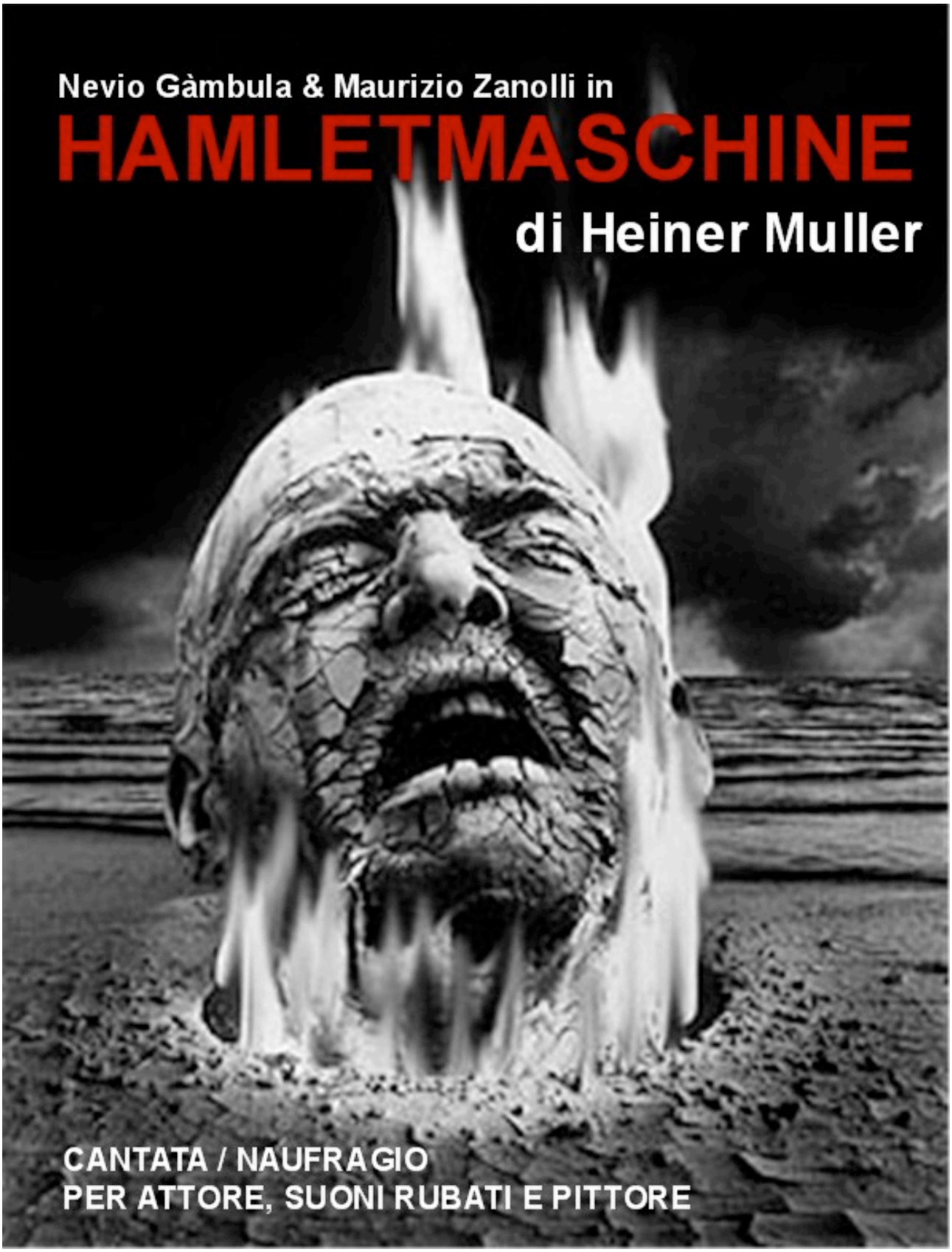

Nevio Gàmbula & Maurizio Zanolli in
HAMLETMASCHINE
di Heiner Muller
CANTATA / NAUFRAGIO
PER ATTORE, SUONI RUBATI E PITTORE

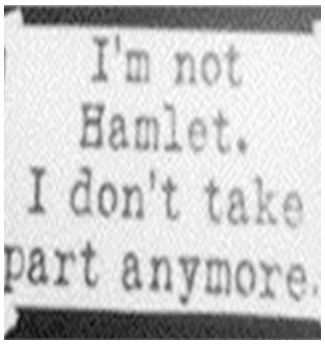
HAMLETMASCHINE
di Heiner Müller

cantata / naufragio
per attore, suoni rubati e pittore

Partecipano:
Interprete di Amleto: Nevio Gàmbula
Pittore-Orazio: Maurizio Zanolli
Colonna sonora: Orchestra Majakovskij
Tecnico audio: Marco Cristani

Traduzione: Saverio Vertone
Versione drammaturgica: Nevio Gàmbula
Produzione: Le trame di Calibano

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.



TRA LE MACERIE D'UN AMLETO

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'intelleggibile. 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 Gàmbula *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 Gàmbula 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 *Jeztzeit*, 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 ammala 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 i 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 dilaniano in se stesse.
I gesti sembrano realistici, ma ciò avviene per esorcizzare la finzione. Procede 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

PAROLA
SCENA
SUONO

GESTO
PITTURA
RITMO

VOCE
LINGUA
CORPO

HAMLET
TEATRO
MORTE

ARTAUD
BRECHT
BECKETT

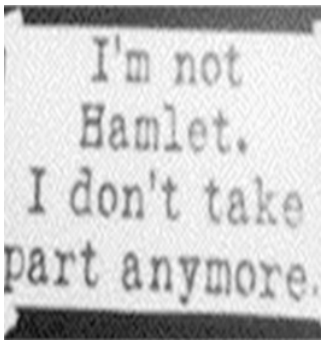
ACTEUR
FERITA
EPILOGO

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 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 Gàmbula 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.

Ma il mio dramma non ha avuto luogo. Il testo è andato perduto. Gli attori hanno appeso il loro volto agli attaccapanni del guardaroba. Il suggeritore marcisce nella sua buca. In platea i cadaveri impestati non muovono una mano.
Vado a casa ad ammazzare il tempo.
Insieme al mio indiviso me.
Televisione La nausea quotidiana Nausea
Per la chiacchiera programmata Nausea Per l'allegria a comando
Come si dice COMODITA?
Dacci oggi la nostra morte quotidiana
Perché tua è la nausea del niente Nausea
Per le bugie che vengono credute
Da chi le racconta e da nessun altro Nausea
Per le facce di chi ha fatto tutto questo, per le facce sfregiate
Dalla lotta per i Posti i Voti i Conti in banca Nausea
Vado per le strade nei supermercati e vedo facce
Con le cicatrici della battaglia per il consumo
Povertà
Senza decoro povertà senza la dignità
Del coltello, del pugno di ferro
I corpi degradati delle donne
Speranza delle generazioni
Soffocati nel sangue nella viltà nella stupidità
Risate di pance morte
Ridono tutti ridono
Heil COCA COLA
Un regno
Per un assassino
IO ERO MACBETH
TUTTA LA MIA OPERA ERA PIENA DI SANGUE
MA SOTTO PULSAVA UNA NUOVA VITA
Io sono
Un privilegiato. La mia nausea
Un privilegio
Difeso da muri
Filo spinato e prigione



A PROPOSITO DI HAMLETMASCHINE OVVERO **NOTE SUL TEMPO**

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.

Scrive 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 sopravissuta 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 irrepetibilmente 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

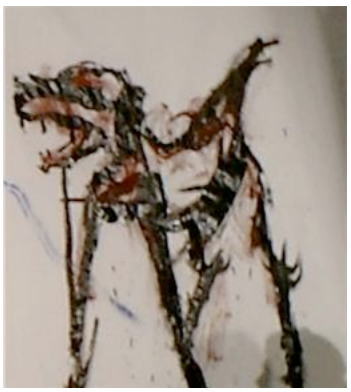
‘drammatico’.
I testi di Müller in genere hanno invece la capacità di sottrarsi all’espressione, per quanto questa predispone almeno la finzione di una coscienza psicologica o di una riflessione. Si scrivono in margine, in un certo senso sono pronti un attimo prima di giungere all’espressione. Il senso 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 guadare 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 RICAVATO
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.

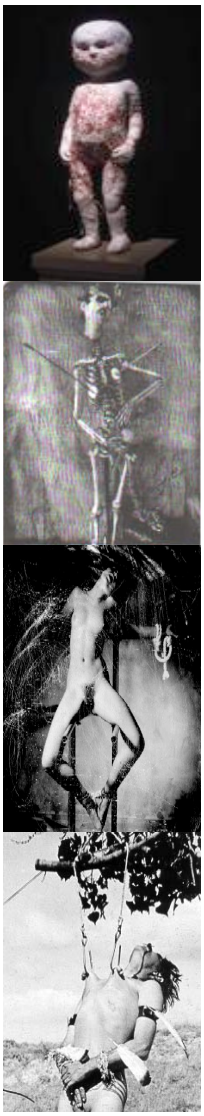
Forse, nel caso dell'intervento *in scena* del pittore, è più esatto parlare di disegno, perché il disegno, a differenza della pittura, non consente contemplazione. Rimanda ad altro. Si potrebbe dire che 'cerchi' il testo e gli tenda imboscate, come dice lo stesso Zanolli. Non nel senso che lo anticipa 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, imprevisti 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 preconfenzionata, 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 sovrapensiero, 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.

Negli ultimi quattro anni ho lavorato su un unico aspetto della scena, concentrandomi essenzialmente sulle forme della recitazione. Il primo passo della mia ricerca attuale è lo spettacolo La lingua recisa*, del 1999, basato sul personaggio di Calibano e dove recito con indosso il fardello dei campanacci che caratterizza la maschera sarda del* mamuthone *(il testo è ora pubblicato nel volume* LA DISCORDIA TEATRALE*, Pendragon Edizioni). A partire da questa pièce pratico una recitazione magmatica, pietrosa, incalzante, in cui la parola emerge prepotentemente come* gesto del corpo*; una sorta di 'recita disadattata', dove voce, actio e memoria creano una struttura ritmico-timbrica in perenne alterazione. I lavori successivi a quello su Calibano confermano questa linea di ricerca, mettendola a fuoco e affinando il procedimento. L'approccio alla recitazione, per quanto ancora in via di sviluppo, è ora ben definito in uno "stile" riconoscibile sia nello spettacolo* Erodiade *(il testo è stato di recente pubblicato nello* ALMANACCO DI SCRITTURE ANTAGONISTE *dell'editore Odradek) che nella mia versione della* Hamletmaschine *di Heiner Müller, le due pièce che, con il Calibano, formano la* Trilogia del corpo discorde*. Ho intenzione di concludere questo percorso di ricerca con una mia versione del Riccardo III shakespeariano, all'interno della quale dovranno convergere tutte le tumultuose trovate recitative sperimentate in questi anni. Nella convinzione che solo l'*insubordinazione dell'attore *possa avvicinarci ad un teatro come « laboratorio della fantasia sociale».*

QUI PARLA ELETTRA. NEL CUORE DELL'OSCURITÀ. ALLE METROPOLI DEL MONDO. NEL NOME DI CHI NOME NON HA. IO BUTTO VIA TUTTI I SEMI CHE HO RICEVUTO. TRASFORMO IL LATTE DEI MIEI SENI IN VELENO MORTALE. MI RIPRENDO INDIETRO IL MONDO CHE HO PARTORITO. SOFFOCO IL MONDO CHE HO PARTORITO. LO SOFFOCO TRA LE MIE COSCE. LO SEPPELLISCO NELLA MIA VAGINA. ABBASSO LA GIOIA DELLA SOTTOMISSIONE. VIVA L'ODIO, IL DISPREZZO, LA RIVOLTA, LA MORTE.

FARE E DIRE ADDIO

Maurizio Zanolli

Il pittore tirò fuori la carta per foderare il muro. «Carta da scena? Si, ne ho messa per me e per gli altri»… *Si indaga un buio sempre più pressante che fa sentire d'essere visti dal nostro stesso occhio al vertice dei segni inficcati. Aprendo i colori guardò i pennelli e li prese infradito.* Costruire scenari paralleli permette, sulla superficie gravitata di una carta, la realizzazione in-storiata di immagini senza peso. «Che voce è questa?» Si può costruire una pittura che facendosi si fa vedere nuda. Dipingere in cammino, rende possibile deresponsabilizzare l'opera d'arte a favore del riempimento/svuotamento della distanza tra attore e spettatore. Non per convincere, ma per scimmiottare fini con lo stupore velleitario in oltranza. *Sottobraccio potrei dipingere come pattinaggio artistico* corpi di fumettomuscolaribamboleggianti, ossatura del colore, colatura di polveri, cancellature, grafie, sovrapposizioni, faccine, manine, manone, faccione… Favorire qualche squisitezza concettuale floreale? *Frenesie interpretative? No, c'è una non storia qui. No, qui no.* I suoni nell'uscire dalla bocca viaggiano in un modo, i segni dalla mano, nel dipingere, viaggiano in un modo. Si possono cogliere gli incontri tra di loro, si possono vivere le imboscate delle pennellate parola, le distanze, il ritrovarsi in piano o in deformazione. La gravità sa del tempo e viceversa. *Striduli colori vennero da pieghe di carta, "So come sono, per chi sono". Dubbio comunicativo.* Il corpo del pittore si compromette (ah! Si! I pittori spettacolo…). Spaesanti balletti ballettati attuali, atti del dopo che arriva prima, oooh si! la perdita perché l'uomo non è pellerossa ma l'energia si. *Il braccio è nella testa del pubblico e le strisce colore sono un forte-piano continuo. "Lo spettro incede" mormorò qualcosa.* Le cose? La pressione? Che altro? Il tempo in pressioni diverse, lo spazio in pressioni diverse. La cosa che realmente la pittura sta rivelando in scena è la strana intelligenza del braccio che sentendo lo sguardo del pubblico trascina carne in ipnosi non l'ipnotizzato. Le geometrie così in sussulto partono dal corpo e si moltiplicano, le estensioni sono malinconie, le angolazioni turbamenti, le piegature preghiere…*Agonie inutili, vero? O falso? Premietto.* Il corpo si ingiallisce nella curva, s'arrossa nella puntualizzazione, scompare nel blu sidereo se si stira in rettilineo. Scheletri sotto la pelle dei colori, aiutano, sostengono cellule trasecolate perse dove le immagini si sentono e i suoni si vedono.