claudio fa il cerimoniere, anch'egli vestito di smoking, mentre l'evanescente Gertrude seduta su una poltrona d'oro e rossa, sta per morire. La finzione è finita, e con loro anche Amleto che immola se stesso nel sacrificio rituale per ripristinare l'ordine. Ogni azione è lenta, rituale e inserita in un equilibrio che contrasta con la drammaticità dei fatti. Tutti muoiono ma per beffa del destino. I

⁹⁸ F. Tiezzi, *Verso indesiderate, inospitali ombre. Vite parallele di Amleto*, in *Amleto* (libretto di sala), Ed. L'obliquo, Brescia, 2002

tranelli preparati dal re non vanno a buon fine ma anzi si infliggono contro di lui. I morti sono stesi per terra e prima che il principe muore, bevendo dalla coppa avvelenata da Claudio in cui ha bevuto anche la regina, però riappaiono i morti e i vivi, in una sarabanda come un Fellini liturgico. Gli attori escono dalle bare: c'è il pinguino di *Genet a Tangeri*, quello con cui Fassbinder partiva per il polo nord. Arriva, infine Fortebraccio, visto come il liberatore, su una jeep da cui balza fuori, lui, il vero liberatore. Si porta dietro i guerrigliere che nelle prime *Scene*, facevano la guardia alla corte di Elsinore e che aspettavano il comandante che avrebbe ripristinato l'ordine. Fortebraccio che ha le sembianze di Che Guevara è colui che associa il pensiero alla parola, ciò che Amleto non sa fare, lui parla e pensa, il Che agisce. Ma se lo spettacolo sembra finito, ecco che Amleto si risveglia dal suo sogno o dal suo incubo, e va via.

TERZO CAPITOLO

L'Ambleto

«Stringimi il teschio
nella mano.
Quando non avrò carne
Ti dirò ancora:
t'amo »
Testori in *Per sempre*

Chi sono Testori, Lombardi, Tiezzi, artisti ma anche individui che caricano le loro esperienze di vita con l'arte, e l'arte con la vita. Non si sono rifugiati dietro l'arte, ma si sono messi a nudo mostrando il loro vissuto e se stessi. Sarà per questo che le opere di Testori vibrano di emozioni essenziali, i personaggi scendono nelle zone nascoste della coscienza, vivono momenti governati dal dolore, dalla nostalgia ma spinti con grande forza alla vita. Senti, quindi tra le mani parole che diventano corpi materici, governati da ogni energia, sensualità , erotismo, sofferenza e comicità vivono in loro; cercano il mistero della vita, ma tra una bestemmia e l'altra si sentono inadeguati alla vita stessa. e la lingua si fa mezzo di quest'esperienza. Testori era iscritto nel destino dei Magazzini, che nascono come teatro del silenzio dei corpi che vibrano nello spazio, e acquistano man mano la parola che diventa partitura ritmica. Il lavoro su Testori nasce e da un progetto di Sandro Lombardi a cui Tiezzi collabora a pieno come regista. Entrambi fondatori del Carrozzone sono prima di tutto uomini di teatro e diventano poi attore e regista, portando in scena sempre tutto il loro bagaglio. Dopo *Hamletmaschine*, circa, nasce un triennio di lavoro su Dante ed

«è il momento cruciale in cui si affronta all'origine il problema della lingua. Lavorare sulla Commedia significa confrontarsi con la lingua più ricca mai prodotta nel nostro paese, una lingua in formazione fortemente sperimentale, connotata da una stupefacente commistione di piani espressivi, dal comico, al tragico, al grottesco »⁹⁹.

La lingua e l'attore diventano momento di riflessione per il gruppo che per anni ha condotto una ricerca drammaturgica a prescindere dal testo, arrivando a delle ragioni sceniche che comprendono a pieno il testo. Quindi il debutto nel 1994 con *Edipus*, *Cleopatra* nel 1996, *Due Lai* nel 1998, e nel 2001 *L'Ambleto*. Tutte opere di Testori che tra di loro hanno un legame molto forte, sebbene scritte in periodi diversi per Testori, però accomunate dalla lingua, che assume connotati visivi molto forti. L'amore per la storia dell'arte, per il Caravaggio, ma ancora Longhi come maestro comune, avvicinano ancor di più Testori a Lombardi e a Tiezzi, che se pur venendo da vissuti differenti e geografie lontane riempiono l'arte di vita.

1. La testa del Battista ovvero il sacrificio dell'arte

La testa del Battista è il simbolo immondo dell'infinito dolore del mondo, e la disperazione in cui l'uomo cade; c'è chi strappa la testa, e a chi viene strappata, chi vittima e chi carnefice. Quest'ossessione è presente in tutta la produzione di Testori con cui, negli anni arriverà a cristiani compromessi, ma che è segnata da un lungo periodo in cui l'autore pare aver sfidato il suo e il nostro Dio, nel tentativo di ripetere la storia della creazione, divenendo carnefice, ma anche vittima. Si assiste, quindi, ad una discesa negli inferi per toccare con mano la solitudine e la sofferenza umana, chiedendosi ossessivamente, da dove abbia inizio questo processo di corruzione umano, tutto questo soffrire. E' un susseguirsi di domande che rimangono senza risposta e più volte, questo sangue che si fa verbo, carne, si raggruma e offerto come vittima sacrificale. Siamo tutti preda della morte attesa o provocata, ma che sicuramente ci lascia disperati e soli, nel bisogno infinito d'amore. Come Amleto, uomo che chiede amore, vittima di questa carneficina, ma che a sua volta ne è causa. E' lui che con le sue parole e le continue domande invoca amore e liberazione dalla sofferenza a questo Dio che pare non gli risponda. Siamo tutti vittima di questa testa, come Amleto è vittima del teschio del padre, e Testori dell'illusione di poter annullare gli effetti del delitto. In ognuno rimane vivo il senso della vita che diventa grido che si alza disumano e non vede scampo a questo breve dolore.

Testori dà voce al cuore e ai sentimenti che l'uomo taglia sempre fuori dalla verità impacchettandoli di fogli finti e senza mai lasciarli liberi

⁹⁹ Andrea Nanni, " *Lombardi*", in Il Giornale della Toscana, domenica 16 dicembre 2001

di essere; allora dalla menzogna che Amleto vive come causa di solitudine e di incomprensione del mondo, che la notte si fonde con il sangue, la vita con la morte, speranza e tragica menzogna. La parola ci dà la possibilità di fuga, ma non basta perché la morte vince. La strada che ci indica, allora, è il non rifiutare la catena con cui è legata la testa del Battista, ma restare nella mischia del quotidiano da poter distinguere il bene dal male. La testa del Battista diventa, a mio avviso il tema più o meno evidente della produzione di Testori, perché Giovanni Battista è colui che ha professato la parola di Dio quando ancora il mondo romano credeva al politeismo, è stato additato come rivoluzionario e anche il primo a battezzare per liberare l'uomo dal peccato. E' il simbolo di chi fa pensare, di chi pone domande, e Testori diventa lui stesso a sua volta testa, lui che rotola tra la gente crudo e duro con le sue domande.

E comprendere Amleto, ma in genere il mondo e ancor di più gli artisti, senza conoscere il sacrificio della testa, penso sia vano, perché noi siamo al mondo vittime e carnefice, e l'arte dovrebbe scuoterci con le sue mille domande.

“Si batte sempre la carne contro la carne” scrive Testori, “ per pervenire, non all'emissione d'una risposta, ma all'enucleazione di una domanda”¹⁰⁰. Senza questa domanda, dunque, non si può attendere questa risposta. Il teatro diventa allora una prova religiosa, perché la parola si fa carne e sangue, viene offerta come qualità carnale e motoria per l'individuo. Una parola che tenta di rifarsi verbo, una parola che si concretizza nella sua azione incarnante; questo è lo scanalo testoriano, un discorso altamente religioso.

¹⁰⁰ SANTINI G., (a c. di), *Giovanni Testori, nel ventre del teatro*, Quattro Venti, Urbino, 1996

Una parola che ferisce, dunque, cerca Testori, e questo nucleo poetico viene sviscerato, aperto e sezionato da Tiezzi e Lombardi, quando decidono di arrivare a questo scrittore.

«Parole che tagliano, simili a bisturi che aprono e non richiudono la carne dello spettatore. Vi porterò ad avere una visione di ognuna di queste parole, dei segni d'interpretazione della frase, e se ci riesco, degli spazi bianchi tra quelle e queste. L'accadimento teatrale qui è nella parola prima ancora che nei personaggi o nella storia. Parola che sono materia viva, mutevole, metamorfica, materiale eruttivo, acciaio in fusione »¹⁰¹.

Così Tiezzi parla della sua visione dell'Amleto di Testori, così lo spiega la sua regia, un Amleto che con il suo parlare, monologare e con lui tutti gli altri personaggi, non dice solo parole, ma porta a galla tutto in universo di sentimenti, di emozioni, di legami e di storie che non sono solo sue, ma sono degli uomini. Quindi Amleto, per Tiezzi non sarà più solo un personaggio, ma saremo noi spettatori con il nostro mondo. La novità drammatica di Testori per Tiezzi non sta nel rifacimento shakespiriano, ma nell'aver saputo incarnare gli spasmi dolorosi, le ferite, gli incubi e i sogni, l'ansia della perdita, l'infelicità dei non più baci nella notte in questa lingua primordiale. Ciò che Tiezzi chiede ai suoi attori è di dar voce attraverso queste parole, al mondo interiore; queste energie devono farsi pensiero che produce immagini, pensieri che saranno irrazionali come il cuore e l'amore.

«Dopo aver acceso la combustione di questo fuoco interno alle parole, lasciate che i vostri corpi brucino nel rogo del senso. Su questo rogo sarete infinitamente soli. I segni che il vostro corpo morente produrrà saranno gli

¹⁰¹ Libretto scenico dell'Amleto, cit. p. 21

ultimi della specie. In quel punto e dentro quel rogo amoroso, cominceranno a venire i sogni e le visioni (...).Bene da quel punto potete iniziare a recitare».¹⁰²

Il *Christus patiens* è l'immagine che cercano le parole di Testori, il Cristo fatto uomo e umile, il dio che raccoglie in se le storie di tutta l'umanità; e le parole di Testori sembrano trovar vita nelle immagini del Caravaggio, pittore della realtà e del dolore. Per entrambi le immagini nascono dal peccato e dal dolore, e le vittime sono in attesa di una redenzione ultima che le salverà dal peccato. Le parole di Testori vibrano nella luce del Caravaggio e nelle sue figure il verbo si fa corpo e sangue. Raccontano di un Cristo che si incarna negli uomini, nel dolore quotidiano, un Cristo che lo si trova nello sguardo spaurito degli umili. Il mondo dei periferici e degli emarginati cantato da Testori si vivifica nella *Deposizione*, nella *Morte della Madonna*, e in tutte le altre tele sacre del Caravaggio, ma ciò che ancor lega di più entrambi è il teschio del Battista che rotola tra noi fino a penetrare dentro l'anima, come la loro arte. Sangue che sfrutta altro sangue necessario alla salvezza con chiaro riferimento al battesimo¹⁰³ che è necessario per la salvezza: "Chiunque avrà creduto e sarà stato battezzato, sarà salvo", dice il Vangelo.

Se Caravaggio con il suo realismo è caro a Testori, non meno le sue parole prendono forma con le esperienze di Gaudenzio Ferrari, pittore e plastificatore del Sacro Monte del Varallo, a cui dedicò dei saggi raccolti nel volume *Il gran teatro montano* (1965). In Ferrari, Testori riconosce la convergenza in un'adesione sincera al popolare, che si solleva nella coscienza tragica dell'esistenza e che si affaccia sulla

¹⁰² ibidem cit. p. 22

fede religiosa, attraverso una radicale domanda sul senso e la ricerca di una forma espressiva che consenta sia di narrare il quotidiano, sia di ritualizzarlo, raccogliendo nella sintesi e nell'universalità di significato del simbolo. Nella narrazione in stazione della vita di Gesù del Ferrari, Testori rivela la vocazione della sua drammaturgia e s'ispira alla gioia corale espressa dal pittore. Una materia che sembra coincidere con la carne, come la definisce Testori, una materia che esce dai battiti del cuore. Non hanno limiti di tempo e di contingenza e di affetti i personaggi, la loro verità è fuori da alcuna definizione, come in Testori.

Le immagini da cui trae linfa Testori, nutrono anche gli allestimenti di Tiezzi che fin dalla loro nascita come Carrozzone dipingono in scena attimi di pittura dei loro pittori più cari. Per Tiezzi l'Ambleto vive di una serie d'immagini che oltre del Caravaggio o del Ferrari, sono offerte anche da Munch, l'urlo muto come la macerazione delle parole di Ambleto, o in Gerolamo Romanino e la sua *Natività*.

Ambleto quindi, come cumulo di memoria che si fa macerie di parole, uomo-cristo carico di sentimenti e di pietà, come se Ambleto fosse l'incarnazione del Cristo contemporaneo, non solo re dell'alto dei cieli, ma che si fa uomo sofferente, e come tale vive degli affetti più intimi e cari, invoca amore e protezione, un uomo che parla la lingua delle sue origini. Per questo tutto l'ambientazione e la lingua è lombarda, perché è il luogo del cuore di Testori, è la lingua della madre e il suo luogo natio. Anche Lombardi e Tiezzi cercano la loro geografia del cuore, il Casentino e la Valdichiana, l'arte si nutre del cuore e il teatro non può che mostrare ciò che ognuno porta con sé. L'uomo di teatro per sua natura nomade, si rifugia nei propri ricordi

¹⁰³ vedi *La realtà del Caravaggio*, di Maurizio Calvesi

cari, loro uomini vaganti coma gli Scarrozzanti dell'Ambleto. Tiezzi rivede, dunque, in quest'opera anche l'essere attore, vagare di posto in posto, e portare in scena ogni sera un piccolo dramma, il proprio dramma. Famiglia di saltimbanchi di Picasso, per Tiezzi coglie in immagine l'essere nomadi, opera in cui non vi sono né allegorie né messaggi, ma è l'equilibrio tra spontaneità e delicatezza; Picasso ha raffigurato i suoi amici del circo, questi attori girovaghi di cui lui diceva: "Ma di', chi sono quei randagi eterni, quei fuggitivi poco più di noi"¹⁰⁴. L'artista si sente fuori dal mondo, vive in una condizione di nomadismo non solo fisicamente ma anche nell'animo. E' colui che guarda e ascolta il mondo andando sempre oltre i confini del fisico, mascherandosi ma raccontandosi. Vive della terra, del sole vive ai margini proprio come gli umili di Testori, o come le periferie di Pasolini, e sente su di sé i dolori.

Ambleto, o Amleto, e qui sta il gioco di sovrapposizioni, la grandezza di questo personaggio, è il teatro, il gran teatro umano portato in scena giorno per giorno. Amleto è tutto de è niente, è l'uomo, è Cristo, è l'artista, è la testa del Battista che rotola tra noi, nel mondo.

¹⁰⁴ R. Penrose, *Pablo Picasso la vita e le opere*, Einaudi, Torino, 1969

2. Il teatro tra pietà e rivolta

«E' tutta la vita che tendo a questo. Tendo insomma perché non so, o non posso far altro; tendo a passera oltre l'estetico, della forma riuscissi solo ad avvertire l'arresto, il blocco che esso impone all'urgenza di una cosa da vivere e, dunque da dire, cosa, o evento, di cui non so fino a che punto possa ritenermi responsabile». ¹⁰⁵

La ricerca dell'essenza della vita ha sempre preoccupato Testori, una vita che rincorre il tragico come verità e pienezza dell'esistenza stessa. Il teatro, meglio della narrativa è in grado, secondo Testori, di mettere a fuoco relazioni tra i personaggi e le situazioni, è meglio il personaggio acquista una sua indipendenza psicologica drammatica. "Nel teatro" dice Testori in un'intervista con Tullio Kezich "vedo la possibilità di tendere ai grandi temi tragici, mentre nella narrativa c'è pur sempre un certo non sentimentale". Nella società italiana, sia di Testori che quella odierna, in cui si assiste ad una frattura tra intellettuali e teatro, Testori pone l'accento più su una .frattura tra società e scrittori, il che significa non riuscire a cogliere la vita e non saperla raccontare; proprio perché nel teatro Testori individua un momento in cui si libera un proprio ingorgo che è di natura tragica: "io sento assai oscuramente, ma anche assai violentemente, che il teatro deve contenere un totale scatenamento dell'irrazionale"¹⁰⁶. Lo scrittore non deve porsi il problema di essere rappresentato o meno, scrivere per il teatro, secondo Testori, è il primo gesto, ed è più importante che essere rappresentato o meno.

¹⁰⁵ G. Testori, *il mio teatro contro l'artificio*, "Il Sabato", 5.11.1988

«Non si tratta di invitare gli scrittori ad avvicinarsi al teatro, si tratta che gli scrittori sentano una coincidenza tra il loro modo di essere in un determinato momento storico e la possibilità che offre il teatro, non le possibilità tecniche e pratiche, di struttura del proprio mondo».¹⁰⁷

Per Testori scrivere per il teatro non vuol dire unire solo le battute tra di loro tale che non vi siano descrizioni, ma significa arrivare al ventre della cosa, è il nucleo che deve essere di forma, di struttura, di sangue teatrale. Il teatro non può rispondere a norme storiche, cioè non deve avere una validità temporale, ma è positivo quando è valido sempre, quando la scena emoziona anche ad anni di distanza. Altrimenti diventa cinema, con un grado di immediatezza maggiore che lo fa avvicinare di più ad un atto giornalistico che poetico. Forse per questo Pasolini sosteneva che il teatro d'oggi è il cinema, perché nessun testo ha la forza di smuovere e di arrivare nel cuore come invece credeva Testori. Non teorizza mai in modo sistematico le sue idee sul teatro, ma preferisce muoversi per frammenti, a secondo delle circostanze che gli si presentano. Unico episodio rimane perciò *Il ventre del teatro* del 1967-68, che più di una formalizzazione precisa, risulta un magma, in cui la prosa assume un valore emotivamente frammentato. Questo momento di riflessione di Testori sul teatro, si contamina ad un periodo movimentato per il teatro non solo italiano, che mette in discussione i modi del fare teatro e cerca di coglierne le ragioni. Si apre nel '67 il Convegno di Ivrea “data delle prima codificazione tardiva del fenomeno neo-avanguardia del nostro paese”¹⁰⁸, Pasolini

¹⁰⁶ F. Panzeri, *Vita di G. Testori*, Longanesi e C., Milano, 2003

¹⁰⁷ Ibidem

¹⁰⁸ F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, Torino, Einaudi 1977, pag.9

presenta Il Manifesto per un nuovo teatro, la diffusione delle teorie teatrali di Artaud e Grotowsky che rappresentano il più importante impulso ai movimenti di quegli anni. Ciò che è importante per loro è ritrovare una “povertà” del teatro, spogliandolo di tutto ciò che non è essenziale. Scrive Grotowsky nel '72 :

«Penso che la domanda che dovremmo porci è sapere qual è il bisogno umano più semplice, più interumano, diciamo più popolare: qual è il bisogno che sta per nascere? E se ci poniamo la domanda in questi termini la parola stessa “teatro” cadrà. Non è il teatro che è necessario, ma assolutamente qualcos'altro. Superare la barriera tra me e te (...). Allora si eliminerà il teatro, si eliminerà la vergogna e la paura, il bisogno di presentarsi velati, di nascondersi e anche quello di recitare una parte che non è la nostra».¹⁰⁹

La parola teatro pare scolorirsi, si vuole solo cercare la verità della parola e dell'azione che sono legate non tanto ad una finta mimesi, quanto ad una volontà di coinvolgere l'uomo affinché ritrovi contatto con l'essenza. Quest' esigenza sembra vibrare anche nelle parole di Testori che qualche anno prima, nel '68 pubblica su “Paragone” un breve scritto in cui si delinea una personale idea di teatro. I termini del problema diventano la verifica da parte di un soggetto di problematiche universali. Ciò che del teatro interessa è “il termine primo (ed ultimo) il termine non rinunciabile e non sconfessabile del teatro (...); quel termine per cui sulle scene e, primo in se medesimo, tenta di verbalizzare il grumo dell'esistenza”¹¹⁰. Non si ha a che fare con riflessioni che contengono valore storico, ma sembrano problematiche slegate dal tempo:

¹⁰⁹ pp. 75-76, citato in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale...* cit.

«Essendo i termini della problematica mutabili e il solo nodo, invece immutabile, il minimo che può accadere è di sentirsi accusare d'esser fuori tempo. Ma il tempo passa; e le mani reggono i termini del gioco dialettico diventano presto gonfie di vecchiaia; poi flaccide; poi, ossa; infine cenere e niente».¹¹¹

In questo saggio non si avverte la tensione di formalizzare una teoria teatrale quanto l'asse si sposta su una coincidenza teatro-esistenza. Si avverte l'arte come momento in cui si risolve la lotta tra il sé e l'esistenza, è una riflessione sulla vita che diventa sul teatro perché questo è la vita stessa. Il teatro di Testori è scandaloso "perché rifiuta" – dice Lombardi – "visceralmente ancor prima che programmaticamente, tutto quello che è l'equivoco e che sono i vari equivoci del teatro d'impegno, d'evasione, il teatro politico. Non tollera nessuna di queste cose"¹¹². Il teatro è lo sforzo di verbalizzare il grumo dell'esistenza, il tentativo di far sì che la carne diventi verbo con tutto il suo valore di passione e violenza, per ricadere poi nel fango tenebroso e cieco, dato che è solo un tentativo. Parole come 'tentativo', 'tentare', 'impossibilità', sono assai presenti nell'intero scritto, che trovano tracce più lontane negli scritti di san Paolo, testimone e interprete di una filosofia esistenziale:

«io so, infatti che in me, cioè nella mia carne, non abita il bene; c'è in me il desiderio del bene, ma non la capacità di attuarlo; infatti io non ho capito

¹¹⁰ G. Testori, *Il ventre del teatro*, "Paragone", giugno 1968, p. 95

¹¹¹ Ibidem

¹¹² "L'Amleto. Colloquio con Sandro Lombardi" in Dal nostro lunedì, 20 Marzo 2002

il bene che voglio, ma il male che non voglio (...) Io trovo dunque in me questa legge: quando voglio fare il bene, il male è accanto a me». ¹¹³

Esiste, come scrive San Paolo, nel fondo di noi una contraddizione che diventa impossibilità e non trova senso nell'attuazione. E' questo il modo della dialettica testoriana, una continua tensione dell'individuo verso l'universale, il corpo elemento materiale che non riesce a liberarsi della materia stessa, il bene che non trova compimento. Non si trova una risposta ma è un continuo demandare e domandare 'chi mi libererà da questo corpo votato alla morte?' scrive San Paolo. Non basta una legge, per quanto giusta e buona "perché la legge è spirituale, mentre io sono di carne, venduto come schiavo del peccato"¹¹⁴. Si batte sempre la carne contro la carne per non arrivare mai ad una risposta ma, si apre sempre una nuova domanda. Dunque l'individuo resta immobile davanti al sopraggiungere che scioglie i problemi irrisolti. Il teatro, quindi secondo Testori, è una prova religiosa perché pone l'uomo davanti ad una serie di domande a cui l'arte stessa dovrebbe dare senso. Per Testori la realtà stessa è religione perché incarnazione di qualcosa d'altro. Non c'è una gerarchia tra le cose, ma tutto in quanto vita è sacro, quindi

«il teatro è religione, il sesso è religione, il bisogno di esprimersi attraverso i linguaggi dell'arte è religione, la politica è religione, il piacere del cibo è religione, le canzoni di Mina e della Vanoni sono religione, i colori del cielo al tramonto sono religione... »¹¹⁵.

¹¹³ G. Testori, *traduzione della prima lettera ai Corinti*, Milano, Longanesi 1991, p. 11

¹¹⁴ Ibidem

¹¹⁵ "L'Ambleto. Colloquio con Sandro Lombardi", in dal nostro Lunedì, 20 marzo 2002

Un uomo costretto a vivere la propria realtà imprigionato in un destino di cui non sa nemmeno il senso, una x incomprensibile che la ragione individua fuori dal processo della ragione: la ragione raggiunge un vertice dopo il quale sa di non poter andare oltre. E' assurdo dover aderire a qualcosa di cui non si conosce neanche il volto. Da questa contraddizione nasce anche la coincidenza tra "vero teatro" e tragedia, o meglio con l'origine di rito da cui si sviluppa, quel sentimento tragico di cui parla Nietzsche:

«La psicologia dell'orgasmo concepito come uno straripante senso di vita e di forza, all'interno del quale persino il dolore agisce come stimolante, mi dette la chiave per intendere il sentimento tragico, il quale è stato frainteso sia da Aristotele che in particolare dai pessimisti (...) Non per affrancarsi dal terrore e dalla compassione, non per purificarsi da una pericolosa passione mediante un veemente sgravarsi della medesima, ma per essere noi stessi, al di là del terrore e della compassione, l'eterno piacere del divenire, che comprende in sé anche il piacere dell'annientamento».¹¹⁶

All'origine del tragico che un groviglio non risolto, una inestricabile contraddizione tra noi stessi e tutti gli altri; il dio Dioniso è il figlio di un mortale e di una immortale, venendo ad appartenere a due regni in modo da rilevare già nel mito della nascita di essere il dio della contraddizione. Il nucleo della tragedia è dunque di origine religioso, una battaglia contro quello che Testori individua come pensiero laico, cioè l'uomo dominato da un senso di ascendenza da una realtà più materiale, contro una volontà umana e terrestre, di qui il conflitto che scioglie nel gioco scenico.

¹¹⁶ F. Nietzsche, *Il crepuscolo degli dei*, in *Opere complete*, Milano Adelphi, p. 160 -161

«Quale logica di piani e di sviluppi, si domanda Testori, in simili condizioni? Sarebbe lo strozzamento delle ultime particelle di sangue e di carne, insomma del teatro; le sole che contano; le sole che garantiscono la possibilità, non della sua sopravvivenza, ma del suo significato»¹¹⁷.

Ne deriva una vera e propria invettiva contro quel teatro che anela a risposte chiare e pacificanti, ma non stimola domande e possibili ipotesi. Testori individua come strumento di questo teatro la parola,

«il luogo in cui il teatro non è scenico ma verbale. E risiede in una specifica, buia e fulgida qualità carnale e motoria della parola; carnale e motoria non necessariamente nel senso dell'azione storica, ma in quello dell'azione incarnante. La parola del teatro è, prima di tutto, orrendamente fisiologica»¹¹⁸.

Una carne che tenda di farsi verbo, una parola che si concretizza in azione incarnante; è questo lo scandalo testoriano, tentare l'impossibile movimento contrario del verbo: un verbo che si fa carne e scende in mezzo a noi e che poi cerca di risalire cercando di far fronte alla sordità dell'essere e del destino. E' come scendere nel ventre del teatro in cui ci si trova davanti alle più ancestrali sensazioni che sono al tempo stesso morte e nascita, ma comunque quiete prenatale. Abbiamo davanti a noi una dialettica da risolvere, una conflittualità che appartiene all'uomo da sempre, che Testori cerca di spiegare non trovando risposte ma spronando l'uomo a cercare domande che ci spingano al di là. Ed è la parola l'arma che la tragedia ha per colpire la materia, per penetrarla, dare valore ad un corpo che

¹¹⁷ G. Testori, *Il ventre del teatro*, in Paragone, cit. p. 98

cerca di diventare tensione drammatica. Dunque il personaggio monologante si crea da una particolare qualità di carne e di moto interno alla parola teatrale, “un moto che, per la sua origine, risulta possibile solo quanto l’interloquuto non è un personaggio creato ma comunque, una forza creante”¹¹⁹. Testori individua, nel monologo la possibilità per il personaggio di incrudelire ed esacerbare la situazione prenatale d’un personaggio, è l’unica condizione che non pone vincoli ma che rigirandosi su se stessa permette di parlare così come sente. Il monologo è posto polemicamente come il linguaggio di una tensione metastorica che interpella direttamente l’assoluto, in realtà tradisce la perdita di quell’interlocutore collettivo, in saldatura del quale, soltanto l’inchiesta tragica sul senso dell’esistenza può esprimere la sua efficacia. Lombardi crede, invece che

«i testi di Testori non son mai monologhi, ma scritture per un solo attore: l’Edipus non è un monologo, ma un dramma a quattro personaggi che l’autore ha previsto siano interpretati da un solo attore. È vero che i *Tre Lai* sono veramente dei soliloqui, ma della solitudine»¹²⁰.

Testori parte da un assillo “sul senso della necessità”, cioè un’interrogazione sul senso dell’esistenza che finisce per aggrovigliarsi su se stesso, non dando una risposta, ma creando una serie di domande. Si perde in Testori, ma un po’ in tutta la tragedia contemporanea la proiezione storica: il ruolo del coro, la collettività in cui l’individuo è storicamente inserito, l’orizzonte culturale fatto di

¹¹⁸ Ibidem

¹¹⁹ Ibidem

¹²⁰ “*L’Ambleto. Colloquio con Sandro Lombardi*”. In dal nostro Lunedì, 20 Marzo 2002

valori e di tabù che risponde all'eroe, viene a mancare, ma l'individuo si domanda da solo.

La tragedia diventa allora un sistema di forze che non riescono ad avere altra forza se non quella d'arrivare ad un suo proprio sistema di concentrazione, monologanti solo con se stessi fermi in una, "immobilità che raggiunge se stessa per accumulo di forze motorie, anziché per scatenamento di forze radicate nei loro precipizi, e dunque, atrocemente statiche"¹²¹. Rappresenta una società che gira attorno a se stesse, come un feto attorno al cordone ombelicale; tenta così facendo, di spostare il proprio punto gravitazionale ma alla fine si infrange sulla fine, sulla morte nella tomba. Nella tragedia greca, invece, le forze sembrano sprigionare da se il massimo delle forze. Nel tragico, Testori, non individua una sorta di pessimismo, ma la condizione più vera della vita, dove ognuno trova la speranza per andare al di là dell'accaduto; e cerca di riscattare questo genere che finora era appartenuto ad una classe alta, per restituirla al popolo che possiede un grado di vivacità drammatico alto. Il popolo è sempre stato visto come un ceto da redimere o giustificare, mentre Testori vuole arrivare ad offrire loro la libertà psicologica di agire nella sua accesa drammaticità. La scrittura di Testori è una scrittura per attori, perché questi non sentono il distacco tra loro e la parola, ma la parola si materializza nel corpo e nel sangue; "è come se quelle parole" – dice Lombardi – "me le sentissi scritte addosso, come se fossero state pensate per me. Non sono state pensate per me, certo, ma per gli attori. Sì, questo è l'importante"¹²². Gli allestimenti che richiedono le opere di Testori, sono legate ad una necessità che la parola vibri nella

¹²¹ Ibidem

¹²² "L'Amleto. Colloquio con Sandro lombardi", in dal nostro lunedì, 20 marzo 2002

sala, tra il pubblico, e non c'è bisogno d'altro, "se le leggi giustamente non si può fare a meno di rendere corpo e sangue quella scrittura che né è intrisa, ricolma, satura"¹²³. Testori è un autore fondamentale per Lombardi e Tiezzi perché trovano nei suoi testi l'incontro dialettico tra attore e regista, "il sogno di fare spettacoli insieme con una modalità altra... ritrovarsi e condividere un'esperienza esclusiva"¹²⁴. Se quello di Tiezzi è un rapporto più asciutto con l'autore, ma intenso ugualmente, quello di Lombardi è una scoperta di terre inesplorate fondamentale per la sua drammaturgia d'attore, dal momento che i testi di Testori permettono di entrare a vivo contatto con la lingua ,

"la lingua di plastica, certo. La lingua lisa, consumata, sfibrata, svenata. Testori poi scrive sempre delle storie di attori. Salvo le primissime prove, che ancora hanno un'apparenza di realismo e naturalismo, quasi tutta la drammaturgia è sostanzialmente metateatrale; sono sempre degli attori i personaggi, che si dichiarano apertamente tali"¹²⁵ .

¹²³ ibidem

¹²⁴ ibidem

¹²⁵ ibidem

3. L'Edipus di Testori e Tiezzi

La trilogia degli Scarrozzanti, composta anche dall'*Ambleto* e *Macbetto*, Testori la chiude con *Edipus*, scritta nell'77 e rappresenta il culmine della trilogia, ma al tempo stesso anche l'inizio di un nuovo periodo in cui Testori scrive una lunga serie di monologhi che avrebbe condotto a *Conversazione con la morte*, *Factum est*, *In exitu*, testi in cui si mescola invenzione linguistica e solitudine scenica. Dunque il '77, anni molto difficili per l'Italia, gli anni di piombo, più tardi l'attentato a Moro, tutte vicende che in qualche modo trovano vibrazione nell'*Edipus*. Nell'opera si mescolano gli affanni di un povero guitto, scenari di una contemporaneità già opprimente e degradata: quelli della Brianza già sconvolta dal benessere e dal conseguente smarrimento d'identità. Il vecchio Laio ha sentore del cambiamento dei tempi e di un potere totalizzante compromesso, e la sua uccisione è profetica predestinazione di cambiamento.

Testori vuole arrivare nel cuore del dramma occidentale, mettendo sempre più in evidenza un conflitto tra l'uomo e la società ancor meglio, la nostra società. Non che Testori sia un pessimista, ma in lui, più volte ricordato, c'è la voglia di parlare di ciò che è il mondo che lo circonda, e come dice Testori, oggi la nostra società è priva di valori, è in balia degli eventi. Non c'è la mancanza di speranza,

«soltanto ritengo che uno scrittore abbia il diritto e il dovere a chi legge o a chi ascolta il senso doloroso della vita, ma anche di qualcosa che deve nascere dalla disperazione, dal disfacimento. In effetti io penso che il

senso vero della vita si ricavi maggiormente dagli autori tragici, quelli le cui opere sembrano proprio concludersi nella negazione di tutto.»¹²⁶

E quella negazione viene proprio dall'amore deluso che siamo spinti a cercare proprio quando sentiamo che questo ci manca.

Con *Edipus*, la tragedia torna a calarsi in un ambiente plebeo, di un teatro di guitti tragici che concede i propri spettacoli ad un gruppo di contadini. Attori spiazzati, senza agi, attori di se stessi che ogni sera raccontano vicende mitiche, rimescolando le carte del già codificato, di un ordine stabilito, e riportano le domande ad un punto zero. E' rimasto solo lui lo "scarrozzante" a coprire tutti i ruoli, dopo che il primo attore ha preferito andar a fare il ruolo del travestito in una compagnia di cabarettisti, e la prima attrice andata via per maggior fortuna. Il cadere in pezzi del teatrino diventa la metafora della caduta del tragico, che pare non aver più senso dopo che è stato caricato di un valore così alto. L'unica voce narrante ad una platea vuota, è la sconfitta del poeta a farsi ordinatore di una festa, di un cerimoniale di cui la tragedia era portatrice. L'eroe di Sofocle è il riferimento del bene, è colui che attraverso la scoperta del male, lotta per la purificazione di sé e la restaurazione del bene. E' colui che cambia un ordine, che ha salvato la città e merita di esserne il re, l'eroe che vive e vede come pilota della nave, garante di un ordine.

Edipus, di Testori, è il portatore inconsapevole di quelli della sua cultura, della cultura del padre, che egli non vuole sostenere ed ereditare. La castrazione del padre e l'incesto con la madre, sono imperativi dettati dal dio Dioniso, che secondo un'ipotesi accolta da Testori, ricollega la società matriarcale, precedente a quella

¹²⁶ Ibidem

patriarcale. L'uomo segue Dioniso per liberarsi da costrizioni quotidiana, è il dio che libera il pensiero, ci fa scatenare in orgiastici movimenti liberatori. Come scrive J.P.Vernat:

«la sua esperienza non è più la sacralizzazione di un ordine al quale bisogna integrarsi, ma l'affrancamento da questo ordine, la liberazione dalle costrizioni, che sotto certi rapporti, esso presuppone. E' ricerca di un radicale spaesamento, lontano dalla vita quotidiana, dalle preoccupazioni ordinarie, dalle servitù obbligate. Sforzo per abolire tutti i limiti, per far cadere tutte le barriere che caratterizzano un mondo organizzato, fra l'uomo e il dio, il naturale e il sovra naturale, fra l'uomo, il vegetale, l'animale, barriere sociali, frontiere dell'io.»¹²⁷

L'*Edipus* di Testori, non si fonda sulla colpevolezza del parricidio e dell'incesto, ma anzi vive coscientemente l'uccisione del padre, che rappresenta il negativo, il dolore basato su una società di tipo patriarcale, e altrettanto consapevolmente è l'incesto con Iocasta, esito necessario ad una ribellione all'ordine stabilito, e ripristino del matriarcato. Si assiste ad una dialettica tra l'apollineo e il dionisiaco, apollineo rappresentato dallo scarrozzante epifania di un ordine razionale, e ordinatrice dell'esistenza, principi di cui la società greca ne era intrisa e che ha permesso il mantenimento della tragedia. In *Edipus*, invece il nucleo tematico sta proprio in questo annegamento della tragedia, in questa esclusione dialettica tra apollineo e dionisiaco, l'individuo annega nella totalità della natura, nel grembo materno.

¹²⁷ J.P.Vernant, *Mito e pensiero presso i greci*, torino, 1970

«Lo Scarrozzante: Esiste no domà la Sfinge a far i oraculi! Esiste anca el Dioniso! Lui el dio luciferico, el follo, el briaco, el baccante, l'ispiradore dei poeti, dei lunategghi, dei malinconighi, dei diseredati, dei deversifigati, dei reietti, dei degetti, dei oscurati de mente, dei maledetti dal Cristo e dal Marxo(...) El dio che protegge, envoca e dimanda no l'ordino, imbensì el desordino; no la 'bedeinza imbensì 'la restruzion d'ogni et qualsiasi legge, la 'narchia completa e universaliga; quello che fa passare de 'sta terra all'altra, e cioè al niente.» (pp.45-46)

In queste parole Testori pare prendersela contro la chiesa e contro i seguaci di Marx perché è contro le due chiese che lui si schiera contro quella cattolica e quella marxista perché

«sarebbe la distruzione della libertà. Io sono senza partito, non ho una causa politica e non voglio averla. Mi piacciono i pittori, gli scrittori, gli artisti, ma non i così detti intellettuali in senso generico. Amo quelli che cercano di capire, non quelli che sanno tutto, che si ritengono depositari di ogni verità, l'artista deve tenere la sua forza e la sua libertà per esprimersi sul suo terreno, là dove solo lui può farlo»¹²⁸.

Il poeta deve liberare un canto di assenso con il mondo e la natura. Così il grembo materno che appare in armonia con tutti gli elementi della terra e di tutti i suoi cicli. Si libera così il canto dello Scarrozzante-Iocasta:

«Me se fudesse enterato el frizzar delle nevi e dei giazzi, el lor bacinare e brusar de diamanti, el bramir 'namorato e bestialigo dei cervi, sì, quello, et anca l'altro dei manzi, dei tori, dei stambecchi, dei asini, dei ursi, dei cagni

¹²⁸ G Santini (a.c.d.), *Giovanni Testori, Nel ventre del teatro Quattro Venti, Urbino, 1996*, p.68

randagechi, et insieme el romor e l'odor piccolissimo et in finitissimo dei prati, dei libellule, dei fiori che se spacchino de beltà (...)» (pp.68)

L'invito a perdersi nel delirio bacchico, è esteso dall'inizio alla fine, e coinvolge anche il coro, elemento che accompagna l'eroe e nella felicità e nelle disgrazie. Ma è anche presenza timida che viene schiacciato sul fondo nelle esecuzioni pubbliche.

E solo rimane sulla scena lo scarrozzante, guitto che coltiva il suo amore per il teatro ormai in solitudine. In *Edipus* bene è evidenziato questo rapporto del teatro come rito, della carne che diventa verbo e il testo che prende vita sulla scena. Dice Testori: "Per me il teatro non è solo letteratura, ma è rappresentazione sin dal momento in cui il testo viene scritto, perché è concepito per essere rappresentato ed il momento della recitazione è il fatto rituale che lo completa e lo concreta"¹²⁹. In quest'opera si celebra il rito del teatro, di un teatro che parla per sfondare delle porte, per condurti al di là, e quando tutto è esaurito, c'è solo il silenzio, la morte. Come in *Edipus*, oltre il muro non c'era più nulla. E' da qua che si cerca di reinventare la dimensione drammaturgica della parola, riducendo il dramma a nulla o quasi.

Tiezzi dà dell'*Edipus* una nitidissima lettura storica, in cui emerge un sottofondo insieme quotidiano e storico, e lui, regista dalle forti intuizioni visive evoca

«livede immagini che sovrappongono a una certa desolazione post-moderna gli echi barocchi dei Sacri Monti tanto cari allo scrittore di Novate. Ma su tutto prevale una lucida penetrazione del testo, persino

¹²⁹ Ibidem

vagamente didascalica, come a ricordare che il confronto con Heiner Müller (più ancora che con Genet e Pasolini) non è passata invano»¹³⁰.

Lo spettacolo è scarno ma insieme denso, perché la protagonista indiscussa è la lingua detta da Sandro Lombardi, che con questo spettacolo si cala in un gioco di sottolineature, virtuosismi attoriali che ne evidenziano tutta la musicalità linguistica di Testori.

«In precedenza – dice Lombardi – c’era stato Dante e il lavoro sulle tre cantiche insieme a Luzi, Sanguinetti e Giudici, dopo tre anni su quel progetto a contatto con la lingua Dante che è la più bella che si possa pronunciare ad alta voce, qualsiasi testo mi sembrava opaco, smorto. E poi ho trovato Testori»¹³¹.

La lingua di Testori è un magma che porta a galla un’urgenza spirituale, una piccola lotta che la vita richiede continuamente, non ponendo riposo e senza lasciare spazio alla contemplazione. Lavorano su un pluringuismo italiano, non sul dialetto che può sembrare riduttivo, su autori che giocano e utilizzano tutte le varietà della nostra lingua, che diventa veicolo di significati. Parole, lingua, testo, diventano trittico inscindibile che dettano la partitura di tutto lo spettacolo. Le parole di Testori, oltre che materia per attore, sono anche evocatrici di immagini, visioni che ispirano Tiezzi che diventano materiale per le regie.

“C’è un’ombra dietro le nostre spalle: che continua ad avvertirci, che ci parla di un futuro che abbiamo di fronte, che ci mostra i pericoli i

¹³⁰ “*Edipis guitto testoriano*” di Renato Palazzi, in *Domenica del Sole* 24 ore, domenica 27 febbraio 1994

¹³¹ “*Ecco il mio teatro, violento e intenso proprio come la mia vita*”, di Laura Nobile, nel *Il Mediterraneo*, 8 maggio 1999

trabocchetti le atrocità, personali e sociali, della storia”.¹³² Quest’ombra secondo Tiezzi ci parla di un dissidio interiore nell’uomo, di un disequilibrio costante che domina ragione e attività. E il conflitto trova tempo migliore nell’ora del giorno in cui finisce la notte e sorge l’alba, momento in cui l’uomo pare che faccia la pace con il mondo, perché le ombre ritornano a riposare e la foschia del nuovo giorno è promessa di pace. Tiezzi crede che in quest’ora *Edipus* prenda senso.

«Il linguaggio di Testori in *Edipus* mi rammenta quest’ora. Le parole sono, per quanto visibili e tangibili e chiare al dire, sono immerse in una specie di notte che le sdoppia, le fa cristallinamente evanescenti, le sdoppia per poi ricucirle, le sfascia per poi significarle all’ennesima potenza. Tutto (...) ha due sensi: uno visibile e semplice, l’altro insolito e profondo».¹³³

dietro ad ogni parola c’è un abisso e per questo Tiezzi sceglie il blu come colore guida per il suo *Edipus*, e *Le tentazioni di Sant’Antonio* di Bosch, come immagine chiave, perché il linguaggio di questo pittore è impregnato di simbolismo; i personaggi dei suoi quadri vengono rappresentati con corpi a cui appartengono elementi di diversa natura, e inoltre sono presenti tematiche che evocano alchimie, demoniaco, dettate non solo da riti in voga nel tempo, ma anche da una forte immaginazione, tematiche che comunque evocano aspetti che appartengono al profondo dell’anima.

Un testo oscuro l’*Edipus*, un mito che riaffiora dal passato e dal profondo dell’anima, archetipo di emozioni nascoste dell’uomo.

¹³² G. Agosti (a.c.d.), *La pietà e la rivolta. Il teatro di Testori negli spettacoli di F. Tiezzi e S. Lombardi*, RadioRai, Roma, 2001.

¹³³ ibidem, cit. p. 16

Lo spettacolo si svolge dentro un palco tutto blu e il palcoscenico è vuoto. Qui il guitto è lasciato solo a ricostruire un teatrino del suo passato, della memoria, le sfingi, gli oracoli, con una lingua inventata e giocata. Il guitto è il solo pilastro della scena, che reinterpreta il suo stesso mito, trasponendolo in quest'Italia che non è vera ma un sogno di questa epopea tragica e sempre attuale. L'attore attraversa tutti i timbri della voce per dar voce a questo teatro che esiste e sempre esisterà, e parla il dialetto della mamma, quasi come se dal suo ventre volesse essere ripreso indietro.

Gli scarrozzanti sono tutti coloro che lavorano in teatro, e sono anche Tiezzi e Lombardi con il loro gruppo. E per questo in scena compaiono oggetti di altri spettacoli, non più citazioni, ma segni che danno carattere allo spettacolo, segni di un passato che ritorna. "Il protagonista, Edipus, interpretando la parte di un attore che interpreta uno, anzi più personaggi, è indotto a ripercorrere la propria strada e a ricollegarsi a una determinata esperienza personale"¹³⁴. Quando Edipo arriva dubbioso dalla parte della platea, alle soglie del sipario, e lo vede aprirsi e chiudersi per il dispetto di qualche demiurgo misterioso, Sandro Lombardi indossa il frac, la bombetta, la pettinatura arricciolata attorno alla scriminatura di Ebdomero, spettacolo tra i primi, ma anche il neon che spunta al secondo sipario ricorda Vedute di Porto Said, e un ennesimo sipario come in Genet a Tangeri; c'è tutta la memoria dei Magazzini Criminali, e dell'ancor prima Carrozzone. *Edipus* era iscritto nel destino dei Magazzini, uno perché risponde al gusto poetico della lingua pensata per il teatro di

¹³⁴ "La passione di Edipo e il suo doppio" di Franco Quadri, in La Repubblica, lunedì 17 gennaio 1994

poesia, l'altro per questo bisogno di far rivivere i classici scavandoli e ricostruendoli, e poi Testori è un'ossessione di sempre.

4. Tre Lai

Si racconta di Cleopatra la sua straordinaria bellezza che affascinò gli uomini più potenti del suo tempo, Cesare prima, e Antonio dopo. L'amore lascivo, appassionato e disperato tra Antonio e la regina egizia, lascia un alone magico nella storia, e che ha ispirato l'arte da sempre. Anche se la scelta della bella regina di unirsi ad Antonio non fu solo dettata da una passione devastante ma, fu un'abile mossa politica che la unì ad un potente uomo politico, dopo Cesare, il canto esalta questo amore appassionato ed ora finito. Testori parte dal momento prima del suicidio a raccontarci la storia di Cleopatra, che in un lungo monologo narra l'intensa passione con il suo uomo che piange disperata. Lei parla al cadavere di Antonio che ha davanti e il suo lamento funebre riguarda non tanto la morte dell'amato, quanto la gaiezza che le è stata tolta. Cleopatra nella visione di Testori, è solo una donna che presa dai ricordi li racconta prima che la morte prenda anche lei.

Chiede solo che le sia portato un ciuffettino dei riccioli neri di Antonio, per poterne sentire l'odore, e ricordarne i momenti insieme, e gli viene consegnato da un giovane garzone in un cesto.

La regina che è:

«martoriata, una reina dal dolor, per sempro, ecco, squartada, che me par d'essere, non più la sublime Cleopatra, ma 'na manza ovver vaccascia buona domà per essere in su l'Assina provenzale portata a far, un dopo l'altro, che tutti i camionisti la ciavassa!»¹³⁵

gioca con il suo fascino, le piace sedurre gli uomini, perché è consapevole che tutti sono da lei conquistati, nessuno sulla terra è rimasto immune al suo fascino. Ma ora la regina si sente in uno stato di vedovile confusione, e gli manca il suo Antonio

«qui più non ho – non vedi, te, nol senti? – né qui avrò più mai il mio devino e battagliesco usello, il re d'ogni palazzo e d'ogni gran castello; e questa, solo questa, è la rasone del mio celebratissimo e musicalo saltarello!».¹³⁶

Si chiede come farà a governare la sua terra d'Egitto, un Egitto che si trova in Lombardia però, sulla strada che va da Como a Lecco. Una terra così piena di smeraldi, ori, topazi, una terra che lei aveva donato al suo Antonio, adesso non ha più ragione. “oh quando, sì, sì, quando gagliardo e vincitorio, nei dì dell'estivale caloria, il surf Antonio ve fasia! Arcangelo novello volar ello paria, arcangelo pavone o altro assai ben più meridionalo usello”,¹³⁷ e la regina ricorda tutti i momenti di grande passione tra di loro e non le resta che invocare: “Amor, sì, sì, amor, amor e orror, orror e amor! (...) benché morto stramorto et accoppato ancor l'agone non ha abbandonato, ma resta là dedrio per essere amò baciato, carezzato, amato et riamato!”¹³⁸, e il canto di

¹³⁵ G. Testori, *Tre Lai*, cit. p. 19

¹³⁶ ibidem cit. p. 19

¹³⁷ ibidem cit. p. 24

¹³⁸ ibidem cit. p. 30

Cleopatra è solo un canto d'amore, l'amore che tutti gli amanti provano, un amore di grande passione che ora che ha perso il suo uomo non ha più ragion d'essere. E il garzone si avvicina "ma è sol per donarmi el famosissimo cestino...vuoi dirmi che l'ora è ben 'rivata, l'ora dell'estremo mio destino e dell'estrema mia cantata?"¹³⁹. Il fogliame del cestino si muove a tempo di musica e da lì esce il famoso serpentello, e nel frattempo la regina invoca la diretta tv. Ma niente più interessa alla regina neanche la tv che non arriva, non ha più nulla.

«Tutta me sento de cipria diventare; cinerea, smorta, me par, ecco, de nevada d'esser la cerniera scorta. Alzati, allora, su, alzati, o serpentello. Io me non podo più a te 'rivare l'èmpitus è finito, finita est la regala e sensualica baldoria, finita est da me l'immana sideralica mea gloria! Rien, rianno mò mò me resta che nella lengua de te è solo il nichel e nella mia de me l'è, ciar e net e s-cet, el nient», ¹⁴⁰

nulla è rimasto alla regina, non più ricchezze ne amore, la regina da tutti ammirata ora. Cleopatra vuole che il serpente faccia in fretta a iniettare il mortal veleno,

«Dal sen, ecco, a terra, o spettatori, 'me stronzo sverdurato da me medesima lo sgecco, vardate: l'ho sgeccato. (...) forse l'è brut acrepà in todas las maneras,anca de leopardica 'me io son, grande reina et fiera...il polso più, ecco, non batte; dal tron ecco, pian piano io giù scarlingo; a terra, ecco, io, 'desso rivo..., e la regina si chiede che cosa rimanga

¹³⁹ ibidem cit. p. 37

¹⁴⁰ ibidem cit. p. 53

adesso di lei sulla terra Bigotta? Nigottàs? E, ‘lora, ciàppela in del cul, si proprio in del cul, porca vitàs, et anca ti, o Diù, che in essa me mettàs! »¹⁴¹.

L’amore è al centro dei lai, anche se differenti tra loro: quello ricambiato, goduto, assaporato di Cleopatra, quello del desiderio insoddisfatto, inappagato e frustrato in Erodiade, e quello incondizionato e materno della Mater. Ma qualunque sia l’amore ha sia una dimensione fisica e di possesso, che un desiderio di ottenere risposte che non arrivano, risposte sulla vita. Si tratta di un percorso progressivo di illuminazione interiore legata all’idea di inferno, purgatorio e paradiso. Da una Cleopatra angosciata dalla perdita della sua bellezza, del suo amore, che si vuole togliere la vita, quindi un Erodiade che dopo aver ucciso l’oggetto del suo desiderio, del suo amore non ricambiato, vaga nel vuoto in attesa di risposte, fino ad una Mater dolcissima che ama suo figlio e tutto perdona. I *lai* vengono scritti nel 1992, anche se usciranno postumi nel 1994, periodo finale della produzione di Testori, segnato da una profonda e sentita conversione religiosa, ma ancor più significativa fu la morte della madre, evento questo che darà un sigillo significativo; quel dolore procurato dal senso di abbandono, che fa sentire soli sulla terra, che era un grido disperato nelle prime opere, soprattutto nella *Trilogia degli Scarrozzanti*, un Ambleto che chiedeva dove fosse l’amore, diventa nelle ultime opere figlio che cerca di far memoria della propria madre e di ciò che è stato per lui.

«Cerco di meritarmi il fatto di essere stato generato, di essere stato in lei nove mesi, d’essere stato accompagnato da lei tutta la vita, d’aver assistito

¹⁴¹ ibidem cit. p. 66

alla sua morte. Non c'è un atto che serve a dimostrare l'amore, c'è tutta la vita da consacrare. Un dono così grande non si ripaga con un gesto. Ci vuole tutta l'esistenza nostra per assumersi lei, nostra madre, come lei ha assunto noi in se stessa ».¹⁴²

Dalle sue parole Testori ha abbandonato quella violenta e blasfema necessità di violenza come lui stesso la definisce, per avvicinarsi ad una luce calda e confortevole. La figura della donna e della madre diventa centrale nelle sue opere, ma una madre cristiana che accoglie il figlio e accetta il suo destino di madonna. Nei *Tre lai* la donna viene vista da tre angolature differenti, ma sempre soggetto d'amore, per arrivare alla immagine sublime di Maria. Vengono analizzate con grande sensibilità sfumature dell'essere donna, e di come il pensiero cristiano abbia influenzato l'universo femminile. Quale bambina non è cresciuta come primo modello con quello di Maria, volto di fanciulla purissima e gravido, in cui la *dignitas* femminile si manifesta come *graviditas*, una cognizione cioè di gravidanza se non ancora del figlio, di una fecondità segreta e colma, che lo presuppone. Ed è un'immagine che ritorna nella nostra vita e che condiziona tutta la nostra femminilità, Lombardi riflettendo sulla lingua ritiene che all'interno dei tre lai vi sia una diversa scansione di registri, i tre monologhi hanno tre diversi gradi di espressione e d'intonazione.

«Mentre Cleopatra trova una cifra comica inaudita e irripetibile, schiantandosi quasi come in un urlo muto di Bacon o nel balbettamento afasico dell'ultimo Beckett, schiantandosi nell'icona straziata della bestemmia che anela ma non riesce a farsi preghiera, *Erodiàs* si attesta in una situazione di magma che tende a sciogliersi dalle sue stesse spire,

¹⁴²F. Panzeri, *Vita di G. Testori*, Longanesi e C., Milano, 2003, cit. p. 156

risolvendosi in una intonazione meno urlata e più trasognata. (...) *Mater strangoscias*, infine, spinge a una semplificazione linguistica estrema, attingendo il sublime per via di umiltà, direttamente dichiarata come conseguente a un'estrazione sociale inferiore».¹⁴³

La lingua di Testori vibra in tutte le sue opere tra realismo e visionarietà, giocando con i diversi registri stilistici che sulla bocca dei suoi personaggi vivono di vita propria. Rispetto agli Scarrozzanti in cui i personaggi parlano una lingua che vuole scardinare completamente i cardini, la lingua dei Lai va man mano depurandosi, "si restringe, sempre più vicina alla luminosa oscurità, alla cupa lucentezza di un dialetto dell'anima".¹⁴⁴ La dimensione tragica di questi testi, non impedisce di sbocciare in momenti di grande comicità, tanto che la Cleopatra che Tiezzi immagina ,

«è un clown spropositamente alto e magro, che al suo ingresso nell'arena, con movimento elegante delle mani chiede applausi: e al boato che l'accoglie dimena i fianchi e mostra i polpacci ossuti (...). Il clown, specie di Karl Valentin nel fisico, per farsi più Jane Mansfield si è messo due popponi come cocomeri. In capo porta una parrucca giallo limone, evidente possesso di un precedente proprietario (...). Indossa una gonna molto lunga, ha il viso coperto di belletto le labbra sbraccate di rossetto, unghie pitturate di nero, un velo nero sui capelli e che ammicca verso le donne in chador, equivoco e biricchino».¹⁴⁵

Ma l'eroina del primo *lai*, nell'interpretazione di Lombardi e Tiezzi, viene interpretato da un uomo senza nessun gioco di travestimento,

¹⁴³ G. Agosti, (a.c.d.), *Testori, la pietà e la rivolta. il teatro di Testori negli spettacoli di Lombardi e Tiezzi*, RadioRai, Roma, 2001 ,cit. p. 45

¹⁴⁴ ibidem cit. p. 47

¹⁴⁵ ibidem cit. p. 28

ma semplicemente perché il testo non dà imposizione di carattere. Dice Lombardi:

«i testi di Testori mi piacevano ma mi fermavo scioccamente al fatto che fossero scritti per un personaggio femminile. Leggendoli e rileggendoli mi sono accorto che non era vero. Era Testori che parlava in prima persona. Così è stato naturale farlo senza alcun travestimento, puntando sulla sua interiorità, sulla necessità di Testori che ogni tema trattato si faccia teatro, si faccia senza stile»¹⁴⁶.

La regina assume, dunque, il volto levigato di Sandro Lombardi, che diventa interprete ideale di Giovanni Testori. Il nodo centrale del monologo diventa la memoria, i ricordi e i ripensamenti che si confondono tra di loro, a cui è difficile dare un senso, e che si trasformano in un movimento nostalgico. Il testo diventa immediato, andando al di là del senso del protagonista o di qualsiasi elemento autobiografico dell'autore, che sebbene scrive *Cleopatra* nell'ultimo mese di vita, non diventa un giro su se stesso, ma anzi un inno alla vita. La regina tira fuori i suoi aspetti più sensuali e fisici, ma anche i panettoni e i torroni, le arie e le canzonette della tradizione operistica e dell'avanspettacolo, “per questo in scena ci sono un attore e un pianista, tipica situazione da rivista, un genere che Testori amava e che faceva parte della sua giovinezza”¹⁴⁷. Il comico e il tragico si fondono in un linguaggio fortemente comunicativo. La parola per Sandro Lombardi è elemento che permette di avere una giusta tensione, cioè i testi di Testori hanno intrisi in sé una musicalità linguistica che

¹⁴⁶ “Testori, scorribande nei territori dell’Oltre” di Marco Manca, in L’Unione Sarda, Sabato 21 marzo 1998

¹⁴⁷ “il lamento d’amore e morte di Cleopatra” di Franco Quadri, in La Repubblica, Martedì 17 Febbraio 1998

si associa ad un contenuto esistenziale molto forte. Il testo diventa luogo di connessioni, l'attore crea un filo di seta con il quale si lega, il filo è costituito di parole che catturano il personaggio, poi si allontana dal personaggio che non si pronuncia, ma si rappresenta. L'attore capisce che il senso non è più solo in se, ma in altri personaggi, in altri testi, allora incomincia a incollare su un testo base tante altre parti. La memoria entra in gioco perché crea mille connessioni di elementi già imparati, recuperati in parti remote della memoria. "Ogni intonazione un pensiero, ogni pensiero un ricordo, ogni ricordo esplode in connessioni, le connessioni suonano una partitura ritmica di variazioni. (...) Il cuore produce i sentimenti, la mente li organizza in astrazioni simboliche".¹⁴⁸ L'attore deve procedere per contraddizioni, così se si interpreta un personaggio femminile la parte maschile si deve per prima analizzare, la lingua pronuncia parole maschili. Dal testo possono spuntar fuori segni ed elementi che magari non sono immediati, ma che al regista o all'attore vengono evocate. Il testo fa saltare alla testa immagini, emozioni che Tiezzi mette in scena, anche se lontano da una rappresentazione mimetica, proprio perché lui decide di muoversi per connessioni, immagini, più che per realtà. La scena è dominata da cascate di velluto blu su cui vengono cambiate le luci, e l'attore è solo in scena e la regina non è accompagnata neanche dalla sagoma del ragazzo cisalpino come richiesto dalle note di Testori. Il cesto in cui dovrebbe essere portato l'aspide non è portato da nessuno ma è il cappello rovesciato che Lombardi usa per Cleopatra. Calano gli oggetti dall'alto e ad un certo punto galleggia nell'aria una conchiglia che Cleopatra afferra e vi ascolta il rumore del mare. E con questa immagine si chiude il primo atto dello spettacolo.

¹⁴⁸ ibidem cit. p. 31

Nella seconda parte viene proiettata sulla scena una palma che ricorda Schifano pittore amato da Testori, e figura ricorrente anche in spettacoli precedenti di Tiezzi e Lombardi come *Ebdòmero* e *Crollo nervoso*. I gesti di Cleopatra sono minimi come a volere di Testori in alcune sue regie.

Erodiàs il secondo lai di Testori prende spunto dalla vicenda biblica sulla decollazione del battista voluta da Erodiade; questa sposò in prime nozze Filippo Antippa, da cui ebbe la figlia Salomè, ripudiatolo, si congiunge in seconde nozze che il fratello di suo marito Erode Antippa, tetrarca emissario di Roma in Palestina. In patria lo scandaloso matrimonio trova l'aperta e pubblica condanna di Giovanni il Battista che preso in grande odio dalla regina, ottenne contro di lui la condanna. Erodiade convinse la figlia Salomè a danzare per Erode Antippa che estasiato dalle grazie della giovane le promise tutto ciò che lei avrebbe voluto; la madre convinse allora Salomè a chiedere la testa del Battista.

Fin qui arriva il racconto e da questo punto in poi parte Testori, a cui piace puntare i riflettori su Erodiade che parla con la testa mozza del Battista. Testori non guarda la storia dal punto di vista di Salomè, eroina comunemente cantata dai poeti, ma è su Erodiade che si focalizza. Madre che prova invidia verso la figlia più giovane e bella ammirata dal secondo marito, donna che si sente abbandonata dal suo uomo, e che incomincia a mettere in discussione tutto ciò in cui fino ad ora lei aveva creduto, spinta dall'amore verso il suo bel Giovanni. E' un monologo accorato che se pur apparentemente pare aver come tema il rifiuto di Giovanni ad Erodiade, si riempie di domande e dubbi che la regina rivolge al teschio e da cui vorrebbe risposte. "Ecco, sbausciada, testa che piango, testa che respingo, testa del demenzial

tango, tango del neotestamentario”¹⁴⁹. La regina tragica e ruina, come si definisce è disperata per la morte del suo Giovanni, ma non poteva fare altrimenti, si sentiva perseguitata da lui e da questa parola che professava, che si opponeva ai suoi comportamenti e ai suoi dei. Nel vangelo secondo Giovanni, ci viene così presentato il Battista “ Chi sei? Affinché noi possiamo dare una risposta a coloro che ci hanno mandato: che dici di te stesso? Disse:

«io sono la voce di chi grida nel deserto: rendete piano la strada del Signore, come scrisse il profeta Isaia”. Coloro che erano stati mandati presso Giovanni erano dei Farisei. Essi lo interrogarono ancora dicendogli: Perché dunque battezzzi, se non sei né il Cristo, né Elia, né il profeta?”. Giovanni rispose:” io battezzo nell’acqua; ma c’è fra voi uno che non conoscete; uno che verrà dopo di me, al quale io non sono degno di sciogliere i legacci dei sandali».¹⁵⁰

Giovanni, figlio di Elisabetta e cugino di Gesù, è colui che annunzia il figlio di Dio, prepara il mondo e converte alla nuova parola che cambierà il mondo.

«Il giorno dopo Giovanni vide Gesù che gli veniva incontro e disse:” Ecco l’Agnello di Dio che toglie i peccati del mondo: Egli è colui del quale io dissi : - Dopo di me viene un uomo che è venuto prima di me, perché esisteva prima di me. Io non lo conoscevo, ma perché fosse rivelato a Israele, io sono venuto a battezzare nell’acqua”. E Giovanni affermava: “ Ho visto scendere lo Spirito come colomba dal cielo e fermarsi sopra di lui. Io non lo conoscevo, ma chi mi mandò a battezzare nell’acqua mi disse: - Colui sul quale vedrai scendere e fermarsi lo Spirito, è quello che

¹⁴⁹ ibidem cit. p. 72

¹⁵⁰ Gv 1, 6ss

battezza nello Spirito Santo- E io ho visto e ho testimoniato che egli è il figlio di Dio». ¹⁵¹

Giovanni testimonia la parola di Cristo e battezza nel suo nome, si fa parola di un unico Dio, del bene; si oppone al credo politeista che dominava a quei tempi, e ancor di più si oppone ai costumi corrotti e antitetici al cristianesimo. Le sue parole risuonano come quelle di un sobillatore del regime, e la stessa Erodiade ne viene profondamente turbata. Dice così Erodiade di Giovanni:

«e, poi, perché pensar d'oruto nonarei che quel tuo iddio t'aresse qui, nel mio regno mio, mandato per rapinar con la tua erotica attrazione i servizi segreti del mio stato e della mia nazione? Ma stato, nazione e imperio, el dio de te incarnato no, non areva; areva insolamente una perquegna grotta inerpicata su, su, nei dirupi boschivi del gemù». ¹⁵²

Erodiàs è disarmata davanti al Battista, se pur cerca di essere contro di lui adirata, non ci riesce perché è completamente attratta da lui che sembra essere più bello di tutti i mister che concorrono ai concorsi di bellezza, i suoi capelli che “sfilavan a ricci et a bocconi da eroe serialico del video ovver tivù”¹⁵³.

La regina pensa che anche lui debba cedere al suo fascino, non può credere che lui allontani la tentazione in nome di un dio, ma al tempo stesso il fascino diventa maggiore per quest'uomo che è simile ad un santone, ma un lurido santone, e anche lurido porcello ovver maschione. Giovanni è chi recita e annuncia la parola, ma è soprattutto agli occhi della regina uomo da sedurre. E' lui che si

¹⁵¹ ibidem

¹⁵² G. Testori, *Tre Lai*, Longanesi e C., Milano 1994, cit. p. 82

presenta tutto scoperto con in mano un bastone simile al randello, che diceva che in Cristo eri de me fradello, un profeta che gira nudo e che per Erodiàs non ha nessuna riverenza a presentarsi davanti ad una dama vestito in quelle condizioni; e chi mai avrebbe creduto a lui!

Se pur Erodiàs sia attratta dal Battista, e il suo scopo sia quello di avere quest'uomo, perché per la sua religione gli dei sono confinati in un altro mondo e non essere in carne ed ossa come gli umani, in questa donna si avvertono quei cambiamenti che caratterizzeranno poi, tutto il mondo occidentale cristiano, cioè l'amore non sarà solo un affare di sensuale scambio corporeo, di obblighi verso il marito, ma la donna sarà da adesso in poi condizionata dalla croce su cui Maria vide morire suo figlio, colei che concepì per liberare il mondo dal peccato, pur sapendo di dover soffrire.

«Una vergina l'arebbe, dunca, partorito?E in che manera, poi? De carna o, invece, appena pitturato? (...) E come esser può mai vera divinità quella che mesi nove ha aruto de maternale portamento e altrettanti e più de maternale lattamento?»¹⁵⁴.

Erodiàs si chiede chi mai possa essere questa madre di Cristo, questa donna vergine che ha partorito, ma che come tutte le donne normali ha portato il grembo per nove mesi e ha anche allattato? Non ha nulla di divino chi si comporta come noi? “Un tot de anni o plus pel suo normalo ingrandimento; de ‘lor tre anni ammò per ‘rivare a defunzione e sol tre die per is-cioppar dal sepulcrum”.¹⁵⁵ Erodiàs non riesce a capire questa religione, è questo uomo che rinuncia alla sua

¹⁵³ ibidem cit. p. 79

¹⁵⁴ ibidem, cit. p. 84,85

¹⁵⁵ ibidem, cit. p. 85

seduzione per seguire questo strano dio. Il potere che ebbe il cristianesimo fu questo, cambiare la prospettiva di guardare il mondo, una donna umile, del popolo fu scelta da Dio come madre di suo figlio, non è né regina né dea, ma una donna a cui furono rimessi i propri peccati e che seguì la parola di Dio, sapendo di aver dovuto piangere il figlio ai piedi della croce. Cambia tutto il pensiero occidentale, non più un Olimpo distaccato e lontano, sede mondana degli dei, ma un dio sceso in mezzo a noi che ci invita alla conversione e al rispetto di principi morali fin ora mai pensati. La conversione è la riflessione a cui ci invita il Battista, e credo anche Testori, la conversione al rispetto non solo religioso, ma della vita e dell'arte. Erodiàs rimpiange una passione perduta ma si interroga intensamente sul messaggio che questo rivoluzionario le ha mandato; Giovanni non solo è per lei chi ha criticato la sua incestuosa unione, ma chi gli mostra una nuova strada. Il dio degli umili, dei poveri, dei semplici di cuore, un dio che per la regina è solo un “capo de reitti e calpestati, undio de morti sotterrati, un dio de tutti i defraudati, un dio de tutti i nati senza alcun blasone, un dio dei enne-enne, un dio dei senza-cazzo né ciglioni”.¹⁵⁶ Il suo dio, il dio della sua storia, ha avuto templi, potenza che erano simbolo di ricchezza terrena e divina, mentre il dio del Battista invita alla castità, al dolore, a portare le spine nel costato; e come mai la regina avrebbe potuto arrendersi a tutto questo niente? La sua legge proclamava dente per dente, più vicina a quella di un delinquente; “i denci, ormai, tegnili nella tua bocca – me giuntavi – o porca concubina, chè, per la protesi poi fare, tutti, vuno per vuno, te li dorai, ecco strappare”.¹⁵⁷

¹⁵⁶ ibidem, cit. p. 86

¹⁵⁷ ibidem, cit. p. 92

Il Battista prigioniero della regina vive quest'attesa con grande calma, 'tarassia, come la definisce Erodiàs, come se in sé ci fossero due sostanze, il corpo e l'anima che controlla il pericolo. E ciò che più piace alla regina è "e insiem regalo minestrone d'una realtà in dell'altra, cont de sovra piantata in del cervello, 'sta bandiera integralmente nera, 'sta bandiera d'una rivolta".¹⁵⁸ Eppure Erodiàs si chiede che senso abbia tutto questo affannarsi per professare un credo, per un crocifisso, per la carne e lo spirito, per questo logos, e per l'amor filiale, tanto la vita "eva, ecco, bigotta: una menata, una fessata, buona domà per esser, pria, inciodata, e poi, ecco, li insieme ai vermeni, interrata. A furia de ciavar e reciavar fatto t'arei veder che la tua porca trinità eva soltanto ballità".¹⁵⁹ Lei sarebbe stata disposta a tutto per mostrargli il piacere, ma lui tremava e allontanava la regina; e questa si chiede, ancora, se per stare con lui avrebbe dovuto lasciare Erode, suo cognato prima e poi marito, le sue banche e tutti i beni, per non essere solo la sua concubina ma seguire insieme con lui il suo pan. Ma Giovanni chiede che almeno la regina salvi Salomè. Strumento della vendetta di Erodiàs contro il Battista. La regina volge a suo favore il fascino che la giovane figlia ebbe sul tetrarca, "perde lu pelo el lupo ma non lu vizio",¹⁶⁰ le disse un giorno il re, e fece ballare per lui Salomè che si fece promettere in cambio la testa del Battista. "Era al modo et anca alla maniera con cui io me, Erodis, te , e sol te, arei ciavàs; e con te, ciavàs arei et inculato el dio de te incarnato".¹⁶¹ Lì nelle buie prigioni buie come la morte che coglie tutti, fu rinchiuso il Battista e li venne decapitato. Ma Erodiàs piange la morte del suo

¹⁵⁸ ibidem, cit. p. 89

¹⁵⁹ ibidem, cit. p. 95

¹⁶⁰ ibidem cit. p. 103

¹⁶¹ ibidem, cit. p. 105

Giovanni, perseguitata da quella testa che non la lascia libera un momento. Perché, si chiede ora non riesco a compiere l'ultimo gesto per liberarmi di me e della mia vita? Perché la tua testa mi impedisce di darmi la morte? E nella disperazione che la regina non riesce a trovare risposta, e la sua religione che le dava libertà che le dava ricchezza, ora, il suo credo vacilla;

«el dio de me in cui credevo, el dio de me in cui vivevo, el dio che d'ogni libertà indenne me lassava, anca de quella de farmi del fradel del marito sposa e concubina, anca la libertà de te tentare, per poterti, ecco, brazzare, leccare e rileccare et anca et post con di te cavare e reciavare; ecco, anca de lui, anca de quell'intatto e lontanissimo iddio m'hai fatta dubitare».¹⁶²

Cosa rimane per trovare la pace se non la morte così, dice la regina, vedremo se dopo la morte vale la mia religione, quella del niente, o quella del Battista con i tre mondi.

Il *Terzo lai*, *Mater strangosciàs*, tratteggia le dolci parole di Maria a suo figlio morente in croce. Un amore materno delicato e semplice propone Testori, tono che si addice alla Madonna, donna e madre di tutti. Si rivolge a Gesù, mio creato, creator e lievito della terra, rivolgendogli una supplica di pregar per le due regine che l'hanno preceduta, lui che tra poco salirà al regno dei cieli. E tenero è il pensiero di questa mamma degli uomini, che pensa non solo al suo dolore ma anche a quello di tutti. “Ecco: un levissimo sorriso, quasi l'ombretta d'una gioia, ovver gioietta, te percorre fin alla barbetta el dolce viso”.¹⁶³ Si rivolge a suo figlio, per lei sempre piccolo, con diminutivi e vezzeggiativi, e si scusa per il suo linguaggio non troppo

¹⁶² ibidem, cit. p. 118

¹⁶³ ibidem, cit. p. 132

colto, ma lei non ha istruzione. Ma in queste parole cariche d'amore, che Testori rivede tutto il suo parlare dialettale, proprio delle sue terre in cui sua madre nasce, e non è causale la scelta, ma voluta, come un ritorno al grembo.

Maria guarda e riguarda suo figlio, “e te lì, trafitto e trafittato, anz'anzo desconfitto, destentuto et anca destentato...Lo capissi mò che t'hanno tutti un po'fottuto”.¹⁶⁴ Si accorge di aver usato un linguaggio non consono a chi parla in pubblico, ma a lei non importa nulla, tanto alla fine siamo tutti uguali. La donna accoglie, umile serva del Signore la sua volontà, ma non per questo vuole rinunciare a parlare come sa. “Del resto te, pria che fudessi nella predicazion tutto rinvoltolato, sempre me l'hai disato: parla, mammetta mia, come te mangi”.¹⁶⁵ Un linguaggio umile come le sue origini, lontano agli artifici retorici, una parola che sappia arrivare al cuore, che non sveli il mistero della croce, tale che questo rimanga un atto di fede a cui tutti possano credere, come viene scritto nella *Prima lettera ai Corinzi*:

«la mia parola come la mia predicazione, non si basarono su argomenti persuasivi di sapienza, ma sulla dimostrazione di spirito e di potenza, affinché la vostra fede non fosse fondata sulla sapienza degli uomini ma sulla potenza di Dio». ¹⁶⁶

La riflessione sulla parola è sempre stata cara a Testori, lui che la impregna di un significato fortemente cristiano, il verbo che si fa carne, il Verbo vera luce che abita tra di noi; ma questa riflessione diventa ancora più forte nel periodo in cui scrive i *Lai*, perché temi

¹⁶⁴ ibidem, cit. p. 134

¹⁶⁵ ibidem, cit. p. 137

¹⁶⁶ 1-2 Cor 2, 5

come la croce, la resurrezione, il sacrificio d'amore, a lui sono particolarmente cari, e parlando della parola dice: "Una parola che incarna Cristo, nella sua Parusia, perde ogni segno agghiacciante e diventa persuasione dell'uomo alla Verità, alla Carità e alla Giustizia; insomma all'essere medesimo".¹⁶⁷ Una parola che nella sua semplice efficacia sappia esortare gli uomini al bene aspettando il momento in cui la venuta di Cristo risorto, liberi il nostro corpo dal peccato e ci consegnerà un nuovo corpo spirituale.

Il linguaggio della Vergine, nel *Terzo lai*, è umile come la capanna in cui è nato Gesù, e le descrizioni che fa tratteggiano momenti semplici di vita e di povertà, momenti che possono appartenere alla vita di tutti gli uomini, e non soltanto di personaggi biblici.

«pena arèan savuto che t'arevano nell'oliviero garden catturato, a trovarci son venuti fin qui su, a Gemù...(...)Anca se poi, pel vero rispettare, ci arevano portato domà un frutto signorile e tropicalo da mangiare, un frutto che fuori – oh ben remembro! – pareva 'na patata e, dentro, 'na pietra smeraldata tutta de punti negri tempestata...».¹⁶⁸

E se la vita di Maria è segnata dal gran dolore, ogni attimo per lei acquista dolcezza e maternità, nulla rimpiange della sua risposta a Dio, ma della sua vita, e della vita ne fa un inno

«Oh, cara vita, destasciata e bella, como te rifarei! Como reciapperei ammò – oh vita mea sorella – a viverti de là, persin, ecco, dell'orribile nottata in cui, per isfuggir l'enfame erodiate, doruto ariàm, d'un botto,

¹⁶⁷ G. Testori, *Il libro che viene dopo tutti i libri*, in *Corriere della sera illustrato*, 7 aprile 1979

¹⁶⁸ G. Testori, *Tre Lai*, Longanesi e C., Milano, 1994, cit. p. 138

ecco svegliarci, met su quei pan, qualche strasc prendere e via, ecco, scappare».¹⁶⁹

Le parole che Testori dà alla Vergine, la rendono una donna comune a tutte, in lei si rivede il dolore di ogni madre per le sofferenze dei figli, e insieme la dolce rassegnazione di dover portare insieme a loro la croce; Maria è colei che dice sì alla Trinità, e da lei in poi la società occidentale prenderà a modello questa donna e mamma. Il suo è amore per il figlio, e quindi per il mondo. “E’ per amor che te, mammetta, hai detto sì; è per amor che, quando el Pater me lo chiese, a lui ch’era diversa e insiem uguale essenza, anch’io et me pronunziai la mea obbedienza”.¹⁷⁰ Così Gesù parla alla mamma sua dell’amore, e a lei vuole essere di conforto e alleviarle la sofferenza.

«Però, per quanto t’abbia amato, mai quell’amor bastanza è stato all’infinita et orba carità e all’infinita, dolcissima et orbissima tua pietà che t’ha spingiato la carna in me a ciappare, la carna de noi umani, poari pre et post cristiani, tutti dannati a malattia, mors, peccata, casse serrare, interramenti e così sia».¹⁷¹

Ogni madre, dice Maria, desidera per suo figlio il meglio, ma il mio di figlio è stato costretto ad ogni infamia, e questo dolore per lei è ancora più grande, e il suo sangue versato per tutti è stata l’unica volontà che l’hanno spinta avanti. Ma questa mamma molto umanizzata di Testori si interroga sulla vita, su quanto sia dura, e crede che alla fine questa vita sia una cretinata. Ciò che colpisce di più è la realtà di questo dolore materno, le sue parole non sono lontano da ciò che sono gli

¹⁶⁹ Ibidem, cit. p. 140

¹⁷⁰ ibidem, cit. p. 152

umani sentimenti, non ostante lei sia stata scelta dallo Spirito Santo, il suo cuore è stato trafitto da spade, e geme per questa carne che si è fatto sangue. Il suo unico figlio è morto per la società civile e incivile, e il suo corpo può essere mangiato da tutti e il suo sangue bevuto. “ghe sta tutta dedent la tragica sanguada d’un om che l’è insemma el dio, d’un dio che l’è insemma l’om, del figlio d’una mater strangosciada che de per le la var ben men d’una squalunquissima pettada...”.¹⁷² Lei invoca l’angelo che l’ha benedetta, a venire per darle un po’ di consolazione, in questa vita in cui l’ansia e il dolore ci distruggono, ci fanno sentire ancora più lontani da Dio, e quando poi una carezza o un bacio ci sfiorano il viso ecco che tutto l’universo si fa gioia. Non dobbiamo mai perdere la speranza perché la resurrezione arriverà per tutti. E Gesù dice alla mamma: “E ‘dès, mammetta cara, dam su l’ultima basada. Mi dobbio, te prendo in de fra i brazzi, te baso, ecco, te baso, te rebaso, d’eterna ambramio gran vaso”.¹⁷³ E si conclude con l’invito al pubblico a basare et eternare.

Erodiàs e Mater Strangosciàs vengono riuniti in un unico spettacolo da Lombardi e Tiezzi. La loro idea è che i due *lai* sono accomunati da diversi punti di riferimento comuni che da loro un’entità unica. Il paesaggio biblico per prima. La Palestina che prende vita nei laghi alpini e gli orizzonti di una magnifica Milano. I dialoghi che Erodiàs e la Mater intrattengono e con il Battista, Salomè e Erode, e con il figlio Gesù e i pastori, mentre il lamento di Cleopatràs era monologo. In Erodiàs si incomincia a intravedere un’apertura, se non ancora totale ad un nuovo punto di vista che in Maria sarà piena disponibilità a dire

¹⁷¹ ibidem, cit. p. 154

¹⁷² ibidem, cit. p. 164

¹⁷³ ibidem, cit. p. 173

sì per amore, cosa che in Cleopatràs non si ha, tutta concentrata invece nel suo delirante soliloquio.

La teatralità dell'opera viene colta dall'interprete ragionando su questa dimensione di teatro nel teatro che Testori crea; viene richiamata la realtà del teatro con continui scambi di tono, da quello alto a un gergo basso, di situazioni quotidiane, “anche scalcinata e guitta, di una stanca subrettina dalla bellezza appassita, dalle piume strapazzate e dai lustrini appannati”.¹⁷⁴ E questa metateatralità è elemento caro a Testori, e nei *lai* viene riproposto esplicitamente: Cleopatràs che invoca la diretta tv, Erodiàs che invoca l'autore, e la Mater che si rivolge al sipario e al pubblico.

Il paesaggio evocato da Tiezzi e Lombardi, che poi si respira vivamente nell'opera è quello di una cittadina della Valassina, a cui la nostalgia di Testori torna spesso, e come sfondo Milano che traspare con i suoi mille volti, quello bizantino, austriaco, e liberty, che paiono voler stare insieme. Quando si entra in scena gli amplificatori trasmettono un pezzo del lamento di Didone dal *Didone ed Eneadi* Purcell. Il sipario è aperto e si vede un palco inclinato su cui poggia la testa di gesso del Battista e dietro un filo di lampadine da luna park. Lì risiede Erodiàs, coperta fino alla vita dalle trave di legno del palco. Intorno una specie di giardino orientale fatto di sabbia bianca e piante grasse. L'immagine di Sandro Lombardi interprete della regina, con una parrucca nera corvino in testa che spunta a mezzo busto è un omaggio alla fotografia di Paloma Picasso realizzata nel 1990 da Pierre e Gilles. Le indicazioni drammaturgiche che ci sono dietro questa immagine sono chiare: Erodiàs, di cui non si vede mai il corpo

¹⁷⁴ G. Agosti (a.c.d.) , *Testori la pietà e la rivolta. Il teatro di Giovanni Testori negli spettacoli di Lombardi e Tiezz*, RadioRai, Roma, 2001, cit.. p. 44

è condannata a scontare sulla terra la sua pena, ma è un rinvio anche alle pitture di Francesco Cairo. Le luci sono una partitura di bianchi e di grigie di neri, come le luci di una giornata nuvolosa, e solo ogni tanto si accendono i luminari dietro la testa di Sandro.

Non c'è nessuno stacco tra la fine della lamentazione di Erodiàs e l'entrata della Madonna che è introdotta dalla voce, un filo di voce di Lombardi che intona un canto popolare "quando nel cielo spunta la prima stella". Sparisce la scena precedente e compare un fondale tutto d'oro, ricordo delle pitture sacre medioevali, ma anche elemento drammaturgico fondamentale del linguaggio di Tiezzi. E' il fondale come quello della Pietà di Giovanni da Milano all'Accademia di Firenze. Compare sul palco il corpo di Cristo morto, davanti a cui la Madonna fa il suo ultimo lamento, e con il corpo, di una intensità caravaggesca, la madre non potrà mai toccarsi. Cristo diventa anche un pastore che si mette a cantare Bohemien Rhapsody di Freddie Mercuri, e sollevatosi il sipario d'oro appare Lombardi vestito da donna con un fascio di neon dietro la testa con una Madonna di un ex voto. E allora si allenta la tensione; e ci si chiede perché questa canzone, forse perché era una delle preferite di Testori che ascoltava quando era malato, e Tiezzi per le sue regie procede per associazioni emozionali. Le luci girano sul fondo oro in modo impercettibile tanto che si ha la sensazione di un'illuminazione fissa; invece c'è un movimento dei fari chiari che sembra la rotazione del sole, che introduce un elemento naturalistico in un atmosfera così astratta.

L'ora e il momento in cui accade la vicenda servono a Lombardi per definire meglio i personaggi, tale da riuscir a dare una vibrazione più forte,

«così *Erodiàs* mi pare un dramma notturno, proprio come Federico aveva sottotitolato un suo testo dei primi anni ottanta, *Ritratto dell'attore da giovane*, curiosamente anch'esso pannello centrale di un trittico. Ecco dunque che dopo l'ora "tramontaria e funerizia", barbara e tragica di *Cleopatràs*, dopo il tempo notturno di *Erodiàs*, il momento della *Mater strangosciàs* non potrà che essere quel tempo muto e sospeso di attesa dell'alba che gli spagnoli chiamano "madrugada"». ¹⁷⁵

E pare inevitabile dalle parole di Lombardi non cogliere una vicinanza evocativa con la *Commedia* di Dante, opera assai cara a lui. I *Tre Lai* la ricordano non solo nella tripartizione, ma ancora di più per questa sorte di ascensione e redenzione che compiono le protagoniste, e ancora per l'inno all'amore se pur presente sotto modalità diverse da quello di Dante. In ugual modo la pensa anche Lombardi che dice: "I diversi atteggiamenti nei confronti dell'amore e della morte alludono anche a dimensioni interiori legate all'idea dell'inferno, purgatori e paradiso". ¹⁷⁶ Cleopatra tutta concentrata sulla sua disperazione, per la perdita non solo del suo amato, ma anche della passata vitalità, *Erodiàs* quindi che dopo aver ucciso il suo oggetto di desiderio chiede disperatamente la strada per la salvezza. Si arriva ad una dolcissima Mater che dolorosa per il figlio caro, accoglie tutti in un fraterno abbraccio.

Il passare delle ore, per le tre protagoniste, indica una modalità recitativa a Lombardi. Infatti *Erodiàs* avrà una voce strozzata dall'angoscia che man mano che passa la notte si farà più guardinga e interiorizzata, fino ad arrivare al sussurro quando illustra il suo piano di vendetta a Salomè, e infine il bisbiglio con la testa del Battista che

¹⁷⁵ ibidem cit. p. 48

¹⁷⁶ ibidem cit. p. 45

diventano suoni incomprensibili, singulti, risate che si spezzeranno con la parola aspettare, la strada per la salvezza indicatagli da Giovanni. Per la Mater, Lombardi parte da uno di quelle figure del gran teatro montano e dalla *Madonna* del Maestro di Pratovecchio, ma anche da una canzone popolare cara a Testori. Una Madonna umile ma dal cuore inesauribile, che evoca atmosfere contadine e con la mani ruvide dal freddo e dal lavoro. Il rapporto con il pubblico Lombardi lo crea staccandosi dal suo sfondo oro polittico che lo contiene e scendendo fin ai bordi del palco.

«Delle tre ossessioni che percorrono l'opera dello scrittore lombardo, il sesso, la morte e lo stile (cioè l'amore, il senso della vita e dell'arte come strumento di salvezza), questi *lai* sono il luogo di deposito ultimo e segreto, dove l'autore arriva a delineare, di quelle ossessioni, la natura e il senso, con una chiarezza (...) che conduce nel cuore chiaro del sapere oscuro». ¹⁷⁷

E l'amore di Erodiàs e della mater sono due facce della stessa medaglia, perché nel desiderio di possedere l'oggetto del suo amore della prima, c'è l'abnegazione della seconda; Erodiàs è posseduta da una passione così struggente per Giovanni tanto che vorrebbe fondersi con lui, tanto che anche il possederlo eroticamente non basterebbe. E questa sua ossessione e questa consapevolezza di non poter mai possederlo che la spingono ad ucciderlo. Maria rinuncia, invece, al suo stesso bisogno ed è spinta a perseguire solo il bene del suo amato. Per Lombardi il senso ultimo dei *Tre Lai* è la ricerca, un viaggio per riscoprire tempi e luoghi dell'amore, che ci spinge ancora più lontano

¹⁷⁷ ibidem cit. p. 49

“alla ricerca, appunto, del senso stesso, nella vita umana, dell’amore e del dolore”.¹⁷⁸

5. *L’Amleto secondo Testori*

Il movimento del tragico che troviamo in Shakespeare coinvolge un progetto umano, un eroe che sfida una società per ristabilire un ordine. In Testori non sono i principi drammaturgici elisabettiani che lo interessano, e ne tanto meno ne vuole stravolgere dei criteri, quanto invece sono le figure di Amleto e di Macbeth, e di Edipo che a lui interessano, in quanto figure vive perché appartengono alla storia, agli uomini.

«Li ho presi come si prende un personaggio vivente, senza fare tutte le riletture che mi hanno attribuito poi. Ho raccolto i personaggi di Amleto, di Macbeth, e di Edipo così come si erano depositati in me e nella storia e nella cultura e li ho stravolti, li ho cambiati nella trama. Perché mi sembrava che Amleto non potesse che essere Amleto, Edipo l’Edipus, senza per questo toccare Shakespaere o Sofocle». ¹⁷⁹

La *Trilogia degli Scarrozzanti* nasce dall’incontro di Testori con Franco Parenti, che diventerà oltre che grandissimo amico anche interprete privilegiato della trilogia. In realtà tutto nacque quando Andrée Ruth Shammah, che diventerà la regista della trilogia, portò

¹⁷⁸ ibidem cit. p. 50

¹⁷⁹ ibidem cit. p. 69

Testori a vedere Franco Parenti che recitava Ruzante e Porta. Da lì è nato un grande amore artistico, sentendo subito che sarebbe diventato il suo attore.

«A me capita sempre, quando un attore mi conquista, una cosa strana: non sento più la parola che dice, ma comincio a sentirne altre esattamente quelle che vorrei che dicesse. Tanti miei testi per il teatro nascono così, ossia da ciò che la voce e la consistenza di un attore suscitano in me».¹⁸⁰

Così Testori racconta l'incontro con Franco Parenti, nasce in lui una sovrapposizione di lingue, immagina per lui parole scritte a posta. I racconti che Franco propone a Testori sono sugli scarrozzanti attori girovaghi che mescolavano le trame di Shakespeare e venivano pagati in natura, quando andavano bene, nelle loro miserabili tournèe nella Brianza. E raccontava di Dorilia Palmi che mentre recitava veniva interrotta dal suo amministratore perché quelli della Siae volevano essere pagati. Situazioni dissacranti e grottesche che Testori fa subito sue e già immagina una compagnia di girovaghi che porta in scena *l'Ambleto*. Un mondo alto contaminato dal basso, non solo nel gergo ma anche nel contesto. Così nasce la trilogia, così la lingua.

La trilogia si avvia nel '72, con *l'Ambleto*. La vicenda è calata nel contesto popolano di una contrada contadina lombarda e lo "scrivano" la immagina come la tregenda di un regno plebeo, rappresentata da una sgangherata compagnia di scarrozzanti, attori girovaghi il cui sipario di sacco si alza sulla sera al suono delle campanelle delle pieve, delle trombe, e delle zuffole, segno del ritorno dal lavoro di "pegoranti, vaccanti, lavoranti e pendolanti". Ma non si tratta di

parodia e ne di degradazione. Che la posta in gioco per il meccanismo che fa scattare la voglia omicida ed incestuosa dell'usurpatore e la furia vendicativa della vittima eroe, siano i castelli e le torri, le fortezze e i denari del principe di Danimarca o i prati e le pecore, le vacche e le galline; poco cambia per l'inchiesta tragica. Lo scenario richiesto non è quello aristocratico, ma la grande trovata di Testori, che poi già funziona per *l'Arialdà*, è coinvolgere il popolo come eroe della vicenda. Il tragico aveva poi battuto le strade della storia con la Monaca di Monza, e del mito con Erodiade. Con la tragedia avviene la mediazione. Testori sottrae la tragedia alla grande maniera e riscatta il popolare dai toni del realismo populista, del pietismo sociale e del bozzetto folcloristico. Sottrae la coscienza tragica a una connotazione di classe e la fa trascendere di una localizzazione spaziale e temporale fin ora troppo definita. Testori realizza un miscuglio di generi: dalla tragedia greca a quella elisabettiana, invettive medievali, moralisti barocchi, melodramma cantari di guitti e saltimbanchi in cui mescola i linguaggi: il dialetto si italianizza, attribuendosi le assonanze del dialetto, la sintassi traballante si dà un tono infarcendosi di congiunzioni, citazioni, ripetizioni, superlativi, iperboli, intemperanze temporali di violenze e di tenerezze, rabbie e scatti.

“Passando da Elsinora a Lomanzo, che è il borgo in cui ho collocato l'azione, l'Amleto ha preso un intoppico, ed è diventato Ambleto. In questo intoppico è nascosto tutto il mistero dell'operazione”¹⁸¹. Testori dice mistero perché ciò che ha scritto rimane anche per lui ignoto. Amleto rappresenta un testo di poesia come può essere per lo scrittore, *La Decollazione* del Caravaggio e *La zattera di Medusa* di

¹⁸⁰ C.Cannella, *Un Teatro per Testori*, in “Histrio” trimestrale di teatro e spettacolo, Gennaio-Marzo, 2003

Gericault in pittura. Credo che Amleto sia un personaggio oltre il quale non si può andare, ma proprio per questo può diventare, anzi è diventato, uno stato della coscienza umana. A voce ho detto che l'ho preso ha schiaffi. Non è vero. E' stato quanto il mio amore è arrivato, per usare un'immagine fisica, ad un rapporto quasi da letto, che è venuto fuori come un figlio bastardo dal grandissimo, esitante e splenetico Amleto di Shakespeare il mio turpe, blasfemo, disperato Ambleto di Lomanzo. Si ha la sensazione, nell'*Ambleto* che tutto sia marcio in Danimarca, che ogni cosa sia sporcata con il fango quasi come che più in basso di così non si potesse andare. E il linguaggio descrive perfettamente questa retrocessione dentro il primordio, la materia si sporca per diventare viva. L'*Ambleto* differisce quasi in tutto dall'*Amleto*, concepisce il mondo come una piramide in cui è difficile trovare un posto alla vita, perché contraddice il significato stesso della vita; ci si chiede perché nascere quando già si sa che posto dovremmo occupare. Una piramide marcia che si regge esclusivamente sul concetto di potere. La morte del padre è la scintilla per distruggere la piramide, a far scattare la rivolta contro un sistema che lui non tollera. E lui che ama la vita non può alla fine di tutto che entrare nello sconvolgimento ed uccidersi. Altri due rapporti vengono portati alla luce: quello di Ambleto con la madre, e quello di Ambleto con il Francese, personaggio inventato da Testori, versione dilatata del personaggio di Orazio, che in questo caso fa da doppio di sé, che ha anche la funzione dell'oggetto d'amore, emblematica figura di "narco, bello, amadore de uomini e de donne, sobillante e cont el Cristo, qui, in sul cuore". Fra loro due si svolgono i dialoghi più interessanti, e ne esce un principe non solo colto intellettuale, ma anche uno zingaro

¹⁸¹ ibidem cit. p. . 59

sobillatore allergico ai ruoli e al potere, interroga la vita e ne coglie promesse d'amore. Ma al tempo stesso si avverte il contrasto che Ambleto ha con il mondo quando queste promesse non vengono mantenute, quando il mondo e le persone lo tradiscono, come la madre, e lo restituiscono al nulla.

“Franzese- Ogniduno de noi nasse senza speranza e tu hai de zerto rasòne a penzare e a vosare che i figli tuerranno, vuno dopo l'altro, tutti i loro genitori”. (p. II, s.IV).

Il francese rappresenta un'alternativa all'amore che il principe non ha “questa alternativa è quella che nasce dalla totalità e dalla lucentezza dell'amore anarchico che, forse, è anche amore cristiano, quando arriva alla disperazione totale di sé”.¹⁸² Ambleto si chiede dove sia l'amore promesso, non ha perso la speranza ma vorrebbe toccarlo con mano questo amore di cui tutti parlano, quest'amore che muove l'universo. E l'amore che canta in *Amore e Per Sempre* “sai cosa un giorno solo può restare di questa atroce, sconnessa civiltà? il silenzio di chi ha amato il pudore di chi ha compreso e ha sentito pietà”.¹⁸³ Abbiamo un cuore, sì, centro dell'amore ma questo cuore non funziona “Ma a cose service avercelo el cuore, avercelo tutto e integro, avercelo che sé litiga, se morde, se sanguina e marcisce?”(p. I, s. IV). Il principe non riesce a trovare un senso rispetto all'amore, ne parla lo sente, ma non riesce a toccarlo, così proprio come non riesce a trovare un senso alla vita stessa; l'essere e non essere shaeskeperiano acquista in Testori un valore ancora più forte, non tanto di dubbio, ma quanto di perplessità di amarezza verso qualcosa di cui gli era stato garantito la presenza ma di cui lui non riesce ad individuare nulla. E il

¹⁸² ibidem cit. p. 61

¹⁸³ G. Testori, *Per Sempre*, Feltrinelli, Milano, 1970 cit. p. 96

Franzese è per Ambleto l'unico momento di riposo quasi come se le sue parole fossero promesse di una verità. Ma lui non c'è, lui anche è stato ripreso dalla vita, lui anche parla d'amore ma come se fosse una voce in un deserto,

«l'amore, me disse la vose che vosa in del deserto. E parla, parla Ambleto ma nessuno gli risponde, l'universo non l'ascolta? Franzese (...) hai scegliuto la vose che vosa in del deserto e incosì parli domà de amore...ma che amore? Indole se trova? In che amena? In che buso della terra e dell'univerzo? Tutto tase.»

Se l'amore del principe è delicato di interrogazione e di scoperta, sicuramente ciò che muove Gertrude non è una nobile passione materne, ma il potere non solo della corona ma anche della donna; figura forte, scaltra rispetto la vita, è anche il dolore di Ambleto, perché la sente come la madre che non c'è, la femmina che lo ha partorito, ma non nutrito d'amore. Ciò che preoccupa Gertrude è l'impegno di dover affrontare tutto lei, non tanto avverte la mancanze del suo uomo, ma del suo re "Mio zettro, mio zar, mio strazzio e mio stallazzo", un popolo che si lamenta, e di un partorito che tutto pensa tranne che fare il re. E' tutto calcolato per Gertrude, e nulla è lasciato ad un sentimento libero, ma all'amore per il potere.

«Dammi tu la forza, el coraggio, la virilità necessaria, anca se sono nassuta femminissima e donna, per prendere in delle mie brazze la zituazione incosì incombo me l'hai lassare e dezzidere e operare per el bene, la prosperazione, la gloria e il luzzore de tutto quello che fu, è e àra da essere in dell'eterno el tuo dominio, la tua corona et el tuo regnante» (p. I, s. II).

Ambleto soffre del privato amore della madre e questo difficile rapporto con Gertrude determina anche l'impossibilità d'amare Lobelia, soffre anche, di veder il regno andare in rovina soffre per la società che lo tradisce, ma decide anche di affrontare la situazione, la madre, l'usurpatore del trono del padre, prende "In sulle spalle tutte ste colpe che nessuno ha mai voluto, né cercato". Racconta alla mamma di aver visto il padre è da lì la rivelazione in forma poetica:

«Eva de giornate e giornate che continovavo ad andare in del giro per quei boschi e quelle montagne cont domà la voglia e el bisogno de farla finida, de morire e de farma seppellire da tutto quel bianco, 'me fudessi anca io 'na cassina, un frassino, un ramo... quella sira la nevicada areva già destenduto in su de sé tutte le ombriè: de qua celesti; de là, squasi rosa...M'è apparuto incosì, mama. M'è vegnuto in davanti a me un angioło. No de quelli che orazzionate voi, in delle vostre giese: un un angioło in carne e in delle ossa. Tegniva a in delle mani 'na vorpe: eva tutta bagnata de sangue... E' stato in quella notte, mama (...) m'ha parlato de lui e io ci ho parlato de me; e lui quando ha savuto che arevo più nessunissima voglia de vivare, m'ha contato quello che m'ha contato e io 'lora ho comenzato a tirar là per un die, poi per un altero, poi per un altero ancora...» (p. II, s. II).

Da questo momento in poi, da quando cioè è avvenuta la rivelazione da parte del padre, che Ambleto prende le caratteristiche dell'eroe classico, perché si fa portatore del ripristino di un ordine andato perso. Ripercorre le tappe della sequenza tragica: macchia, sacrificio, purificazione, consegna dell'ordine ricostituito. Ed è al coro più spesso alluso che reale, al quale lo stesso si rivolge, un coro che fin dall'inizio, con suoni, e azioni evoca una sua presenza attesa: le campane delle pieve di Sant'Abbondio, delle "giesetta de Torno", di

Vevoro, il chiacchierio dei “paganti” che si raccolgono intorno al sipario degli Scarrozzanti; ed è ancora il coro ad essere coinvolto alla fine, come testimone della morte di Ambleto.

«Ambleto: (...) Ecco: i cortillanti, i pastori e i vaccanti incomenzano a venire. Fabbrichiamoci per un momentino il figurazione che arevano i re (...). V’ho qui pellati tolos quantos imperchè, come potete vedere, i ‘cadimenti che si sono succeduti e del de cui arete sicuramente aruto più de un zentore, ma hanno portato a essere, armanco per un momento, re de questo regname» (p. II, s. VI).

E al coro che Ambleto consegna tutto il suo regno, o meglio i brandelli del regno che ha voluto purificare.

«Essendo, come sono, re vostro de voi, ordino e comando che da questo istessissimo momento tutti gli averi che sono de partenenza de questa corona, e cioè i castelli, le torri, i forti, le fortezze, gli ori, le pietre, le azioni e i dinari, che stanno chiavati indidentro tutte le cazzeforti; i prati, le praterie, i boschi, le boscarie; i armenti, le manze, le pecore, le vacche, le gaine, i conili; le case, le cassine e le cabane; tutto, integramente tutto, passi in delle vostre mani».

Se tuttavia sono presenti tutti i momenti decisivi della tragedia, è anche vero che non reggono il gioco fino alla fine: la tragedia finisce per esser più come nostalgia che come possibilità, manca all’eroe quello scatto in più per esserlo fino in fondo. Infatti in *Ambleto*, nonostante si presenti nella sua dimensione antropocentrica dell’eroe, la sua evoluzione costruttiva verso l’esterno si paralizza, non diventa uno scambio dialettico con gli altri. Anche la voglia d’amore non si fa espansione, ma anzi regressione al ventre, nostalgia dell’embrione, e

dunque voluttà di morte, non un sacrificio d'amore verso la vita, ma anzi desiderio che questa vita non fosse mai stata, una vita mai desiderata. Il nodo centrale dell'*Ambleto* è proprio il mistero della nascita più che della morte; l'ossessione di Testori è il venir al mondo, l'esser chiamati alla vita.

«Ambleto : Ma de farmi venire in la luce, chi te l'areva dimandato? E'? Derva la bocca! Per farmi incosì! Più pestato e impestato de un *ecces homo*, de quelli che porteno in del giro per i processionamenti, che quando ce se dise de depiegare i brazzi, li piega e quando ce se dise de perdere sangue, derva el costado et el sangue viene in de giù 'me fudesse un rubinetto» (p.I, s. I)

Ed al niente poi tutto tornerà secondo Ambleto il regno costruito, la trascendenza metafisica di cui l'ordine storico può essere anelazione, naufraga, si sgretola e ritorna in cenere iniziale:

«Ambleto: La piramide se spatescerà tutta, a comenzare dall'Unico e Unichissimo che ce stà su, in la cima! Ce ha fabbricati de sangue e de merda? E in del sangue e in della merda ce torneremo adosso! Questa regname, questo globamento delle cellule e de atomi, ha da finire in una brusata generale! Che el niente, el niente totalo e univerzalo, lui e inzolo lui poda finarmente riderede noi e de tutto quello che ce siamo illusionati d'aer fabbricato!» (p.I, s. V)

E' questo Dio che non c'è, un Dio che non risponde quasi latitante per Ambleto e per Testori, lo ricerca ma non risponde, e ci si continua a porre domande più che aspettare risposte. Non finisce la speranza ma questa nasce quando tutto pare morire, quando il nostro Dio, in cui

finora avevamo creduto tutti ci accorgiamo che è morto, e ci appare il vero Dio. La speranza nasce dalla speranza, così come si ricerca un amore anarchico quando il valore cristiano non ci risponde più.

Ma quest'attaccamento dell'autore a questo tema dell'Amleto è quasi mitica e antropologica, tanto che lo porterà ad un nuovo contatto quando scriverà il *Post-Hamlet*, con una contaminazione anglo-latina. I due testi camminano in parallelo, ma si misura questa volta con un nuovo contesto politico e morale. Ci troviamo nel '77, fase in cui Testori si è convertito, e tutta la sua ultima produzione risente moltissimo questa nuova ideologia. Ora non è più in lotta con il suo Dio, ma è giunto ad una cristiana rassegnazione, e Amleto diventa figura di Cristo. Tutta la vicenda della morte del padre di Amleto è emblemizzata, infatti come uccisione del Padre da parte della nostra società massificata e ridotta a divinizzare scienza e società.

Appare più una sintesi evangelica che un momento di libera creazione, per quel che riguarda la scrittura, mentre per comprendere Testori, quest'opera si pone in un momento di grande cambiamento. Infatti, basti vedere i personaggi, come la figura del Totem-re, l'antagonista del Padre e di Orazio, che ora diventa una sorte di San Giovanni per Amleto-Cristo, l'amico dell'eroe, che accusa la regina di non aver amato il figlio. Orazio, invece è l'amico che ama Amleto. Anche se quest'opera artisticamente non è riuscita ci mostra molto bene qual cambiamento è avvenuto in Testori, quale rassegnata visione cristiana abbia raggiunto, da una lotta contro quel Dio lontano che si trova nell'Amleto, ad un momento d'unione tra Amleto e la madre, che raccoglie il figlio morente, come la Madonna ai piedi della croce.

6. *L'Ambleto di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi*

Mi piace definire *L'Ambleto* di Giovanni Testori un'opera per attori, e le messe in scena sono superflue per delle parole che prendono vita dalla sola presenza attoriale in scena. L'autore di Novate ha scritto pensando all'attore che avrebbe interpretato le sue opere. Racconta Shamman, regista della *Trilogia degli Scarrozzanti* insieme a Testori: "Franco gli raccontava le storie degli scarrozanti, attori girovaghi, che mescolavano le trame di Shakespeare e venivano pagati in natura, quando andavano bene, nelle loro miserabili "tournèe", nei paesi della Brianza. Raccontava della Dorilia Palmi che, mentre recitava la *Passione*, veniva interrotto dall'amministratore di compagnia che, dopo essersi fatto il segno della croce, diceva: "mi scusi c'è fuori l'agente della Siae, dove sono i borderò?". Erano racconti di una comicità dissacrante e disperata, di rottura rispetto al mondo di Testori. Ma è da lì che nasce la *Trilogia degli Scarrozzanti*, così come la lingua dell'*Ambleto* nasce da Franco che recitava Ruzzante e Porta"¹⁸⁴. Il Franco a cui si fa riferimento è Franco Parenti, divenuto attore esemplare delle opere di Testori, e dopo di lui si è persa l'eredità, che è stata recuperata da Sandro Lombardi che è diventato l'erede perfetto. Infatti il lavoro condotto su Testori nasce da un'idea non solo sull'attore di Sandro, ma anche in quanto all'allestimento, coadiuvato da Federico Tiezzi. È Lombardi che ragiona e sviscera con grande amore la lingua di Testori, la costruisce e la modella su di lui in maniera esemplare. Dice Lombardi:

«Nella drammaturgia testoriana, avevo trovato ciò di cui ero andato in cerca per anni: una lingua che riassumeva in sé l'immediatezza del dialetto

e l'invenzione di uno strumento di rovente virulenza, di estrema raffinatezza e intensità plebea. Avevo trovato un personaggio che non era un personaggio, sul quale sentivo di poter sovrapporre una maschera. Avevo trovato un testo da poter tradurre attivando un dispositivo drammaturgico che mi permettesse di andare al di là dell'interpretazione. Percepivo di attraversare una soglia che mi faceva scoprire di me attore più di quanto qualsiasi altro autore mi avesse mai permesso di fare. Quella di Testori è una lingua levatrice dell'attore»¹⁸⁵.

In Lombardi entra in gioco una partecipazione fisica ed emotiva che fa vibrare le parole e le fa rivivere in scena. Gli allestimenti che chiede a Tiezzi presentano come unica e grande difficoltà un coinvolgimento fisico estremo, non si può far a meno di rendere in scena corpo e sangue della scrittura di Testori che né è intrisa. Quando lo scrittore parla di sangue e viscere non procede per metafore, ma è una realtà linguistica concreta e pienamente percepibile. Dice Lombardi:

«A Federico Tiezzi e a me sembrava che fosse ancora da mettere l'accento sulla presenza simultanea di tutti gli aspetti della teatralità. Testori è stato di volta in volta messo in scena in modo chiaramente tragico o realistico o comico. Mi sembrava che ancora mancasse il cortocircuito di questi elementi, che vanno convocati insieme a convivere.»¹⁸⁶

La mescolanza di registri differenti, quello alto e quello basso, sono stati punti su cui i critici hanno sempre contestato Testori, accusandolo di un abbassamento del livello artistico. Invece è molto bello nello spettacolo di Lombardi e Tiezzi la scelta di giocare su questo doppio livello, si passa dalle celebri arie del *Trovatore* all'avanspettacolo, dalle casse da morto che vengono inchiodate in scena alla giostra già dell'*Hamletmaschine*, ripresa nelle *Scene* e ora

¹⁸⁴ C. Cannella, *Un teatro per Amleto*, in "Histrio" trimestrale di teatro e spettacolo, Gennaio-Marzo, 2003

¹⁸⁵ ibidem

¹⁸⁶ *L'Amleto*, in "dal nostro lunedì" 20 Marzo 2002

nell'*Ambleto*. È l'elemento di continuità che scelgono Tiezzi e Lombardi per i loro Amleto, questa giostra per bambini che gira e gira sempre, su cui si siedono di volta in volta i personaggi.

L'Ambleto pensato da Sandro ha bisogno di una compagnia, non può essere messo in scena come un monologo, come avviene per i *Tre Lai*, ma un gruppo di scarrozzanti, di attori girovaghi. La sfida più difficile è quella di trovare attori che non fossero tutti di Milano, anche perché Lombardi è toscano, proprio perché se si pensa alla Milano degli anni sessanta, è piena di immigrati, un territorio di nessuno, dice Lombardi:

«abbiamo deciso di accettare la sfida di una compagnia eterogenea dal punto di vista della provenienza linguistica: io e Francesca Della Monica, toscani, Iaia Forte napoletana, Massimo Verdastro romano, Alessandro Schiavo palermitano, Andrea Carabelli milanese...ci siamo messi tutti a dura prova, ma volevo far sentire ad un gruppo di attori che stimo e a cui voglio bene, l'esperienza dell'essere stranati, dell'essere portati allo scoperto, denudati fin nel profondo. la lingua inventata da Testori, indipendentemente dai problemi sintattici, lessicali e di pronuncia, spinge a ritrovare una memoria inconscia, lontana, dell'infanzia, del proprio dialetto originale»¹⁸⁷.

Se Amleto vive del conflitto tra il se e le parole che lo ingabbiano e lo spingono a sembrare ogni volta, parole con cui lui è tra l'altro un abile giocatore, in Testori, questo confine è essenziale, il suo teatro è la lotta tra il corpo e le parole. C'è bisogno della parola essenziale, attraverso le quali conquistiamo noi stessi. Tiezzi chiede ai suoi attori di lavorare su se stessi, per metter in scena *L'Ambleto*, ritrovare le parole nel proprio cuore, e ridurre in animalità il corpo. Sandro Lombardi porta in scena un Ambleto ironico ma che si traveste di disperazione, una protervia che si mescola con il suo esser mammona, e regala a quella ribellione per il suo esser nato un gusto comico che

¹⁸⁷ ibidem

ha lontani origini nel teatro popolare. Gertrude e Lofelia, entrambe interpretate da Iaia Forte, sono caratterizzate da una passione viscerale della regina, che diventa tenera femminilità per Lofelia, tutto con cambi a vista.

L'Ambleto di Lombardi e Tiezzi conclude, per ora, una riflessione su Testori giocata sulla verità dell'arte, verità a cui nessun artista può sottrarsi.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI G., (a c. di), *Testori la piet  e la rivolta, il teatro di Testori negli spettacoli di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi*, Radio Rai, Roma, 2001

ARISTOTELE, *Poetica*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1987

BACHELARD G., *La terra e le forze*, Red Edizioni, Como, 1989

BARTHES R., *Miti d'Oggi*, Einaudi, Torino, 1974

BEYE C. R., (a c. di), *La tragedia greca. Guida storica e critica*, Universale La Terza, Roma-Bari, 1984

BOLOGNINI S., (a c. di) *Il sogno cento anni dopo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000

BOLZONI L., VOLTERRANI S., ZATTI S., (a c. di) *Il sogno e i generi letterari*, Le Monnier, Firenze, 2003

BORGES J. L., *Conversazioni*, Tascabili Bompiani, Milano, 2000

- *L'aleph*, Universale Economica Feltrinelli, Milano, 1981

BURKET W., *Origini selvagge*, La Terza, Roma-Bari, 1992

BURTON, (a c. di) Starobinski J., *Anatomia della malinconia*, Marsilio Editori, Venezia, 1985

BUSSAGLI M., *Bosch*, Giunti, Firenze, 1988 (Art e Dossier, n 21 Febb.1988)

CASCETTA A., *Invito alla lettura di Testori, L'ultima stagione (1982 – 1993)*, Mursia, Milano, 1995

- *Invito alla lettura di Testori*, Mursia, Milano, 1983

CHINZARI S., RUFFINI P., *Nuova scena italiana, Il teatro dell'ultima generazione*, Castelvechi, Roma, 2000

CIXOUS H., *Il teatro del cuore*, Pratiche Editrice, Parma, 1992

CURI U., (a c. di), *Metamorfosi del tragico fra classico e moderno*, La Terza, Roma Bari, 1991

D'AMBURGO M., LOMBARDI S., TIEZZI F., *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, Ubulibri, Milano, 1983

de la BARCA C., *La vita è sogno*, Adelphi, Milano, 1967

DE MARTINO E., *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano, 1959

de SANTILLANA G., von DECHEND H., *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e la struttura del tempo*, Adelphi, Milano, 1983

DONIGER W., *I miti degli altri*, Adelphi, Milano, 2003

ELIOT T., *Opere*, Utet, Torino, 1987

FANTUZZI M., HUNTER R., *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, La Terza, Bari, 2002

FREUD S., *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino, 1967

GENTILI V., *La recita della follia*, Einaudi, Torino, 1978

HAGGE M., *Il sogno e la scrittura*, Sansoni, Firenze 1986

KOTT J., *Mangiare Dio*, SE, Milano, 1990

- *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano, 1985

LAFORGUE J., *Antologia poetica, un cervello a tre emisferi*, Ed. Accademia, Milano, 1972

LÉVI – STRAUSS C., *Il crudo e il cotto*, Milano, 1966

LONGHI R., *Caravaggio*, Editori Riuniti, 1968

MANACORDA G., *La tragedia del ridicolo. Teatro e teatralità nel novecento tedesco*, La collanina 16 Ubulibri, Milano, 1996

MANCIA M., *Breve storia del sogno*, Marsilio, Venezia, 1998

MANGO L., *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Edizioni L'Obliquo, Brescia, 1998

MASTROPASQUA F., *Metamorfosi del teatro*, Esi, Napoli, 1998

MELLOR D., (a.,c.,di), *Cecil Beaton*, Alinari, Firenze, 1986

MÜLLER H., *L'invenzione del silenzio. Poesie, testi, materiali dopo l'ottantanove*, Ubulibri, Milano, 1996

- *Teatro*, Ubulibri, Milano, 1984

- *Tutti gli errori. Interviste e conversazioni 1974 – 1989*, Ubulibri, Milano, 1994

PANZERI F., *Vita di Testori*, Longanesi e C., Milano 2003

PASOLINI P. P., *Teatro*, Garzanti, Milano, 1988

PENROSE R., *Pablo Picasso la vita e le opere*, Einaudi, Torino, 1969

POZZI G., *La parola dipinta*, Adelphi, Milano, 1981

REESE M. M., *Shakespeare. Il suo mondo e la sua opera*, Il Mulino, Bologna, 1986

SANTINI G., (a c. di), *Giovanni Testori, nel ventre del teatro*, Quattro Venti, Urbino, 1996

SCHMITT C., *Amleto o Ecuba*, Il Mulino, Bologna, 1983

SERPIERI A., (a c. di) *Amleto*, Marsilio, Venezia, 1997

- (a c. di) *Shakespeare: la nostalgia dell'essere*.

Atti del convegno di studi di Taormina 8 – 10

agosto 1984, Pratiche Editrice, Parma 1985

- (a c. di) *William Shakespeare, il primo Amleto*,
Marsilio, Venezia, 1997

STAROBINSKI J., *La trasparenza e l'ostacolo. Saggio su Jean-Jacques Rousseau*, Il Mulino, Bologna, 1981

- *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino, 1975

- *Montaigne. Il paradosso dell'apparenza*, Il
Mulino, Bologna, 1984

STEINER G., *Antigone*, Adelphi, Milano, 1990

- *La morte della tragedia*, Garzanti Elefanti,
Milano, 1999

TESTORI G., *Confiteor*, Mondadori, Milano, 1985

- *Diademate*, Garzanti, Milano, 1986
- *Erodiade*, Viviani Editore, 1993
- *Factum est*, Rizzoli, Milano, 1981
- *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Feltrinelli, Milano, 1965
- *L'Ambleto*, Rizzoli, Milano, 1972
- *Opere 1943 – 1961*, Bompiani, Milano, 1996
- *Per sempre*, Feltrinelli, Milano, 1970
- *Post – Hamlet*, Rizzoli, Milano, 1983
- *Tre Lai*, Longanesi e C., Milano, 1994

TIEZZI F., *Perdita di memoria. Una trilogia per Magazzini Criminali. Genet a Tangeri. Ritratto dell'attore da giovane. Vita immaginaria di Paolo Uccello*, Ubulibri, Milano, 1986

TURGENEV J., *Rudin*, Mursia, Milano, 1995

VALENTINI V., *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*, Bulzoni Editore, Roma, 1987

VEGETTI FINZI S., (a c. di) *Storia delle passioni*, La Terza, Roma Bari, 1995

VYGOTSKIJ L.S., *La tragedia di Amleto*, Editori Riuniti, Roma, 1973

WEBER M., *Economia e società*, Edizioni di Comunità, Torino, 1999

WEINRICH H., *Metafora e menzogna*, Il Mulino, Bologna, 1976

WITTGENSTEIN L., *Tractatus logico – philosophicus*, Einaudi, Torino, 1989

ZAMBRANO M., *Il sogno creatore*, Mondadori, Milano, 2002

ARTICOLI

Italo Moscati, *Misticismo del tempo e dell'immagine*, in "Settegiorni", 11 Marzo 1973

Giuseppe Bartolucci, *La fiaba-immagine del Carrozzone*, in "Proposta", n. 11-13, Benevento, Marzo-Giugno 1974

Sergio Colomba, *Uno studio di teatro visivo*, in "Il Resto del Carlino", 5 Dicembre 1976

Franco Quadri, *Sipario alla fiamma*, in “Panorama”, 14 Dicembre 1976

Sandro Lombardi, *L'avventura analitica*, in “Scena”, n. 5, Novembre 1977

Federico Tiezzi, *L'ipotesi materialista*, in “Scena”, n. 5, Novembre 1977

Sergio Colomba, *Itinerari del Carrozzone*, in “Scena”, n. 5, Novembre 1977

Siro Ferrone, *L'agonia di chi non vuol morire*, in “L' Unità”, 18 Febbraio 1979

Michele Blondeel, *Itinéraires*, in “Plus ou moins zéro”, Marzo 1979

Colette Godard, *Les italiens de la violence*, in “Le Monde”, 10 Maggio 1979

Federico Tiezzi, *Seduzione in Magazzino*, in “Il Sabato” 1 Giugno 1984

Federico Tiezzi, *La linea d'ombra è aperta in un punto*, in “ Il Manifesto”, 28 Giugno 1984

Oliviero Ponte Di Pino, *Viaggio criminale in scena*, in “Il Manifesto”, 18 Luglio 1984

Franco Quadri, *Genet al macello*, in “Panorama”, 4 Agosto 1985

Ugo Volli, *Mai visto Beckett con maschera e kimono?*, in “La Repubblica”, 13 Gennaio 1987

Nico Garrone, *Calorosa accoglienza per i gruppi italiani*, in “La Repubblica”, 19 Giugno 1987

Oliviero Ponte Di Pino, *Una vita spiritata*, in “Il Manifesto”, 27 Dicembre 1988

Federico Tiezzi-Ugo Volli, *C'era una volta i Magazzini*, in “Teatro festival”, Parma, Gennaio-Febbraio 1988

Maria Teresa Giannoni, *Amleto nostro contemporaneo*, in “Il Tirreno”, 23 Marzo 1988

Franco Manzoni, *Ofelia è un attore kabuki Amleto una macchina*, in “Corriere della Sera”, 24 Marzo 1988

Nico Garrone, *Brecht? È un gangster*, in “La Repubblica”, 24 Marzo 1988

Oliviero Ponte Di Pino, *Amleto alla Brecht*, in “Il Manifesto”, 27 Marzo 1988

Nicoletta Gasparini, *Mio caro Ofelia*, in “Panorama”, 27 Marzo 1988

Roberto Canziani, *Amleto, un marchinegno*, in “Il Piccolo”, 29 Marzo 1988

Franco Quadri, *La macchina di Amleto va a ritmo di valzer*, in “La Repubblica”, 30 Marzo 1988

C. Ca., *Un Brecht spericolato*, in “L’Arena”, 12 Aprile 1988

Federico Tiezzi, *Per una estetica drammatica in se*, in “Teatro in Europa”, Milano 1988

Federico Tiezzi, *Testo contro attore. Attore contro testo*, in “Teatro e Storia”, Bologna, Aprile 1988

Maurizio Grande, *Io ero Amleto*, in “Rinascita”, 21 Maggio 1988

Valentina Valentini, *In search of lost stories*, in “The Drama review”, New York 1988

Nico Garrone, *Lombardi, attore di fine millennio*, in “La Repubblica”, 21 Dicembre 1988

Sergio Colomba, *Dopo il delirio, la belva*, in “Il Resto del Carlino”, 18 Marzo 1989

Sandro Lombardi-Federico Tiezzi, *Quattro lettere sull’arte*, in “Artista”, n.2, Firenze 1990

Federico Tiezzi, *Teatro come arte poetica*, in “Quaderni del Comballo”, n.5, Lecco 1991

Lia Lapini, *Oltre il Paradiso*, in “La Repubblica”, 15 Novembre 1991

Ugo Volli, *Divini Magazzini*, in “Il Venerdì di Repubblica”, 22 Marzo 1991

Rodolfo Di Giammarco, *Tiezzi, doppio sipario*, in “La Repubblica”, 28 Gennaio 1993

Valerio Cappelli, *E Sciarrino mette la musica il Paradiso atteso a Ravenna per la regia di Tiezzi*, in “Corriere della Sera”, 25 Giugno 1993

Franco Quadri, *La passione di Edipus E il suo doppio*, in “La Repubblica”, 17 Gennaio 1994

Renato Palazzi, *Edipus guitto testoriano*, in “Il Sole 24 Ore”, 27 Febbraio 1994

Laura Nobile, *Ecco il mio teatro, violento e intenso proprio come la vita*, in “Il Mediterraneo”, 8 Maggio 1999

Franco Quadri, *La bella Cleopatra passa in Brianza e va in Paradiso*, in “La Repubblica”, 23 Ottobre 1996

Matteo Speroni, *La regina d’Egitto in smoking parla i dialetti della Brianza*, in “Il Corriere della Sera”, 23 Ottobre 1996

Tullia Terminiello, *Il lamento di Cleopatra*, in “Il Giornale del Sud”, 6 Marzo 1998

Marco Manca, *Testori, scorribande nei territori dell’Oltre*, in “L’Unione Sarda”, 21 Marzo 1998

Roberto Incerti, *“Il mio Amleto va alla guerra”*, in “La Repubblica”, 30 Aprile 1998

Luca Doninelli, *Questo sì che è un grande Amleto*, in “Avvenire”, 10 Maggio 1998

Renato Palazzi, *Un Amleto che sogna il Che*, in “IL Sole 24 Ore”, 17 Maggio 1998

Franco Quadri, *Amleto: "Essere? O no" disse Federico Tiezzi*, in “La Repubblica”, 20 Maggio 1998

Gianni Manzella, *Esercizi di Amleto, querida presencia*, in “Il Manifesto”, 21 Maggio 1998

Lorenzo Mango, *Faccia a faccia con William Shakespeare*, in “Primafila”, Agosto-Settembre 1998

Leonetta Bentivoglio, *L'Amleto di Tiezzi "Shakespeare è solo un sogno"*, in “La Repubblica”, 11 Maggio 1999

Gianluca Citterio, *"Toscana solita matrigna", J'accuse dei Magazzini*, in “L'Unità”, 16 Maggio 1999

Roberto Incerti, *L'Amleto di Tiezzi i mille volti della follia*, in “La Repubblica” 18 Maggio 1999

Renato Palazzi, *Un'Ofelia sulla sedia a rotelle*, in “Il Sole 24 Ore”, 23 Maggio 1999

Gianni Manzella, *Se la pazzia è metodo. Scene di Amleto*, in “Il Manifesto”, 27 Maggio 1999

Franco Quadri, *Il pazzo sogno di Amleto*, in “La Repubblica”, 29 Maggio 1999

Simona Maggiorella, *Amleto sogna ancora*, in “La Rinascita”, 4 Giugno 1999

Franco Quadri, *Amleto ispirato dai testi del Che*, in “La Repubblica”, 30 Ottobre 2000

Claudio Cumana, *Faccio a pezzi il Prence*, in “Il Resto del Carlino”, 3 Novembre 2000

Piero Santi, *Ecco il mio Amleto. Tiezzi si racconta*, in “Ultime notizie”, 5 Novembre 2000

Andrea Nanni, *Il Fabbricone, Amleto nelle stanze delle meraviglie*, in “Il Giornale della Toscana”, 18 Novembre 2000

Francesco Tei, *E nella storia di Amleto spunta il Che*, in “La Nazione”, 21 Novembre 2000

Enrico Fiore, *Amleto sulla giostra di Lombardi*, in “Il Mattino”, 16 Settembre 2001

Gian Maria Tosatti, *L’Amleto di Testori soffre di atroci disinganni*, in “Il Tempo”, 16 Settembre 2001

Enrico Groppali, *Erodiade e L’Amleto, intenso omaggio a Testori*, in “Il Giornale”, 17 Settembre 2001

Franco Quadri, *L’ultimo giro di giostra per l’Amleto di Testori*, in “La Repubblica”, 18 Settembre 2001

Luca Doninelli, *Testori stravolto e perfetto*, in “Avvenire”, 4 Ottobre 2001

Magda Poli, *Raffinato e ironico il ritorno di Amleto*, in “Corriere della Sera”, 6 Ottobre 2001

Renato Palazzi, *Testori, la giostra dei sentimenti*, in “Il Sole 24 Ore”, 7 Ottobre 2001

