

# L'attore capovolto

## La *Hamletmaschine* di Heiner Müller come gesto di radicale dissidio

di Nevio Gàmbula

*Rocciosa catastrofe ardente d'intorno*

(Dino Campana)

La *Hamletmaschine* sembra nata per mettere in crisi. Ad ogni lettura del testo si scopre un senso ulteriore, si inventa una nuova interpretazione dei difficili rimandi, si crea un luogo dove l'immaginazione va a sbattere contro le parole. Alla forma del senso non corrisponde un senso ben riconoscibile. È come se fosse stata scritta per porre domande: si presentano varianti costringendo il lettore ad una disavventura sfinita; e alla fine ciò che viene a mancare sono proprio le risposte. Ma il coinvolgimento del lettore è assicurato, non foss'altro perché alle forme canoniche della drammaturgia, alla loro funzione d'intrattenimento e legittimazione, Müller oppone le intermittenze di una sorta di 'folle cantica'; il linguaggio è forzato al limite delle sue prestazioni, e ciò, in un modo o nell'altro, attrae e coinvolge il lettore. La *Hamletmaschine* non è un inno all'esistente, non è un testo sublime, né una elegia; è piuttosto una ribellione senza misura, una iperbole del disfacimento. La complessa combinazione di differenti materiali verbali rende il testo di Müller un labirinto da cui è impossibile uscire, o, se pure si raggiunge l'uscita, non si rinuncia al fascino di tornare indietro e perdersi di nuovo tra le sue strade. Una operazione al limite del manierismo, e una ferita inferta al linguaggio. Le rotture lessicali, sintattiche, ritmiche, ossia i legami formali che danno vita all'insieme, non possono essere disgiunte da 'stazioni di senso' in cui l'autore, per così dire, 'passa a contropelo' la vicenda di Amleto e la storia contemporanea; la *Hamletmaschine* è un commento a Shakespeare, ed è una acida indagine sullo stato dell'intellettuale entro la storia dell'Est europeo prima del crollo del muro.

Per Müller la figura di Amleto rappresenta «l'intellettuale in conflitto con la storia» e la sua opera attraversa questo conflitto facendo parlare un attore (l'Interprete di Amleto) che ha appena terminato di mettere in scena il dramma shakespeariano; tutto il suo discorrere è 'fuori tempo', avviene come in una terra di nessuno in cui appaiono, dalle macerie, grumi di ricordi personali e un discontinuo emergere di eventi passati. Tutta

la pièce pullula di apparizioni che sembrano accadere dentro la mente dell'Interprete, come in un delirio della memoria. L'Interprete di Amleto 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, dando vita ad un lancinante 'canto di sconfitta'.

La prima parte del testo, *Album di famiglia*, insiste su alcune figure di base dell'Amleto; l'iterazione (la *ripetizione straziante*) dei diversi frammenti della vicenda avviene all'interno di un panorama in cui risaltano «le rovine d'Europa» come segno di confusione e di situazione storica particolare (ci troviamo nell'Est europeo, in piena 'guerra fredda'). Il racconto sintetico e aspro del funerale del padre si interfaccia alla certezza dell'impossibilità del futuro («che m'importa del domani»), facendo intravedere, fin dalle prime battute, la non volontà di Amleto ad agire per vendicare la morte del padre. Il confronto con il morto è un fiorire di disgusto e di intenso distacco, e la confusione voluta tra ricordi riguardanti la famiglia (lo Zio Claudio, la madre) e la storia dello stato (i ministri che seguono la bara, il popolo intruppato) produce un monologare oltraggioso che rende evidente una angoscia senza soluzione. L'andamento del racconto è caotico, come a voler fare risaltare l'impossibilità di una 'registrazione lineare' del mondo; il disordine linguistico che ne scaturisce suggerisce l'impossibilità, da parte di Amleto, a controllare l'aprirsi di eventi nuovi. Ma non la staticità è il risultato, piuttosto un movimento di frattura: la

condizione tradizionale di Amleto, quale intellettuale dibattuto tra la necessità di agire per «rimettere in sesto il mondo» e la sua paralisi, è da Müller estremizzata in un rincorrersi di frammenti il cui esito è sì il *fallimento*, ma anche, in particolare per il lettore, un senso di frizione e di radicale molestia del soggetto e della figura shakespeariana. Resta la resa di Amleto, ma resta anche la distruzione di un canone; una contraddizione, questa, che permette di leggere il testo di Müller come una 'struttura aperta', senza 'morale' di fondo e in grado di suggerire impulsi per agevolare una interpretazione autonoma da parte del lettore.

Ho tradotto il testo di Müller dall'edizione inglese a cura di Dennis Redmond, ricorrendo anche ad alcuni passi della traduzione italiana di Saverio Vertone (in *Germania morte a Berlino*, Ubulibri, Milano 1991) e, soprattutto, di quella (inedita) curata da Milena Massalongo. Ma la mia versione, oltre che traduzione, è anche *tradimento*: in alcuni punti il testo di Müller viene modificato allo scopo di renderlo adatto ad un pubblico che non ha, come bagaglio culturale, i rimandi a quella situazione particolare in cui e per cui è stato scritto. Così, ad esempio, le prime battute del monologo iniziale dell'Interprete di Amleto sono state espunte da ogni riferimento al funerale di Stalin e trasformate in narrazione del funerale del comunismo *tout court* per come è stato esaltato tra la fine degli anni Ottanta e oggi dalla pubblicistica e dai nostrani uomini politici; là dove Müller scrive «la salma che sta nel carro è di un grande elemosiniere», io ho scritto: «la salma che sta nel carro è del sogno di una cosa», dove il «sogno» è, appunto, il comunismo («La società possiede già il sogno di una cosa», Marx). Anche la frase successiva, «fra ali di popolo, opera della sua arte di statista», è risolta con «fra ali di popolo passa il corteo che acclama la fine dell'utopia», spostando l'attenzione verso un contesto più consono alla nostra cultura e situazione. Sempre nella prima parte ho inserito, là dove Müller ricorre ad alcuni versi in inglese, una traduzione in italiano degli stessi, e ciò sempre



per favorirne la comprensione; l'espressione «il mio regno» l'ho inserita per il successivo riferimento a Riccardo III. E proprio la presenza del riferimento al Duca di Gloucester mi ha portato a tradurre i versi successivi in modo diverso da quanto fa, ad esempio, Verdone: anziché «mi trascino dietro il cervello pesante come una gobba», ho ritenuto dire: «tutto gobbo mi trascino dietro a fatica / il mio pesante cervello». Ho inoltre modificato la frase «secondo clown nella primavera comunista», in «marionetta di fango nella sconfitta del comunismo»; ero indeciso tra questa espressione e «servile buffone» (Atto II Scena II in Shakespeare); la seconda parte del verso riporta «sconfitta» anziché «primavera» per l'evidente modifica di contesto storico che ho compiuto, evidenziando così la relazione con la situazione in Italy dagli anni '80 ad oggi. Alcuni nuclei delle frasi di Müller vengono poi trasformati, con piccole deformazioni dell'originale, in maschere allegoriche: lo spettro del padre come

significato da abbandonare, ad esempio, che rimanda allo «spettro (che) si aggira per l'Europa», ossia al comunismo nella famosa chiosa iniziale del *Manifesto* di Marx ed Engels; così come, per aumentare l'efficacia comunicativa dell'inveire di Amleto verso il cadavere del padre, ho inserito quattro brevi versi dell'ultimo Fortini («Nessun domani arriverà / Nessun vendicatore sorgerà / L'ossa non parleranno / Non fiorirà il deserto», Franco Fortini, *Composita Solvantur*, Einaudi, Torino 1994).

La seconda parte, dal titolo *L'Europa delle donne*, affronta il conflitto soggetto/autorità dal punto di vista di Ofelia, fatta qui sintesi della condizione generale della donna nel mondo contemporaneo. Il grido di Ofelia è un grido di rivolta estrema, senza tentennamenti e senza cedimenti: la condizione non lo permette. Ofelia è il segno di una 'merce femminile' che smette di farsi oggetto di scambio e afferma la sua attitudine ad essere altro: la sua rivolta è – come

direbbe lo stesso Müller – il primo passo per la definizione di un'altra identità («getto i miei abiti nel fuoco»). Ofelia non ha dubbi: l'autorità, la stessa che la costringe «con la corda al collo», sia quella del 'maschio' che quella dello Stato, va sfidata apertamente, e distrutta. Amleto subisce il fascino della figura di Ofelia, ne è irresistibilmente attratto; «datemi un dolore reale», implora, nella consapevolezza che i dolori dell'intellettuale – i suoi dolori – sono solo 'mentali'. Vorrebbe andare nella stessa direzione di Ofelia, ne vorrebbe «mangiare il cuore», per trasformarsi in lei. Ma Ofelia si strappa dal petto il cuore, e Amleto resta in quel dubbio (amletico, appunto) che ne atrofizza ogni azione. Nella mia versione raccolgo l'indicazione dell'autore di fare pronunciare la parte della donna allo stesso Amleto («Coro/Amleto»), propono Müller come alternativa ad una interprete femminile; anzi: tutta la pièce da me elaborata prevede la presenza di un unico attore che assume su di sé tutti i personaggi. Più che presentare la relazione conflittuale tra i diversi agenti, com'è in Müller, ed in particolare tra Amleto e Ofelia, ho voluto interiorizzare questo conflitto ed esprimerlo attraverso la mia esperienza, come a voler fare esplodere le contraddizioni che animano in profondità il mio essere. Ed è anche per questo che intervengo in maniera drastica sulla terza parte del testo di Müller, denominata *Scherzo*. Tutta questa parte è un gioco, al limite dell'irrappresentabile, con Amleto che, volendo farsi ribelle al pari di Ofelia, ne indossa gli abiti («voglio essere una donna»), forse nella speranza che il suo eterno dubbio si risolva in azione dirompente. Tutto avviene in una «università dei defunti», dove i «morti filosofi gettano i loro libri su Amleto». Una scena dove i corpi sono tesi allo spasimo, estrema, artaudiana, quasi un intermezzo clownesco, per quanto crudele. Ma dicevo che questa è la parte che ha subito un intervento autoriale maggiore; vi ho inserito alcuni frammenti dell'Amleto shakespeariano, tra i più conosciuti («essere o non essere»). Ciò per favorire, nello spettatore, il cogliere con maggiore enfasi il passaggio dalla vendetta alla resa; passaggio che è anche ritmico, oltre che di senso, e che esplose in una schizofrenica narrazione, tipica del teatro di marionette, in cui i compagni di Amleto diventano i «paladini». Ho invece trasformato la lunga didascalia dello *Scherzo* di Müller in intervento registrato (in tedesco) mischiato alla *Ballata della schiavitù sessuale* di Brecht-Weill, a fare da controcanto ritmico al truccarsi da donna di Amleto.

Dopo il vertiginoso racconto d'una solo vagheggiata battaglia nelle vesti di Amleto, comincia la quarta parte del testo, dal titolo



*Pest a Buda Battaglia per la Groenlandia*, con l'Interprete che si toglie maschera e costume e pronuncia la faticosa frase: «Io non sono Amleto. Non recito più alcuna parte»; inizia la trasformazione in macchina dell'essere umano. Ed è una trasformazione consapevole: l'Interprete di Amleto (forse lo stesso Müller) non ha alcuna intenzione di accettare la potenza normativa dell'autorità, restando dunque un pericolo per la stessa; ma è anche consapevole della sua «incapacità di mobilitare attorno ad un senso forte», e ciò lo porta ad una crisi che vede il soggetto dibattersi tra la resistenza al potere e la conformità alle sue imposizioni. L'ordine normativo che circonda l'Interprete è, nella sua negatività evidente, un ordine che fomenta solo disgusto, ma, anziché l'azione divergente tesa a superarlo, trova luogo, in questa parte del testo, uno stato di abiezione completa: la «nausea» per il presente è ridotta ad autodistruzione, ed è – appunto – la trasformazione cosciente dell'essere umano in macchina: «nessun dolore; nessun pensiero». L'ira e il disprezzo per un mondo in cui «corpi vengono fatti a pezzi perché io possa abitare nella mia merda» porta l'Interprete di Amleto ad evidenziare la sua situazione di privilegiato («la mia nausea è un privilegio / difeso da filo spinato»), ma anche la sua impotenza; il popolo, anziché «la dignità del coltello», preferisce perdersi

in una lotta all'ultimo sangue «per i Posti i Voti i Conti in Banca»; in questo panorama agghiacciante non resta che farsi *macchina*. L'unica speranza – così com'è detto nel mezzo del monologo finale dell'Interprete di Amleto – sono «i corpi degradati delle donne». E difatti l'ultima parte del testo, la quinta (*Nell'attesa selvaggia Dentro l'orribile armatura Millenni*), è un concentrato di energia femminile sovvertitrice. In questa parte Müller ci offre un secondo breve e intenso monologo di Ofelia, inflessibile, ostinata nel cercare il conflitto contro l'ordine esistente; Ofelia grida la sua resistenza («Abbasso la gioia della sottomissione») e Müller fa terminare il proprio testo con una sorta di morale negativa: «Quando lei con il suo coltello da macellaio andrà nelle vostre stanze da letto, allora saprete la verità».

Ho strutturato lo spazio scenico come un pullulare di apparizioni che in realtà accadono dentro la mente dell'Interprete. Sulla sinistra esplose la presenza dell'Interprete di Amleto, visto come marionetta in brändelli (il «secondo clown» di Müller); ai suoi piedi un teschio e una spada di legno, resti di una recita precedente, mentre una certa quantità di libri circondano l'Interprete. Sempre sulla sinistra, posata tra pupazzi colorati che via via assumeranno lo statuto di personaggio, c'è una piccola bara bianca con dentro i resti del padre di Amleto, una grande e rossa bandiera. In primo piano,

dinnanzi ad una serie di fogli bianchi, sta il pittore-Orazio («un angelo con il volto sulla nuca»); è l'unico testimone delle folgorazioni improvvise dell'Interprete di Amleto, 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. Faccio inoltre comparire sulla scena, all'inizio, l'Interprete di Amleto nelle vesti di una marionetta (la «marionetta di fango»), con tanto di fili visibili per regolarne spostamenti degli arti e movimenti; ed è, la marionetta, la forma specifica di *macchina* in cui l'Interprete va a trasformarsi, indossando, sul finire della pièce, gli abiti della quotidianità. Ciò per dare alla pièce una valenza critico-irrisoria; nei confronti della categoria degli attori contemporanei, innanzitutto, sempre disponibili ad accettare parti in spettacoli degradanti e dunque accondiscendenti con l'attuale *glaciazione* culturale; e poi nei confronti di quell'atteggiamento generalizzato di indulgenza che pare non rendersi conto come oggi tutto – ma proprio tutto – accada per volontà esterne all'essere umano (il «meccanismo del potere» shakespeariano, o il «capitale che si pone in quanto si toglie» di Marx).

Sul finire della pièce l'Interprete di Amleto sceglierà di farsi macchina, riprendendo le sue fattezze di marionetta. Questo processo di adattamento ai valori e modelli proposti dall'*autorità costituita*, quella stessa che ci vuole macchine al servizio del denaro e della merce, non è però lineare. Non lo è nella realtà, dove si danno gesti personali/collettivi di opposizione, e non lo è nella mia versione. Se pure a dominare è una vicenda che è continuamente rinviata alla ferita aperta d'una prassi rivoluzionaria che non avviene, che non può che essere frustrata (visti i tempi), è anche vero che le forme della recitazione cui ricorro mirano a voler spezzare quell'involucro meccanico e ripetitivo di vocalità e di gesti prescritti da una teatralità tutta tesa alla facile piacevolezza. D'altronde la mia idea sull'attore contemporaneo è chiara: recita come in una gabbia, ridotto a manichino raggelato in meccanica gestualità; compie gesti e ha atteggiamenti rigidi che lo rendono parte integrante del dinamismo cromatico e plastico della storia attuale, la stessa che vuole l'essere umano macchina al servizio del denaro. È la nuova marionetta, atta a offrire un godimento tranquillizzante; una macchina ottusa, un po' stupida, con gli occhi fissati sul copione, che attende solo il momento per dire la propria battuta (o compiere la propria azione): un attore che di sera in sera ripete meccanicamente le stesse battute con lo stesso tono, si muove e cammina sempre nell'identico modo e secondo identici percorsi, mentre durante le sue ore libere si dedica alle passerelle del nulla. Una macchina da divertimento. Questo è l'attore contemporaneo per me. Ma, essendo io stesso un attore, mi premeva far risaltare la possibilità di poter essere altro da ciò che si è; e difatti l'adeguamento all'esistente non è lineare, e la contraddittorietà di questo percorso viene fatta esplodere in vocalità spinta all'estremo, fatta di accordi musicali, brusche interruzioni, esplosioni fiammeggianti, come a voler spezzare quell'involucro. Nella mia prassi recitativa ricorro spesso a contorsioni della voce che modificano la normalità della parola, ad una sorta di 'asintattismo vocale' che ingorga la narrazione lineare, ad ariette crudeli dette con un filo di voce. Molto evidentemente, per me la *voce umana* rappresenta l'elemento determinante dell'espressione teatrale: per questo lavoro, nella sua essenza e come base, attorno ad una ipotesi di *declamazione ritmica*, così come affermata nei secoli ad opera di anonimi cantori epici, e con strette parentele con lo *Sprechgesang* di Schönberg (in versione molto particolare) e con le modulazioni di Carmelo Bene; questo modo di trattare la voce mi permette di mantenere vitali certe possibilità di rottura della dizione psicologizzata, avvicinandomi, magari approssimativamente, alla *recitazione straniata* teorizzata da Brecht. In pratica, nella recitazione è importante che il rapporto tra significato della parola e suo significante sia contraddittorio, nel senso di proporre, oltre che l'esposizione continua del 'trucco' teatrale, anche la scissione tra immagine e suono o, se si vuole, tra «portante ideologico della parola e spinta emotiva».

Le derive sonore-gestuali attraverso le quali si materializza una situazione tra l'integrazione 'nel mondo così com'è' (i gesti da marionetta) e la 'rivolta' (la vocalità estrema), arrivano a mettere in dubbio, e forse a sovvertire clamorosamente, le garanzie che il teatro, come tutto l'universo comunicativo, offre a un bisogno di ordine e di tranquillità. E difatti, sul finire della pièce l'ingranaggio si inceppa: la marionetta strappa i fili che la bloccano al meccanismo. In finire dell'opera è la rivolta (un *nuovo inizio*). Distruzione delle illusioni. Ofelia smerda Amleto e il suo Interprete: non c'è normalizzazione possibile. L'attore, a questo punto, è finalmente capovolto. Sul finire della pièce il me stesso attore tenta di fare sue, ingoiandole con avidità, le parole con cui Müller fa chiudere ad Ofelia il suo *Hamletmaschine*: «Viva l'odio, il disprezzo, la rivolta, la morte», rivendicando la virtù pragmatica e educativa della *critica* che ci faccia gridare, *nella glaciazione*, che un'altra umanità, diversa da quella barbarica esistente, è possibile. Ancora. ■

## L'attore capovolto

di Nevio Gàmbula

Niente sulla scena eppure un attore  
curvo sulla tomba del padre, un lamento  
solo un grido trattenuto, all'inizio,  
nel vecchio cimitero della storia  
si curva muto, Amleto, sulla tomba del padre  
bianca tomba di bimbo (perché era solo l'inizio)  
e canta (nel magma dell'inizio s'ode  
un canto nel buio)

o l'angelo di Benjamin all'inizio,  
«nella pietrificazione di volo sguardo respiro»  
con le ali bruciate, l'angelo, a segnare su carta  
la memoria di ciò che era Amleto, lui novello Orazio  
porta già il suo dolore *dans le labyrinthe*  
le parole fuggono, si dimenticano, resta  
lo sguardo che incide

Samuel Beckett fin dall'inizio, anche:  
(per un'estetica della contenzione) nell'abisso del reale  
e una voce contratta (per resistere) *ne la città dolente*,  
in questa valle d'abisso (per durare), forme  
per una ricognizione del silenzio (disabilitato l'Io:  
non io, tu, egli, o dell'alterità

ed anche Artaud, in questo inizio, anzi da prima  
per svegliare i nervi e il cuore, con il corpo al centro di tutto  
catastrofe di cultura e crudeltà rarefatta siamo noi  
ma è anche in scena, per contrasto, la marionetta  
il corpo trasformato in oggetto (essenza terribile  
del nostro tempo), ossia l'attore  
espunto della critica

e si agita il disaccordo, fin dal principio  
in questo teatro della morte, tra i fili  
che stringono e la voglia di uscire, con l'orchestra  
che suona stonata, non visibile, suona  
i versi di Majakovskij fino allo sfinimento  
suoni rubati e senza armonia  
piacevole, solo un mettere in causa i suoni  
per aprire un altro ascolto

Krapp e la sua memoria, at beginning  
e Riccardo III, all'inizio, nel carnevale del desiderio  
ricordando Amleto, l'intellettuale in conflitto con la storia  
poesia, narrazione, negazione e conflitto  
Carmelo Bene: anti-drama, anti-theatre, anti-representation  
BE AGAIN, nel meccanismo del potere, nella storia  
attuale, nel linguaggio: per minare, consapevoli,  
il meccanismo e il potere (per starne fuori

cinque atti brevi, *a strategy for change*,  
UN ATTORE to deconstruct authority  
una interferenza nel corpo della lingua, una *fervida babele*  
per stillare musica di senso all'inizio: siamo sempre  
all'inizio di una nuova storia