

# Vox clamantis in tenebris

## Nevio Gàmbula, l'attore dal ritmo sincopato

di Andrea Blais

*E perché nel grido, una nuova bellezza trionfi: brutale.*

(N. Fusini)

Nelle opere di Nevio Gàmbula la voce è la prima realtà del teatro. Anche la sua versione della *Hamletmaschine* di Heiner Müller è essenzialmente affidata all'oralità. Lo scopo non è però quello di ridurre a sola vocalità il testo, ma di dare la massima efficacia di *presenza fisica* alle parole attraverso la voce, con l'intento di 'accompagnare' l'immaginazione del pubblico nello sforzo di decifrare il difficile testo di Müller. È l'idea stessa del teatro di parola ad essere portata all'estremo, in senso assolutamente anti-teatrale; tutto quello che dà pregnanza alla parola è la sua *messa in voce*, dove le esplosioni dei suoni e i rivoli di senso vengono convogliati all'interno di una struttura le cui componenti predominanti sono il ritmo, il contrasto timbrico, le variazioni tonali, il respiro e il silenzio. Il risultato è un evidente 'naufragio' della percezione.

Nello spettacolo non c'è una situazione scenica; c'è piuttosto una ossessione che racchiude tutte le situazioni possibili: uno spazio claustrofobico perimetrato da enormi fogli bianchi, illuminato da luci violente e abitato da un essere con ali sfatte e maschera sulla nuca (il pittore Maurizio Zanolli), tutto intento a tradurre in immagini l'animo tormentato dell'Interprete di Amleto; e nello spazio una serie di effetti vocali si interfacciano costantemente con le *pastiche* sonore registrate. L'effetto prodotto è, da una parte, quello del toccarsi e allontanarsi, ossia una spazialità che coinvolge, insieme, attore, pittore e spettatore; dall'altra quello di una *estrema sollecitazione corporea* dell'ascoltatore, che molto somiglia ad un coltello che insiste sulla ferita. A volte l'attore sembra che canti dall'interno del disegno, spostando l'attenzione dello spettatore sul momento dell'immagine; altre attrae a sé l'attenzione avvalendosi di supporti (la piccola bara bianca, il drappo rosso, i pupazzi, i diversi costumi), esibendo una grande maestria nell'illustrare con veloci metafore visive alcuni passi del testo; altre ancora la sua forza espressiva è tale da trasformare «l'enorme rigurgito di parola-voce» in un evento che si svolge, impietosamente ferendolo, per

l'orecchio dello spettatore. Un continuo cortocircuito, dove si percepisce la volontà dell'attore di far deragliare le norme, ed in particolare i 'facili sentimenti' cui ci ha abituati il teatro contemporaneo, per creare un evento avvolgente ed estremamente denso. Quel che appare nella *Hamletmaschine* è una complessa stratificazione di segni capace di aprire una pluralità di interpretazioni, mobilitando lo spettatore nel decifrare l'intera composizione. L'orchestrazione dei segni apre una comunicazione sconvolgente.

Ad andare in tilt sono anche i 'ruoli' tradizionali. I personaggi della pièce sono espunti d'ogni tipicità propria dei personaggi teatrali; vengono spogliati del loro spessore psicologico (assente già nel testo di Müller) e esibiti come situazioni della «favola crudele». Il che permette di dare al ritmo recitativo un andamento a sprazzi ed estremamente mutevole, smantellando dall'interno la linearità del gioco teatrale. La tecnica adoperata da Gàmbula, che è poi una tecnica di stravolgimento parodico, consiste nell'inserire all'interno della struttura lessicale, gestuale e vocale elementi da essa distanti, fino a capovolgerne completamente il valore per generare una forma grottesca. Esempio il frammento di Ofelia, dove l'attore, dopo essersi fatto dipingere dal pittore un corpo di donna sul petto, indossa maschera da sub e pinne e si spinge sino al proscenio singhiozzando in tonalità di falsetto la parte. Una tecnica che è definibile di *boicottaggio*: costruisce la recitazione secondo le regole, ma immettendo degli ostacoli in modo da impedirne il normale funzionamento. E non è un caso che a cortocircuitare, alla fine, sia lo stesso attore, come bene ha evidenziato Simone Azzoni nella recensione dello spettacolo comparsa sul quotidiano *L'Arena*: «L'attore è anche contro se stesso in un perenne elettrochoc che altera il linguaggio e il gesto». È come se l'esperienza corporea dell'attore, nel contatto con le parole di Müller, volesse esibire un trauma: la lesione inferta dalla Storia al disaggio dell'esistenza.

L'atto di massima rottura nei confronti della 'costruzione del personaggio' avviene

comunque nel nucleo centrale della pièce. In proscenio, e con voce flebile, l'attore dapprima recita il famoso monologo «essere o non essere», poi con noncuranza si volta, indossa una specie di guanto e impugna una spada di legno; si rivolge di nuovo verso lo spettatore e dice una didascalia in pieno stile brechtiano («Amleto, Shakespeare. Atto primo, scena quinta. Versione poetica di Nevio Gàmbula»), per dare quindi vita ad un evento di pura esaltazione vocale, mischiando frammenti di Shakespeare a una velocissima narrazione in pseudo-siciliano, dove il guanto prima indossato si dimostra essere un burattino. L'attore è senza personaggio, definitivamente costretto a proiettare nello spazio nient'altro che i brandelli d'un corpo-voce in cui si sedimentano i conflitti che lacerano il testo di Müller.

Tanto *Hamletmaschine*, quanto il precedente *La lingua recisa*, mettono in scena primariamente la forma particolare di recitazione su cui si fondano, la sua eccedenza, il suo evidentissimo, estroverso scarto dalla norma. E ripropongono vistosamente il problema 'costitutivo' della recitazione in quanto parola che dall'oralità procede e s'incarna, e all'oralità tendenzialmente tornerrebbe ad attingere, dopo aver transitato il rapporto con la densità dei significati della lingua. Il modo che ha Gàmbula di trattare la recitazione – l'impeto fonatorio che rende incendiario il suo dettato, le proiezioni polisemiche, il livello a volte beffardo della dizione – rivela la distanza che separa la sua recitazione dall'essere normalmente piacevole dell'attore contemporaneo. Distanza polemica e sacrosanta, se si considera quanto, almeno in certe espressioni stantie della recitazione oggi adottata dagli attori, esse siano collegate a moduli ripresi direttamente dal televisivo e dal cinematografico. La scelta di una recitazione che evochi una oralità crudele (secondo una palese affinità con Artaud) e si proponga in forme telluriche, scopertamente funamboliche, implica la negazione o lo sbarramento del passaggio transitivo del significato nel significante. Voce, parola e gesto procedono ad un tempo sulla esibizione di una



ferocia espressionistica e sulla reticenza a risolvere la recitazione sui soli significati. Giocando sulla esaltazione delle possibilità espressive del corpo dell'attore, ferocia e reticenza tendono ad esibire il significante come momento autonomo e a far così meglio esplodere in tutti i suoi risvolti il significato.

Questo procedimento punta a dare concretezza alla ricerca di uno *straniamento estremo*, capace di far deflagrare sulla scena almeno tre dimensioni: 1) se stesso, ossia l'attore Nevio Gàmbula, la sua passione teatrale e politica; 2) il testo di Heiner Müller, col suo corollario di personaggi e di sensi apodittici; 3) la partitura vocale e sonora e gestuale, ossia quel voluto 'disordine polifonico' della recitazione. La condizione che lo straniamento presuppone è la coazione alla norma, il doversi cioè rifare ad una condizione – la tradizione, l'uso, le convenzioni – vissuta come limite; per liberarsi da questa 'costrizione patita', la recitazione di Gàmbula non può che costituirsi come *rovesciamento*. Così la sua attorialità non può essere compiuta, formalmente perfetta, essa è data piuttosto come frustrazione, interrotta, grezza, come tensione non sempre risolta, o come condizione anomala che fa della continuità una trama da lacerare. Ciò che gli preme – e raccogliendo in ciò quanto Brecht ha teorizzato sullo straniamento – è avvistare nella recitazione la storia, per interrogare il suo stesso essere attore *nella* storia (sociale, ma anche del teatro). Per questo la recitazione di Gàmbula non può che mostrarsi nel suo frantumarsi, pronta alla dispersione: perché, pur esaltando il

lato polemico e critico dell'opera (che presuppone una costellazione solida di base), nell'attuale contesto storico-sociale è arduo il ricostituirsi unitario del soggetto; lo stato di perturbazione costante che anima l'individuo contemporaneo è esprimibile sulla scena solo in forme spezzettate e irruenti. Ciò rende il lavoro di Nevio Gàmbula una *anomalia* nel panorama contemporaneo.

Le brusche interruzioni cui Gàmbula costringe la dizione, sottolineano ancora di più il fatto che Müller, nel suo testo, non volesse descrivere una realtà né narrare una storia lineare, ma semplicemente mostrare l'impossibilità di «descrivere l'umano» portando alle estreme conseguenze le possibilità espressive della lingua. E la perdita dell'orientamento (dell'andamento *tonale*) che ne consegue fa esplodere la recitazione, in un continuato *effetto di sincope*: la nevrosi vocale di Gàmbula è un continuo rallentare o affrettare, ora ricorrendo al «lampo oracolare della voce pausata», ora alla furia inafferrabile dell'emissione, ora alla felice e giocosa vitalità della voce dei cunti siciliani. Per raggiungere l'effetto di sincope, Gàmbula esegue ogni frase in modo diverso, battendo gli accenti mediante una *poliritmia instabile* e ricca di paralisi e ricorrendo a tratti, per quanto in modo barbaro (da attore e non da cantante), al tipo particolare di «canto parlato» (*Sprechgesang*) elaborato da Schönberg nel *Pierrot Lunaire*, aumentando il tempo di esecuzione delle vocali o la durata delle sillabe accentate all'interno di una struttura fatta di improvvise variazioni d'altezza e di timbro; la voce è deformata in smorfie, proiettata in sonorità ora grotte-

sche, ora ironiche, in visioni allucinate, grazie ad una vocalità che osserva l'andamento prosodico della frase (l'altezza del suono per il cantante), ma, anziché seguirla fedelmente, la sfiora, oscillando in modo approssimato intorno ad essa; ne risulta una allucinata recitazione, aspra e inquietante, che nega l'accordo perfetto'. L'attore, dunque, allo scopo di attivare una comunicazione intensa, arricchisce la sua espressività di una fitta trama di dissonanze: dai movimenti dissociati alla gestualità esasperata, dagli strappi di voce alla rottura di ogni equilibrio ritmico, egli cerca di aprire nuove possibilità alla percezione. Con lo scopo, neppure tanto velato, di aprire una nuova concezione del teatro e della vita.

La recitazione di Gàmbula non è dunque una recitazione bene educata; è piuttosto un 'togliere di scena' tutto quanto fa spettacolo rovesciando la lava incandescente d'una *voce sconveniente*, che attraversa il testo di Müller, lo scombinando fino a farcelo vibrare davanti, scavato fino agli interstizi più complessi, aprendo nuove modalità di interpretazione. Gàmbula è convinto che la sua fitta ragnatela di vibrazioni energetiche possa, pur urtandola, solleticare la nostra immaginazione di spettatori troppo spesso accondiscendenti ad un Bello solo estetico. E in questo senso, i suoi «travolgenti flussi d'oralità crudele», strazianti in ogni minimo dettaglio, assumono uno statuto politico, si fanno cioè critica impietosa dell'esistente. E nel far questo portano in scena il dramma dell'attore Nevio Gàmbula, incapace di *adeguarsi* al presente e alle sue forme. ■