

nevio gàmbula

## hamletmaschine

cantata / naufragio

per attore, pittore e suoni rubati



## Programma di sala

### **Hamletmaschine**

*Di Heiner Muller*

Interprete di Amleto: Nevio Gàmbula

Pittore-Orazio: Maurizio Zanolli

Colonna sonora: Orchestra Majakovskij

Debutto: gennaio 2003, Verona.

*Hamletmaschine* è forse il testo più conosciuto di Heiner Müller, una delle figure più originali del teatro del secondo dopoguerra. La cifra essenziale di quest'opera è la frizione, nella forma espressiva, della parola poetica con la storia. L'Interprete di Amleto, principale protagonista del testo, ha appena terminato di recitare il dramma di Shakespeare e si ritrova, morbosamente avvinghiato al suo personaggio, alle prese con le proprie passioni e i propri fantasmi. Il suo è un farneticante e claustrofobico soliloquio in cui sono messi a nudo, da una parte, l'accantonamento di ogni slancio utopico e, dall'altra, i paradossi della situazione dell'intellettuale moderno, dibattuto tra l'impossibilità a modificare lo stato delle cose e la volontà di trasformarsi in macchina al servizio di chi amministra l'esistente. Il risultato è un racconto frastagliato, senza armonia, e con molte lacune e interruzioni; come se il mondo interiore dell'Interprete di Amleto volesse esplodere nell'irruzione accidentale di brandelli di frasi, di suoni appena udibili. Unico testimone delle sue folgorazioni improvvise un Orazio con ali d'angelo, tutto intento a tradurre in segni pittorici le sue ossessioni; lembi di immagini che ruotano e non

narrano nulla di consequenziale, frammenti di una vicenda che non viene narrata distesamente, ma per lampi, per bagliori accostati secondo un processo associativo che somiglia molto alla memoria involontaria o al sogno. Con questa nostra versione di *Hamletmaschine* rimeditiamo l'avventura stessa del teatro, facendo del corpo dell'attore un grande affresco allegorico, scosso, devastato, corrotto e che, mentre si da "per dolore ruinando", rivela lo sconquassato scenario della storia: per fare del teatro una incomparabile "riserva di utopia" che ci invita a sperimentare un'altra vita, dentro e oltre la tragedia contemporanea.

\*\*\*

Recitando così, all'improvviso sulla partitura, accanto ad una bara bianca, come in una discesa agli inferi. Perché nulla è certo, ma si recita ugualmente: sputando fuori dal petto una cantata dolorosa, ad evocare la storia recente e lo strazio della memoria. Il sipario si apre e prende avvio un canto spaventoso, insieme aspro e dolce, tra pennellate di colore e deliri d'amore. è tutto qui, come nel dramma intimo di Krapp: ci sono i resti d'una bandiera rossa, c'è lo sguardo temerario di Ofelia, dell'eccitante Ofelia, e c'è l'ascia conficcata nel cranio del padre di Amleto; ci sono i versi di Majakovskij, c'è tutto Das Kapital di Marx, c'è l'urlo di Pentesilea, il fascino di Medea, il coltello di Erodiade, il desiderio e la sovversione di Riccardo III, l'esplosione di Calibano, il ricordo di Carmelo Bene e c'è, dilatato all'infinito sullo spazio scenico, il corpo straziato di Carlo Giuliani. Una partitura di frammenti, com'è in Müller; un grido interiore fatto di salti di sonorità, disarmonie, cocci di ritmo, echi lontani: una danza sonora per voce sola e

gesti pittorici, come una suite per parola recitante e colore. Perché, in fondo, la coscienza dell'orrore non può che farci recitare così: una pièce che è una buffa ecatombe, o forse uno spettacolo circense sulle rovine di una civiltà, tra libri abbandonati e trucchi d'attore, tra sospensioni dell'utopia e integrazione, dialogando con una storia che è passata ma non dimenticata; così: disegnando un quadro sonoro, e facendolo una volta sola, senza repliche, sul palco desolatamente vuoto, con gesti che rovesciano il linguaggio, e alla fine tornare nella viva realtà, definitivamente stravolti. Col senso della fine, con la speranza di un nuovo inizio. Recitare Hamletmaschine così, col corpo teso, con la voce deformata, con l'avversione al teatro, con la certezza che non si possa recitare altro se non la tragedia contemporanea: e con i segni costruendo una immane allegoria dello sfaldamento.

## Rassegna stampa

### **Sulle macerie del comunismo**

*di Raffaello Canteri*

La sera dell'11 gennaio a Pedemonte Nevio Gàmbula ha presentato il suo nuovo lavoro teatrale, *Hamletmaschine* di Heiner Muller. Il testo di questo grande autore della Germania dell'Est è molto difficile (per me, a tratti, veramente incomprensibile). Incomincia così: "Ich war Hamlet", "Io ero Amleto", dove il predicato nominale va inteso non tanto come il protagonista della tragedia shakespeariana, quanto come un attore novecentesco che, dopo la "recita" dell'Amleto, resta in scena e svolge un suo monologo interiore, frammentario, disordinato, impastato dei più diversi elementi storico culturali, così come avviene nel flusso incondizionato dei pensieri. Che sono pensieri caustici, corrosivi, ferocemente critici nei confronti del sistema sociale. Su questa base mi pare che Gàmbula abbia agito dilatando l'operazione e portandola alle estreme conseguenze sia dal punto di vista del senso che dell'interpretazione. Amleto-Gàmbula è dunque un attore, non più del Novecento, ma di questo nostro inizio di millennio, che viene dopo la caduta del muro di Berlino e il disfacimento dei paesi socialisti. In questo nuovo contesto si situa la critica dell'ideologia comunista. Sulla scena ci sono accatastati i libri canonici del marxismo-leninismo, vengono disegnati da un pittore i personaggi evanescenti della tragedia shakespeariana e sono sparpagliati a terra i loro simulacri, ridotti a pupazzi, da Ofelia alla madre. Amleto-Gàmbula li interroga, li condanna, inveisce contro di loro. C'è anche una piccola bara bianca, che dovrebbe contenere il corpo del padre, ma quando egli

la apre ne esce una bandiera rossa. Dunque – questo mi è parso di capire - la bandiera rossa, il comunismo, “è” il padre che è stato ucciso. Ed è il padre che Amleto non intende vendicare. Nella quarta scena Muller ha immaginato una manifestazione, con i rivoltosi che si scagliano contro i poliziotti, e fa dire al suo Amleto: “Il mio posto, se il mio dramma dovesse ancora aver luogo, sarebbe su entrambi i lati del fronte, tra i due schieramenti, al di sopra della mischia”. Si badi bene: non “al di fuori della mischia”, ma “al di sopra”. L’essere su entrambi i lati e nello stesso tempo al di sopra implica, non un atteggiamento (amletico?) di indifferenza, ma di partecipazione; presuppone la comprensione delle ragioni degli uni e degli altri e la negazione della loro parzialità. Gàmbula, applicando alla scena il sottofondo musicale delle grida e dei rumori degli scontri di Genova, che si concludono drammaticamente con lo sparo al giovane Giuliani, ha ricontestualizzato il pensiero di Muller. Gli spettatori hanno vissuto questa sequenza come il momento di tensione più alta del dramma e non so se la loro percezione dell’evento corrispondesse alla mia, che è la seguente: “Il comunismo (ciò che mi ha generato, che mi ha fatto quello che sono) è stato ucciso, le bandiere rosse non hanno più senso, io sono al tempo stesso il poliziotto che spara e il giovane che muore, capisco le motivazioni di entrambi e al tempo stesso condanno entrambi”. Mi sono soffermato un po’ a lungo su questo aspetto perché mi è parso centrale e anche per far capire che il teatro di Gàmbula non consiste nella riproposizione di un testo, ma nella sua fagocitazione, nella sua manipolazione allo scopo di trarne nuovi significati. E’ un teatro da vedere, ma soprattutto da sentire e da pensare. La manipolazione del testo e del senso avviene in particolare nella forma stilistica della riproposizione alterata: Gàmbula ha preso il testo già

frammentario di Muller e lo ha vivisezionato, usando abbondantemente i meccanismi dell'iterazione e dello stravolgimento sonoro della parola e dotandolo di un sottofondo musicale altrettanto poco musicale, stordente, un collage di rumori spezzati e violenti come le parole, intercalato da citazioni in tedesco e da frasi di Carmelo Bene. Nell'insieme, dunque: un Amleto che, nel crudele gioco del teatro, strazia anche i pezzi della macchina di Muller, e propone la dialettica negativa del nostro tempo, il tempo che ha visto la fine delle ideologie e delle certezze, il tempo delle omologazioni beffardamente condannate (la televisione) e del dubbio come forma alta anche di coscienza civile. Teatro stimolante e non soporifero, per i sensi e per il cervello.

**IL DIBATTITO - Idee per Verona, Gennaio 2003**

### **Il naufragio dell'attore**

*di Simone Azzoni*

Il teatro di Nevio Gàmbrula straripa di dichiarazioni programmatiche o di notevoli sfondi culturali, in bilico tra ideologia e teoria teatrale. Lasciando stare le citazioni all'universo di Artaud e al suo teatro della crudeltà, conviene verificare invece la semplicità del messaggio. Questo «Hamletmachine» di Heiner Muller, visto a Pedemonte è esemplare nella sua univocità. È un proclama, una dichiarazione di intenti che, anche se imbrigliata in una stupenda rete di rimandi alle avanguardie del Novecento, ha una genuinità e una incisività quasi da manifesto. Da qualsiasi strada si voglia percorrere il breve testo rappresentato assieme al pittore Maurizio Zanolli, si arriva sempre al fallimento dell'umanità, al naufragio della speranza, alla claustrofobia del pensiero, alle macerie dell'uomo e alla frammentazione schizofrenica

della persona. Gàmbula canta tutto questo in un delirio traumatico, lo singhiozza tra le sincopi dei personaggi che appartengono all'Amleto shakespeariano e alla storia (Ofelia, Lenin, Carlo Giuliani e gli altri). Il pittore Maurizio Zanolli lo dipinge su pannelli di carta bianca a lato dell'attore. Nelle vesti di Orazio (Zanolli), il cantore ai posteri della tragedia, racconta il ritorno a una origine, una verginità sacra, antecedente alla corruzione della ragione e della realtà. Orbite vuote come le bocche spalancata in urla mute si sovrappongono di foglio in foglio, che strappati uno dopo l'altro, saranno poi raccolti sul palcoscenico da Gàmbula. Sulla sinistra l'attore chiude ogni via di scampo. Tra bambole e libri marxisti, un drappo rosso e una piccola bara di legno, ogni percorso di salvezza soffoca. Anche la finzione, anche il bisogno di rappresentare ciò che è già spettacolo (la televisione, la tragedia amletica, l'essere borghesi e burattini nella società...) naufraga, va alla deriva. Nega l'origine, nega la creazione, nega le metamorfosi del dolore che spezza la persona, la sua azione, il suo pensiero e la sua autocoscienza.

L'attore è anche contro se stesso in un perenne elettrochoc che altera il linguaggio e il gesto. A destra invece Zanolli percorre la sua personale narrazione, assorbendo anch'egli con l'ugual peso di Gambula l'attenzione del numeroso pubblico. Una partitura più narrativa, mitologica nella sua ansia di purezza, nel suo rimando costante al tempo in cui non c'erano ferite ma l'innocenza di sapere già tutto. La colonna sonora fa il resto e trasforma le macerie su cui danzano pittore e attore in una cascata di pezzi sconnessi, anch'essi soffocati dal medesimo dolore.

**L'Arena di Verona, Lunedì 13 Gennaio 2003**



## **Commento sulla “Hamletmaschine”**

*di Marco Palladini*

Dopo una breve militanza scenica nel gruppo torinese Marcido Marcidorjs, il quarantenne Nevio Gàmbula si è ritirato a Verona per continuare a coltivare, ai margini del sistema teatrale, una tenace vocazione di attore-autore, dove si fondono lo straniamento epico-critico di Brecht e il surriscaldamento espressivo e gestuale di Artaud. L'assoluta qualità del lavoro di Gàmbula si conferma nel suo ultimo spettacolo, Hamletmaschine di Heiner Müller, presentato al Metateatro di Roma. Una delle chiavi vincenti è qui l'interazione col pittore Maurizio Zanolli che si produce in una action-painting, creata e poi subito sprezzantemente gettata via, che contrappunta magnificamente sul piano visivo-simbolico la turgida interpretazione di Gàmbula. Il quale si cambia d'abito a vista, sussume tutte le voci del testo, si lascia dipingere il corpo per indicare il fantasma di Ofelia ed esalta la sostanza politica del copione di Müller. Le opere di Marx e Lenin impilate e sormontate da un teschio, il padre di Amleto figurato con un vessillo rosso, i rumori degli scontri al G8 di Genova evocano il sapore di questa acida, allucinata cantata scenica in cui Müller “con alle spalle le rovine d'Europa” denuncia il catastrofico esito del socialismo reale e, insieme, l'impossibilità di aderire al modello teleconsumistico del capitalismo occidentale. È, dunque, ancora il tempo di Amleto, l'eroe che pensa, indeciso a tutto, che non può più essere né una cosa né l'altra. Gambula recita in toni striduli, canticchia, scaglia bambolotti in platea, si fa cullare dalla voce di Carmelo Bene, getta il suo corpo di poeta ferito in un dramma che non ha luogo. Ma alla fine può dire con Müller: “Tiro il fiato. Io sono un privilegiato. La mia

nausea è un privilegio”. Ecco, fare questo teatro solitario e indipendente da tutto è, forse, oggi in Italia davvero un privilegio.

**RadioRai International, Trasmissione: “Studio Azzurro - Dossier”, Gennaio 2004**

## **Su “Hamletmaschine”, ovvero: note sul tempo**

*di Milena Massalongo*

1. Quelli che seguono non vogliono essere più che appunti in margine ad un testo e alla sua messa in scena, non una recensione, né tanto meno un’interpretazione. È ridondante parlare di teatro, il teatro parla già da sé, e forse una critica teatrale può recensire solo la reazione del pubblico, occuparsi proprio del contatto, avvenuto o meno, del tipo di contatto. Per questo testo poi, vale, ma nel senso più letterale, quello che si dice di ogni testo di livello, che è il miglior commento e la migliore rappresentazione di se stesso. Hamletmaschine si rifà, tra l’altro, in modo scoperto già nel titolo, all’Amleto di Shakespeare. Ma non è una rielaborazione, nemmeno una riscrittura, perché non prende solo spunto dal testo shakespeariano per poi espandersi in una nuova opera. Amleto non è solo lo spunto, è la radice scoperta, portata all’estremo. Se è immaginabile qualcosa come una traduzione per sedimentazione, allora questo è Hamletmaschine, che non traduce solo da una lingua all’altra, da un tempo all’altro in vitro, come fanno le versioni attualizzanti. Il tempo che è intercorso, il tempo come dimensione fisica, al limite dell’umano, vi interviene e la scrittura tenta di tenere il passo, come se una traduzione avesse luogo in accelerazione,

esaurendo storia e personaggi prima di averli raccontati, bruciando sul nascere anche la narrazione, non solo il dramma. Di fatto Hamletmaschine nacque in margine ad una traduzione di Amleto a cui Müller lavorò per uno spettacolo di Besson-Langhoff e Müller stesso la definisce una volta “ein Schrumpfkopf”, una di quelle teste-trofeo che popoli primitivi ricavano dal teschio del nemico ucciso, conciato e rimpicciolito come se avesse subito una concentrazione.

Scrivo questo testo di getto nel 1977, ma la stesura è una specie di emersione di una tensione cominciata fin da ragazzo con la prima lettura dell'Amleto, come lui stesso racconta, in lingua originale, quando ancora non conosceva bene l'inglese e la lettura avveniva più per divinazione che per comprensione logica del testo. Credo che quella prima esperienza della lingua di Amleto, come di un fatto-corpo da percepire piuttosto che come una mezzo di comunicazione, sia stata determinante per Hamletmaschine. Di certo è in una percezione sfocata di motivi e psicologie che ha potuto emergere il senso di quel “tempo fuori dai cardini”, il vero antagonista nella tragedia di Amleto, ragione per cui Amleto non riesce ad essere una tragedia. In Hamletmaschine quel tempo è diventato il vero protagonista, e ciò va inteso nel senso più letterale possibile.

Il testo di Hamletmaschine costruisce l'esperienza della durata, attraverso cui perde d'interesse la storia: Amleto che non recita più il suo dramma, Ofelia, che non si uccide più, ha esaurito in tutte le donne (le vittime della storia) il suicidio, la disperazione e il tempo dell'attesa. Una prospettiva in cui tutto è stato fatto, la storia è venuta a noia, ma una prospettiva talmente totale da avere anche nichilismo e delusione alle spalle. Non solo dell'avvicendamento dell'azione non resta che un cambio di scene, ma non esistono

nemmeno più ruoli distinti, tutt'al più un Io - pronome che pronuncia il discorso, una voce impersonale.

Il testo non è nemmeno assimilabile ad un lungo monologo perché non sembra esserci nulla al di fuori della lingua, come un testo che abbia fagocitato dramma e personaggi e li ripercorre e li liquida con una accelerazione spaventosa, il dubbio amletico, la tragedia, la disperazione di Ofelia, e in un salto temporale anche la rivoluzione comunista, la sua pietrificazione in monumento e il suo soffocamento nella nauseante giostra consumistica. Come se la lingua di Amleto fosse sopravvissuta alla sua storia alla sua ripetizione ossessiva nella storia fino a giungere al suo esaurimento per estenuazione. Perché il tempo si è dilatato a dismisura anche oltre la morte dei singoli individui.

Il 'fuori tempo' è la dimensione che la costituisce, il tempo in accelerazione e arresto istantaneo insieme, con una prospettiva che riesce ad essere storica, panoramica e interna/assoluta: "da entrambe le parti del fronte". Critica e urgente pratica. Davvero, rendere giustizia a questa contemporaneità impossibile, per il teatro è un'impresa. Ma forse questo è teatro nel senso più stretto, non annacquato in racconto-simbolo-comunicazione.

Ciò che accade nella parola, la storia di Amleto, ciò che resta di Ofelia, la rivolta, tutto è insieme adesso, sulla punta dell'attimo ed è già irripetibilmente stato. Per questo non si riesce a cavare una "posizione" di Müller. Nemmeno una posizione nichilista, per gli stessi motivi. La discronia è il principio compositivo di questo testo, non il funzionamento; il funzionamento invece è ancora lo sforzo di andare a tempo, di ricondurre il tempo nei cardini.

In questa macchina, il principio di funzionamento cozza contro la struttura. Hamletmaschine funziona

contro se stessa. È questa la sua potenza, al limite, la sua im-potenza, che non ammette però, come un'impotenza qualsiasi, il suo contrario.

.Il tempo è astronomico, compatto e dilatato al tempo stesso, in cui la luce di una stella morta miliardi di anni fa, ci giunge solo ora. Il pensiero è sparato alla velocità della luce, non dà tempo perché immagini, idee possano staccarsi, ma è una dialettica talmente vertiginosa da bruciare sul nascere qualsiasi atteggiamento mentale. Una pulsazione dialettica da forze fisiche, da particelle atomiche, non da pensiero.

“Io ero Amleto”, l'attacco di Hamletmaschine, non è il segnale di un ricordare umano, ma di una memoria elettromagnetica, da nastro di registrazione: nel senso in cui i fossili sono l'unica testimonianza di una vita scomparsa, così questo testo è l'unica testimonianza di una prospettiva impossibile sull'uomo.

Certo, permane l'ambiguità, e ciò perché la lingua è ancora umana, è leggibile. “Io” è il pronome della persona, il verbo passato è subito una rievocazione, anche dei sentimenti connessi: forse la nostalgia, o la rabbia proprio per questa impersonalità (un regno per un dolore vero). Ma quella forza immane che spinge oltre ed è la vera protagonista del testo, quel tempo astronomico resiste alla personalizzazione, è la forza che tenta di espellere anche la possibilità di un lettore/spettatore, di accedere ad una dimensione illeggibile-impronunciabile, da chiunque.

“Impossibilità di descrivere tenendo il passo di ciò che accade; impossibilità di unificare scrittura e lettura; espulsione del lettore dal testo. Marionette riempite di parole, di segatura. Carne di cuore. Il bisogno di una lingua che nessuno possa leggere aumenta. Chi è nessuno. Una lingua senza parole. Oppure lo scomparire del mondo in parole. Al posto di questo, la compulsione a vedere che dura tutta la vita, il

bombardamento di immagini [...] le macerie della letteratura.”

[H. Müller, da Traktor]

E' uno scrivere al limite della paralisi. Arrivare prima dell'intenzione, uccidere l'intenzione, qualsiasi, anche quella della poesia pura, anche quella che c'è nella scrittura automatico-surrealista, con cui questa non ha niente da spartire. Anzi, è una lotta perché nemmeno un soggetto inconscio possa formarsi, di modo che sia la realtà stessa a prendere brutalmente la parola. Ma quale realtà, dato che qui una realtà come oggetto di un soggetto, secondo la visione tradizionale e l'esperienza comune, è divenuta impossibile.

Brecht nella sua scrittura/rappresentazione epica calcava sull'esibizione dell'intenzione. Non solo il senso inteso doveva essere chiaro, come vuole il teatro di tradizione, ma anche la parzialità di questo intendere, secondo l'insegnamento pratico marxista. Nel "chi" che sale all'espressione, alla pari del 'come' e del 'cosa', l'espressività raggiunge il culmine. Probabilmente questo è anche il culmine del 'drammatico'.

I testi di Müller in genere hanno invece la capacità di sottrarsi all'espressione, per quanto questa predispone almeno la finzione di una coscienza psicologica o di una riflessione. Si scrivono in margine, in un certo senso sono pronti un attimo prima di giungere all'espressione. Il senso prende corpo al di qua dell'esprimere, nella parola prima di venir 'detto'.

Si nota e si dice volentieri che la sua lingua è violenta. Ma la violenza non è della lingua sul mondo, sulle cose, quanto della lingua contro se stessa, contro la sua stessa mediazione della realtà. Anziché imporsi in modo assoluto, si ha la sensazione che lotti per sottrarsi, ma senza l'ingenuità di postulare un mondo fuori dalla lingua, dalla visione. È questa la drammaticità tutta interna al testo, che viene prima di

implicare altre dimensioni.

In qualche modo ogni testo di Müller, perché è caratteristica della sua scrittura, e *Hamletmaschine* in forma palese, sono, in diretta, anche la propria critica, il proprio commento, e non come un momento a posteriori inserito nell'opera.

Per questo un commento critico si trova in esubero rispetto ad essi e la stessa rappresentazione, in quanto contiene per forza un momento interpretativo, viene spiazzata dalla saturazione di questa lingua, che non ha più rispetto per l'indicibile e non consente spazi vuoti - a meno che non le vengano estorti.

Se è utile concepire qualcosa del genere, diremo che è una sceneggiatura post-rappresentazione.

Come se *Hamletmaschine* venisse anche dopo la sua messa in scena.

Sembra che di questo testo si possa parlare soltanto attraverso dei 'come se', ipotizzando concretamente la situazione da cui si scrive e si espone in piena potenza, cioè in fondo attraverso un'operazione già teatrale. Se è un'opera ai limiti del rappresentabile, lo è proprio per la teatralità estrema.

2. *Hamletmaschine* è un testo metallico, dis-umano, nel senso che l'uomo non è più la sua condizione di possibilità, si scrive oltre. Una rappresentazione che le assomigli il più possibile può essere, a prima vista, l'unica a non fallire. E quindi una voce scorporata, fuori campo, impersonale, come una registrazione da un tempo futuro, può sembrare la soluzione più pronta (così è stato fatto a Berlino su CD con la collaborazione dello stesso Müller, nel 1990.)

Una messa in scena, infine, che non è una messa in scena, senza corpo, senza gesto, o che consiste nel ritirare il più possibile la 'scena' e nel farlo proprio tramite la sola parola, spersonalizzante, totale.

Forse è la versione ideale per rimarcare il più possibile la capacità del testo e quindi di fatto 'propedeutica' ad ogni rappresentazione.

Müller suggerisce però una volta, come rapporto ideale tra testo e messa in scena di un'altra sua opera, il *Filottete*, la resistenza del corpo esposto, fisico, a questa lingua implosa come un buco nero. Sembrerebbe che, proprio perché la lingua è così totale, l'unico modo di renderle davvero giustizia sia di ingaggiare una specie di prova di resistenza con essa, cercando scampo al suo risucchio.

Gàmbula sembra calcare questa via in modo anche più radicale, usando anche la voce come resistenza fisica. La sua versione di *Hamletmaschine* diventa una partitura musicale, ma in un senso che di solito non viene toccato: il testo recitato, proprio come un 'pezzo' musicale, si sgancia da un parlante-persona-maschera, almeno non ne dipende, come un discorso, dalla persona che lo fa. Difatti non diventa un monologo. L'io è assorbito da un testo in espansione autonoma che le intenzioni non riescono più a governare. È una cantata-naufragio, dice bene lo stesso Gàmbula, ma non un flusso sonoro che ha rinunciato al senso. Lo impedisce il fatto che Gàmbula lavori sulla produzione fonica della singola parola, non solo della frase. Ciò che si sente non è una semplice variazione lirica di toni, e quindi un flusso di emozioni scollato da un referente preciso, come accade in media quando si insiste molto sul significante. Invece è lo sforzo onesto di coagulare il senso in diretta, lì sulla scena, a potenziare il significante, che si dilata e si moltiplica quanto più tenta di guardare l'abisso che si apre ad ogni parola. La musica di questa voce nasce dalla ricerca onesta di senso, e non dalla sua espulsione o dalla sua approvazione fin dall'inizio - perché anche un senso 'dato' al principio, non importa se più o meno scontato,



ha già trasformato il testo, la recitazione, in un ritornello orecchiabile. Il senso non manca, soltanto non è mai a tempo. Questa è la sua musica.

Qui succede qualcosa di strano, di deforme, deformante: il testo che ha esaurito la lingua diventa il discorso di chi sta imparando a parlare. Gàmbula è reduce da un lavoro su Calibano, figura shakespeariana di tutti quelli che sono costretti a esprimersi nella lingua straniera del più forte, e nello sforzo, nella forzatura di imparare, contaminano la lingua di una forza critica dimenticata che è degli inizi, quando ancora non 'si dice così' e il legame tra un segno e un senso non è naturale/normale.

Questa Hamletmaschine continua i frutti di quel lavoro sull'articolazione onesta della parola e l'effetto è potente: imparare a parlare, cercare non solo la pronuncia ma il primo senso della parola con un testo apocalittico che ha esaurito la lingua, che non ha spazi vuoti ai margini, che non rispetta più l'indicibile.

Imparare a parlare saltando tutte le tappe intermedie, la religione-magia della lingua, la lingua babelica diventata sistema di segni confidenziali, anche la poesia ultimo rifugio della lingua che fa essere le cose e non 'significa', per arrivare direttamente a questa specie di giudizio universale senza dio né uomini. Nella tensione tra quest'inizio e questa fine senza mediazioni lo spettacolo sfida di continuo il rappresentabile.

Hamletmaschine come la maledizione postuma di Calibano.

“Il nostro compito, o il resto sarà solo statistica o faccenda dei computer, è lavorare alla differenza. Amleto, il fallito, non è riuscito a produrla. Prospero è l'Amleto non morto: di continuo frantuma il suo scettro, questa la sua replica a Calibano, nuovo lettore di Shakespeare, il rimprovero attuale a tutta la cultura fino ad oggi:

TU MI HAI INSEGNATO LA LINGUA E IL PROFITTO  
CHE IO  
NE HO RICAVALO  
È CHE ORA SO COME MALEDIRE”.

(H. Müller, Shakespeare Eine Differenz, discorso tenuto durante le giornate shakespeariane di Weimar, 1988).

Ne nasce uno scontro contaminante, la lingua disumana, l'attore umanissimo. Nel contesto teatrale italiano, dove l'umanesimo del rappresentare non è mai stato messo in seria discussione, dove il corpo e il discorso sulla scena sono ancora con prepotenza prima di tutto corpo e discorso di persona, l'impatto è forse ancora più forte. E Gàmbula riesce a salvaguardarlo, senza ridurre l'abnorme di questo testo alla convenzione e senza negare del tutto il corpo-persona nello stile. Un'operazione come quest'ultima tra l'altro, forse risulterebbe di sicuro effetto sulla scena, ma finta, troppo precipitosa nel rendere giustizia al testo, come lo sono gli effetti speciali al cinema per rappresentare ciò che va oltre le possibilità umane.

Nella fatica umana di tenere il passo vertiginoso di Hamletmaschine, forse anche di resistervi, l'incommensurabilità del testo viene sperimentata, anziché essere data per scontata e 'comunicata'. Probabilmente qui sta anche la vera esclusiva del teatro, misurare tutto, anche l'impossibile, sul corpo dell'uomo. E probabilmente questo è anche il motivo per cui la scelta antitecnologica della rappresentazione di Gàmbula-Zanolli, l'attore-voce-corpo senz'altro, la pittura-il gesto di fissare in immagini sullo sfondo, per un testo così 'tecnico' è indovinata.

Forse, nel caso dell'intervento in scena del pittore, è più esatto parlare di disegno, perché il disegno, a differenza della pittura, non consente contemplazione. Rimanda ad altro. Si potrebbe dire che 'cerchi' il testo e gli tenda

imboscate, come dice lo stesso Zanolli. Non nel senso che lo anticipa in un gioco fin troppo facile ma che crea trappole, direzioni di senso in cui catturarlo, che subito però si disfano già nello scontro, mentre il disegno già muta. Il foglio viene strappato per fare spazio ad un nuovo foglio bianco su cui rimangono tracce di figurazione come residui germinali. In questo gesto di strappo si apre uno spazio anche per il testo, che riparte da un altro punto zero.

Si sviluppa una tensione tra testo e immagine come tra apparati di cattura in continua mutazione e per tanto in continuo reciproco fallimento. Una presa definitiva non ha mai luogo. Eppure, ciò che funziona oltre modo in questo spettacolo è proprio la sfasatura cronica: il fatto che nell'immagine ciò che sale dal testo giunga un attimo prima o un attimo dopo e che solo in alcuni momenti, imprevisi ogni volta, avvenga un incontro. In un certo senso l'appuntamento tra immagine e testo continua a fallire. Ma in questo fallimento non programmato vengono elusi proprio l'armonia preconfezionata, l'effetto 'balletto', la sensazione di copione e finzione.

3. C'è comunque, al di là della lingua, un residuo umano nel testo di Müller: è il corpo vivente che resta, il corpo senza idee, i pensieri vecchie ferite cicatrizzate, ormai luoghi ripercorribili solo sovrappensiero, meccanicamente. Il corpo che cammina e respira. In puro movimento. E, fuori, la bellezza del paesaggio "che appare quando la rivoluzione è stata tradita" (H. Müller in *La missione*). Siamo riconsegnati alla natura che non c'è, che, dopo la dialettica storica, è solo estenuazione del pensiero, 'deserto' o 'glaciazione' anche dove brulica l'acqua più pura e il verde più verde. In realtà anche l'idea di bellezza deve mutare, perché nel nostro tempo per la prima volta la bellezza, grazie

alla scissione atomica e ai prodigi tecnici derivati, riesce a darsi senza l'illusione della purezza. Che la purezza sia sempre stata un'illusione lo ricordano prima della storia i miti a doppia faccia. Ma non poteva darsi bellezza senza questa efficace illusione. Oggi (ma da quanto dura quest'oggi?) i paesaggi, i corpi, le poesie, l'arte riescono ad essere bellissimi, pur contaminati da subito a tutti gli altri sensi. Gli agguati e le insidie non covano sotto alla bella superficie. La malattia è sgargiante. Ma, soprattutto, non è più mortale. Il tempo della sopravvivenza facile, che non richiede arte e abilità, solo organismi più adattabili, dura, e questa durata è la nostra occupazione, dà origine a tutte le nostre occupazioni.

Interferire con questa contaminazione del tutto respirabile e commestibile, alla fine, tocca dirlo, persino piacevole, non è solo difficile, è una difficoltà che deve prima trovare il suo senso. E' l'orribile inghippo di una resistenza oggi, che debba cominciare interrogandosi su di sé, e quindi già con l'autocritica e non come pratica di resistenza proprio al teorizzare puro.

È il peso schiacciante per l'arte dover reperire anche i contenuti che prima si limitava a rappresentare/estraniare. Dover tirare fuori dal gioco di prestigio senza veli, anche la passione per l'idea, una verità: gioco nel gioco.

Farlo a teatro, in questo teatro italiano inesistente, senza una lingua parlata di tradizione, ma anche senza ricorrere alla lingua convenuta d'accademia, inventandosi una lingua parlata, nel senso di re-imparare la parola, è una difficoltà ulteriore e necessaria. Alla mancanza di un tessuto connettivo di base, opporre non lo schiaffo di un'alternativa personalissima, semplice sfoggio d'aristocrazia, ma la radicalità di un'esperienza originaria. Farlo con un

testo di lingua e storia straniera, che ha esasperato fino alla verità le tensioni di quella lingua e di quella storia, è una complicazione rischiosa, ma forse davvero onesta.

Perché muoversi tutto in materiale, mezzi, idee, lingua, stranieri diventa un urtare di continuo contro la propria orfanità italiana. Di storia, di lingua, di idea. Di fatto ci troviamo a quello stesso stadio di agonia della storia, che è il piano di partenza senza partenza di Hamletmaschine, senza avere una storia irrecuperabile, di Amleto o di un'idea, alle spalle, soltanto la spontaneità ora del tutto scomparsa della provincia italiana, quella luce di chi è ciò che non sa, di cui si ricorda e ci ricorda solo Pasolini. Di fatto siamo a quell'estremo su cui si tiene in equilibrio Hamletmaschine, ma senza il suo gusto e il suo disagio dell'estremità.

In Italia un testo del genere non si sarebbe potuto dare come una radicalizzazione, una scrittura in accelerazione, ma solo come la registrazione di un'agonia, una deriva di parole che non ricordano nemmeno più se mai hanno avuto una direzione. Vale a dire come sintomo al massimo, uno sfogo di una linearità senz'arte.

Metterla in scena qui, adesso, non è nemmeno una provocazione, non può avere, per i motivi detti, l'effetto di uno scandalo, che tocca nel proprio. È invece l'esperienza di una inappartenenza che si vive per tutto lo spettacolo, anche nei suoi momenti più 'globali', in cui è la società consumistico-televisiva dell'occidente ad essere messa alla berlina.

Qui c'è davvero un contatto con il pubblico - e non lo si legga come un paradosso prezioso - proprio nella mancanza di un contatto: che le stesse cose che in quel testo, sulla scena, fanno schifo, fuori, nel pubblico, nel quotidiano, siano placidamente accolte. È qui che

avviene un urto fisico perché ogni comprensione è altrimenti impossibile.

“La mia nausea è un privilegio” dice ad un certo punto Müller-Hamletmaschine. Era, al momento della stesura, una confessione, anche autocritica, di un intellettuale della DDR, di fatto privilegiato. Lo è ancora, se dilatiamo l’orizzonte, come fa del resto Hamletmaschine alla fine, alle metropoli del mondo.

Ma ciò che è cambiato è che adesso la nausea è privilegio di intere masse: che però non la sentono. È privilegio di tutto il pubblico che viene a vedere questo spettacolo e assiste in gran parte a questa nausea come a qualcosa che non gli appartiene.

Questo è il punto in cui il testo è più anacronistico e più fuori posto, non nel fatto di essere una specie di ‘discorso indiretto libero’ di una storia che, almeno così da vicino, anche intellettualmente, qui da noi non è stata vissuta. Il vero anacronismo è che la capacità di essere nauseati non sia più attuale. E l’esperienza di questo anacronismo, invece di essere il fallimento, è la forza della rappresentazione.

Lo spettacolo lancia reti alla storia recente italiana, e trova contatti - la rivolta in cui ad un certo punto prende corpo il testo senza smettere di essere una “bolla insonorizzata da fumetto”, è come catturata in un senso possibile dalle registrazioni audio dei disordini di strada del G8 nel 2001. Sotto, tutt’attorno, l’inerzia ascolta come davanti al telegiornale.

Hamletmaschine cristallizza il primo momento dell’inappartenenza, il momento dello stupore, dell’eccitazione, della paura, quando è un’esperienza che non ci appartiene ancora. E infatti si scrive per espropriazione progressiva, di storia, di personaggio, di linguaggio teatrale, di idea, di azione, di comunicazione. In un certo senso il segugio che entra nel panzer alla fine, l’animale che si espropria

dell'umano e si specializza nella sopravvivenza - "voglio essere una macchina, braccia per afferrare..." - è la condizione da cui parte fin dall'inizio il testo che qui infine coincide con se stesso, nell'ultima attesa selvaggia che durerà forse millenni.

Di fronte al testo messo in scena, ci sta il suo doppio, l'inappartenenza addomesticata che dura da qualche decennio veramente come da secoli.

In qualche modo la profezia si trova di fronte alla sua realtà, ed è la profezia ad esserne scioccata: che ciò che è il punto di fuga, il non-plus-ultra, sia divenuto normalità, prossimità, con il ribasso che questo comporta. Che l'attesa selvaggia sia indistinguibile da un non attendersi più niente, che decenni passino in mille anni, che l'impotenza urgente di Elettra, alla fine di Hamletmaschine, nel durare del tempo sia impotenza e basta.

In coda ad un'altra riscrittura per sedimentazione che Müller diede di Shakespeare, Anatomy Titus Fall of Rome, si trova la frase lapidaria: "Il teatro è l'ostetrica dell'archeologia. L'attualità dell'arte è di domani".

In quella 'durata indifferente' del tempo che viviamo, occorre ripensare anche la costruzione di attualità in cui consiste il teatro, perché forse non è più possibile come un'incontro/scontro di dimensioni, come uno shock.

Quando infine Hamletmaschine fu rappresentata per la prima volta nella DDR, come consuetudine per le opere di Müller, con quasi quindici anni di ritardo dalla stesura, Müller ebbe a dire che arrivava troppo tardi per la DDR e troppo presto per l'occidente, quando la crisi della verità (comunista, ma non solo) poteva essere ancora percepita solo con delusione-disperazione o con speranza nell'avvenire.

Allora Hamletmaschine diventava, malgrado se stessa, l'ultima maledizione che giungeva dall'est comunista. Il

tempo apocalittico di cui consiste avrebbe potuto essere invece l'urto ideale per un certo momento dello stato socialista.

Ora che siamo la durata di quel tempo, siamo, per così dire, intoccabili, contemporanei solo a noi stessi: inclusi in Hamletmaschine.

Che non c'è un oltre, nella storia degli uomini come nella scrittura, è chiaro, a meno di non pensarlo come un regresso, forse, come sosteneva un Pasolini senza nostalgie, un regresso da scegliere: "Storia, fa che facciamo ancora un altro sbaglio" ...

Ma come si torna indietro? O come si resiste alla attualità terribile di Hamletmaschine?

Credo che qui stia il punto, e a Gàmbula riesce questo momento pratico che è qualcosa di più di una messa in scena.

**Atatro, n. 56**

### **Un Amleto rovinato**

*di Simone Azzoni*

Facciamo riferimento a qualcosa di altro, a qualcosa che è già accaduto, consegnato alla storia. Una lettura che non sia parto o prodotto estetico suggestionato, a se stante ma che, strumento di visione e di ulteriore analisi, renda conto della distruzione delle aporie, delle derive dell'intelligibile. Divido quindi i messaggi, i segnali semantici che compongono lo spettacolo Hamletmaschine (nella versione di Gàmbula e Zanolli) e consapevole della loro intrinseca e sostanziale unità, per un breve istante li separo, li isolo per scomporre la precaria unità dello spettacolo, il disarmonico equilibrio che costruisce l'incastro. Anche perché Müller usa la sua scrittura non per affermare un dogma teatrale bensì per verificare la labilità della scena. Non c'è mai certezza che il teatro, lo spettacolo siano lì.



Siano nel presente e non cinque minuti fa. Non c'è certezza che la parola dica, che rinunci alla sua inadeguatezza, alla sua ingombrante inutilità. Questa affermazione è per noi fondamentale, perché lo spettacolo si occupa e parte dalla materia per potersi concentrare sulla sensazione, su ciò che in realtà è solamente effimero. Parto da due premesse che vorrei che come lampi apparissero e scomparissero: prima per guidarci e poi per lasciarci perdere definitivamente. Dice Artaud: “sigillata dentro una cabina di vetro la follia non tace, la coscienza brucia, il dolore stermina ogni forma di compromesso con il mondo esterno, con il mondo borghese che ha inventato torture legali e piattume mentale”. E quindi, citando questa volta il nostro Heiner Müller, “ogni pensiero è già stato detto, tutti i sentimenti sono di ieri”. Partiamo dunque dalla ‘parola’.

**PAROLA.** Nella parola gutturale, urlata, soffocata, repressa, spezzata, la verità sta nella scomposizione e nella ricomposizione. Troppo lenta per il pensiero che scivola sui cocci della storia e delle utopie distrutte. Voce di scomposta mente.

Solo salmi stonati, parole che non bastano mai, che si consumano.

Nevio Gàmbrula spoglia le parole e le frasi dai loro contesti secondari e condensa la quantità verbale in pochi lacerti, pochi lampi tra le pause.

Il suo processo è simile a quello che usano i burattini, marionette senza vita già morte a questa vita. Come per i burattini anche qui la pausa segna la nuova creazione, lo spazio temporale prima del nuovo singulto.

La parola che nasce è canto interrotto, nenia da cortocircuito che balbetta nella bocca aperta per un urlo. Parole slegate dal volto, slegate dal significato da dare alle cose.

Ma parole come organismi viventi, scelte per la loro dinamicità corporale, messe in movimento come i verbi che indicano solo il fare, un fare naturalmente fallimentare che non ci porta da nessuna parte

Sembra illogico, è illogica, ovvero non linearmente narrativa, la citazione alla politica, alla TV, all'Amleto, ma l'illogicità è anche tra azione e testo.

Tra parola e gesto c'è un'ulteriore tensione.

Il teatro di Nevio Gàm-bula non parte dal testo, parte da una azione teatrale, da un quid teatrale. Il testo è solo malattia della memoria e della percezione, è storia che va destrutturata. Si capisce quindi che l'azione è del tutto indipendente e tale solo da esprimere solo e solamente gli elementi contrari presenti tra i brani letterari del testo e quelli sincopati dei gesti. Quindi stasi, stasi della conoscenza che non produce uno stadio di ingenuità, ma solo una sospensione della storia.

Non è più possibile il confronto con l'altro, la dialettica, e allora il passato deve destrutturare il presente. Comunicare con i morti, la loro parola è irruzione di un altro tempo, è memoria che diventa anticipazione, che irrita, perfora, dissolve la coscienza identica a se stessa. Scriveva già Klee: "nell'al di qua mi si può afferrare. Infatti ho la mia dimora tanto fra i morti quanto fra i non nati".

La necrofilia è amore per il futuro. La distruzione è comprensione che avvicina il passato al presente. Distruggere Amleto per dare attualità alla macchina delle parole. Amleto come glossario che re-agisce, che catalizza la memoria, paradigma storico ormai non più sincronico. E le sue parole come eco di discorsi che risuonano nel corpo, risuonano nella mente come ingranaggi rotti e per poi urlare la sconfitta dell'eterno ritorno, il cinismo disperato di chi ha già esperito la propria impotenza.

Così l'ideologia rifrange la sua immagine nello specchio di Amleto che essa stessa manda in frantumi. Uno slittamento continuo, movimento di diffusione, trasformazione delle parole in silenzio per non renderle complici del costruire la realtà.

Occorre un nuovo calendario, un ritorno al punto di partenza, negare il tempo omogeneo e vuoto per riacquistare la pienezza dello Jetztzeit, dell'attimo autenticamente storico dove non esisterà più la sospensione messianica dell'accadere, ma solo una linea retta. Qui l'Amleto annienta nel suo disgusto il suo io remoto per rinascere lontano dal passato prossimo in uno spleen funereo e furioso.

**SUONO.** La musica intesa come produzione di suoni, parallela e non regolata dal teatro visuale, non regolata dall'utilità che sana o tranquillizza, dalle regole canoniche che estraggono dal modo suoni pre-esistenti. Qui la musica è necessaria, appesantita da tonnellate di rumore, non corrotta dalla selezione di quei suoni che rappresentano la parte buona di noi.

La musica ci spinge a toccarla, a ritirare la mano, a stabilire una aderenza e poi negarla.

Inquietudine che tenta di cucire la grave malattia terrestre che non è canto di guarigione che non sa nulla non sa raccontare la carnevalesca decadenza dell'uomo. Lato barbarico della specie, cantone grumo senza bellezza musica che non alza la bandiera bianca ma che non sa stare buona nelle sale d'aspetto di flussi coerenti. La musica come macchinetta rotta, come tosse che ci incrosta l'udito che ci sputa note stonate troppo lente per il flusso di pensieri troppo veloci giù nel burrone del senso e della comprensione.

La musica che canta una ferita, la ferita migliore del vuoto, la sete migliore dell'acqua

**SCENA E OGGETTI.** L'oggetto si trova nel grado più infimo, perennemente alle soglie della distruzione e quindi anche l'attore e il pittore si trovano in uno stato di perdita di spazio, di luogo malato che ammalia che crea, come ama dire il nostro Maurizio Zanolli, continui tranelli, imboscate continue voragini.

Vuoti di senso. La scena è il sangue che sgorga dal proprio corpo, la scena è la frattura tra coscienza e azione, ideale e realtà, fedeltà e tradimento. La storia squaderna i disegni dell'intelletto.

L'effetto è deleterio perché i libri in scena, i fogli su cui pittura, i pupazzi, sono ridotti al niente, al pre-creazione, intermediari tra l'uomo e la morte; simili all'uomo, ma inanimati, mostrano la morte: mezzi artificiali per la concretezza, non imitano, ma ne mostrano la realtà concreta, le schegge della morte impazzita. Estranei alla morte, ma ad essa simili. La scena diventa così il grado zero degli oggetti, raffreddata da elementi apparentemente innocui.

**PITTURA.** “Nessuno ha mai scritto, dipinto, modellato, costruito o inventato se non per uscire dall'inferno”. Scriveva Artaud. Un inferno, un abisso che ci si ficca nella mente senza vie d'uscita, nemmeno la memoria della bellezza. Riconoscere lo sfacelo è almeno segno che la mancanza, il sentire la mancanza, ancora serve. Così l'opera ad incastro di Zanolli. Respira la pittura di Zanolli, respira le ferite che lascia sanguinare, ha gli umori di una profanazione perenne, un girotondo funereo tra figure che si dilanano in se stesse.

I gesti sembrano realistici, ma ciò avviene per esorcizzare la finzione. Procedo a sbalzi, anch'egli come se stesse tracciando un inventario di oggetti impossibili e incoerenti.

Automatismi che fanno rinculare il tempo, che fanno

retrocedere nel tempo la vicenda alla ricerca di un originale immaginario.

È il doppio, quello artaudiano se volete, la scena cela un mondo che ha già una storia, una origine che dalla pittura emerge dirompente e senza salvezza.

Una successione di ciack cinematografici, i rovelli di una memoria ansiosa di non dimenticare, ansiosa e appannata come un delirio onirico, ogni azione è coatta a ripetersi, ogni quadro a sfarsi e a ricomporsi per privarci della comprensione, ogni episodio ad esaurirsi e a rivivere.

La verità della riproduzione si sconfessa riproponendo metamorfosi di figure, pezzi e lacerti di brani per poi ricomporli in tutta la loro artificilità e svalutazione.

Prevale l'accumulo di gesti calcolati e rotti, come una partitura musicale dove sfilano movimenti aritmici. Troppo desiderare, troppo avere, troppo sapere e quindi esporre al rischio, alla sorte all'esito perennemente incerto. Zanolli è l'ingenuità benedetta, la follia, pura dalla sporcizia del mondo che si consegna, una resa incondizionata

E allora occorre scorticare l'incrosto dei sogni, farne musica stonata, occorre scrivere, segnare i rifiuti del segno e del colore, elogiare, esaltare il non: bel segno il non. Il non è la storia non dicibile, non toccabile, il tutto perduto. Il pittore come persona che non parla, muta nel pensiero che manca le parole, grande silenzio, aspettare la parole e i segni e ... non poterle aspettar, come parlare solo nell'occhio bastonato che non suona. Dentro nel cosmo, senza nominare, senza tramandare senza ricordare tutto si rompe, si creano doppioni.

I doppioni sporchi e sbandati dalla vita si riuniscono con le parole e la musica e si specchiano cullati dalla disarmonia del suono.

Direttore d'orchestra di questo macabro valzer siamo noi, demiurghi e primo testimone dell'azione che la

nostra mente crea e poi costretti ad esserne i soli spettatori.

**GESTO.** Corpo estraneo, sovvertire una scena in cui il suggeritore fosse possibile e il corpo fosse agli ordini di un testo estraneo, derubato del proprio nome. Così voleva Müller, come Artaud: parole sufflée. Nonostante il forte intento propagandistico, da manifesto, l'oggetto creato non appartiene più al suo creatore, ecco il significato della macchina, dell'alienazione a se stessi e all'altro: un io di troppo, ingombrante, che non riconosce e non si riconosce.

L'oggetto, il gesto creato si stacca, freneticamente, elettricamente dal suo creatore, e Amleto diventa il nuovo inizio virginale della storia

L'atto creativo continuamente provocato è continuamente e incessantemente contraddetto. Provocato non attraverso l'improvvisazione, ma attraverso geometrie a linee spezzate, che ti accompagnano fino ad un certo punto per poi rivelarti il cortocircuito, il fallimento, il buco in cui sei caduto.

Il guaio è che ciò che appare è l'impotenza, non la mancanza di ricerca.

La rivoluzione poggia su una rinuncia impotente, sconsolato commiato anche dalla scena che non vede più: la scena e la rappresentazione non servono per nessuna salvezza. Ecco al ripetizione, nevrosi del paziente che come diceva Freud "fa apparire la sua esistenza un dramma che assume la forma mitica di un destino e di una fatalità".

La ricerca c'è, chiara verso un assoluto che sembra non poter sussistere senza errore, senza gli errori costretti nella propria tragedia. Il tempo della rivolta è un tempo out the joint, si manifesta l'incompatibilità tra la realtà dei bisogni, dei desideri e la storia. La loro collisione tragica è nei gesti crudeli cui l'io è sottoposto,

proiettato fuori da se è vittima e carnefice del tempo, parla ed è parlato. La condizione schizoide della memoria, il tempo dissestato dalla sua memoria mescolato in una nausea di violenza ed oblio.

Il personaggio abbandona la sua parte per un luogo del fallimento necessario, della coscienza sporca, ma viva, trova uno spazio e lo cerca nella propria carne, abitato da rumori e violenze solipsistiche. La ribellione del corpo contro le idee, contro pensieri ferite e cervello cicatrice, intellettuale senza più ruolo o dramma, fatto di perdita e frattura, di volontà che va verso un altrove che non accetta perché è errore.

L'errore è nei tranelli, nei vuoti di senso che si alternano tra equilibrio e disequilibrio, tra opposizione e stasi, alternanza e permanenza, azione e reazione, vuoto e compensazione.

Tutta l'azione dinamica di Nevio Gàm-bula è questa legge del come più che del traguardo.

Azioni brevi, interrotte, articolate con minuzia, piena di dettagli, che non si concludono, ma ci lasciano il vuoto.

Lo spettatore è nel vuoto, nell'insoddisfazione. Poi la voce narrativa sembra riapparire, intermittente, piena di lacune, va e viene e il senso generale è la mancanza di vita.

È come se il suo gesto fosse una perenne reazione che si stacca tra due zone silenziose, il prima e il dopo la parola, il gesto. Uscire dal silenzio, attraversar la luce prima di ricomparire nel buio che ha preceduto e che seguirà (sembra di seguire un dettato alla Kantor), ma qui è l'attesa più che la presenza, l'essere guardato, in quell'istante in cui la percezione della realtà non c'è più, distorta.

Il gesto convulso, elettrico è quindi un vano e inutile ritornar alla percezione della realtà. Una convulsione su tracce che diventano circuiti, piste fisiche che circolano parallelamente alle emozioni drammatiche e

le fanno scaturire.

Da qui il ritmo che Nevio Gàmbula ci restituisce come qualcosa di organico, come lo spazio tra attesa e azione, come fondo enigmatico e oscuro delle cose.

Un ritmo che ci svela come ogni azione nasce dall'immobilità, dalla fissità dell'impotenza, dall'immobilismo della tragedia, di un dramma già compiuto, già avvenuto e irrecuperabile.

Un teatro della morte, per dirla ancora alla Kantor.

Un teatro dove la morte ci inorridisce e ci attrae, proprio come la nostra fine.

**Inedito**