

Matr. 0000707248

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITA' DI BOLOGNA

SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI

Corso di laurea triennale in

DAMS – DISCIPLINE DELLE ARTI, DELLA MUSICA E DELLO SPETTACOLO

DIE HAMLETMASCHINE: UN TRAGICO POSTDRAMMATICO

Tesi di laurea in
DRAMMATURGIA

Professore Relatore: Gerardo Guccini

Presentata da: Francesco Cecchi Aglietti

Sessione

III

Anno accademico

2017-2018

Indice

Introduzione	4
1 - Un duro cammino verso <i>Die Hamletmaschine</i>	7
1.1 Il 1976 negli occhi di Müller	7
1.2 Müller Dramaturg “sedato”: Dagli albori a <i>Die Hamletmaschine</i>	8
1.3 “Diffidando” di Brecht	11
1.4 In favore di Artaud	13
2 - <i>Die Hamletmaschine</i>: struttura e riferimenti	16
2.1 Un Amleto post-post-drammatico	16
2.2 Prologo: <i>1 FAMILIENALBUM</i>	18
2.3 Parodo: <i>2 DAS EUROPA DER FRAU</i>	23
3 - <i>Die Hamletmaschine-in-Die Hamletmaschine</i>	27
3.1 Episodi e Stasimi: <i>3 SCHERZO</i>	27
3.2 A: Amleto verso Ofelia	28
3.3 B: <i>Scherzo-nello-SCHERZO</i>	31
3.4 Intermezzo, <i>Kommos/Parabasi: 4 PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND</i>	34
3.5 A: Carcinoma Mammario/Voci dal Terzo Mondo	40
3.6 Esodo: <i>Nell’attesa selvaggia/Dentro la orribile armatura/Millenni</i>	41
4 - Robert Wilson porta pace: il rito dello straniamento	43

Conclusioni	49
Appendice	52
Bibliografia	56
Sitografia	57

Introduzione

La pubblicazione del saggio *Postdramatisches Theater* di Hans-Thies Lehmann, nel 1999, consacra il lemma postdrammatico quale cifra identificativa delle nuove tendenze del Teatro, in risposta al definitivo affermarsi, negli anni Sessanta, della società mediatica.

Il dominio contemporaneo della cultura di massa, con l'infinita moltiplicazione dei linguaggi, genera di riflesso l'affrancamento del paradigma teatrale dalla sovranità del testo; la conseguente emancipazione dei singoli mezzi di messinscena, determina dunque un'esplosione *rizomatica* globale degli approcci alla pratica scenica.

In altre parole, si palesa un "rivolgimento copernicano" dalla scena in sé al complesso performativo dell'evento teatrale - esplorato nella sua totalità - che affonda le proprie radici nelle avanguardie storiche.

Nella prima metà del ventesimo secolo, infatti, il diffuso bisogno di inquadramento teorico del lavoro di regia pone una serie di interrogativi sui principii e le finalità dell'arte teatrale; con l'avvento del cinematografo e le grandi rivoluzioni in seno alle altre arti, infatti, si impone una rivalutazione delle qualità mimetiche e narrative del Teatro, finalmente messe in discussione.

Stanislavskij sposta l'attenzione sull'immedesimazione nel personaggio, la biomeccanica di Mejerchol'd si concentra sulla destrutturazione dei movimenti: si affaccia sulla scena il bisogno di affondare lo sguardo nella figura dell'attore, in quanto essere umano dotato di *corpo e vita*.

La virata sul '*fattore umano*', al contempo, impone la necessità di sviscerare una riflessione profonda rispetto all'altro attante fondamentale dell'evento performativo: Brecht ed Artaud concentrano dunque i loro sforzi nel ripensare il rapporto tra *spettatore* e fatto teatrale; se il primo fonda la propria ricerca sullo '*straniamento*' e quindi sulle tecniche per ottenere un distacco tra il pubblico e ciò che gli è mostrato, Artaud teorizza piuttosto il coinvolgimento assoluto e '*crudele*' dello spettatore nella scena.

Con le riflessioni raccolte ne *Il Teatro e il suo doppio*, Artaud reclama l'avvento di un Teatro che si liberi dalla "dittatura della parola" ed inviti la collettività ad "assumere di fronte al

destino un atteggiamento eroico e superiore¹”. Nell’appassionata descrizione delle *performances* di teatro balinese alle quali assiste, Artaud trova fondamento al proprio auspicio di un Teatro che si entusiasmi - come cruda vita - nell’esperienza totalizzante dei corpi che vi partecipano: dunque ricondotto al grembo della dimensione rituale.

Corpo, vita, ritualità: individuati questi nuovi punti focali, il testo in quanto dramma è ammutinato e il Teatro può abbandonare l’isola drammatica per la deriva postdrammatica.

La molteplicità delle esperienze che ne conseguono è ‘*rizomatica*’ nell’accezione di Deleuze: in ogni direzione, nell’approccio ad ogni mezzo teatrale, si riscontrano possibilità di connessione tra le diverse ricerche, che Lehmann raccoglie e confronta nel proprio saggio.

Tra le compagnie e gli autori citati nell’analisi di Lehmann, spiccano le figure di Heiner Müller e Robert Wilson: drammaturgo tedesco il primo, regista texano il secondo, direttamente connessi negli anni Ottanta da un rapporto di stretta collaborazione artistica. Dall’incontro tra i due, il 7 maggio 1986, *Hamletmaschine* vede la scena.

L’analisi della relazione dialettica tra il testo di Müller - risalente al 1977 - e lo spettacolo di Wilson, offre una vasta panoramica sulle peculiarità e i meccanismi del paradigma postdrammatico: è l’orizzonte che questa tesi vuole esplorare.

L’attenzione verterà in particolare sui presupposti storici e biografici che hanno indotto il drammaturgo tedesco alla composizione di *Die Hamletmaschine*², per portarne poi alla luce - nell’analisi del testo - il carattere esemplare di ‘*performance text*’, in accordo con la definizione offerta da Lehmann:

Più presenza che rappresentazione, più condivisione che comunicazione, più processo che risultato, più manifestazione che significato, più energia che informazione.³

In altre parole: l’*interazione* rizomatica dei significati rende gli stessi illeggibili e ridotti a *manifestazioni* – letterarie, storiche, teatrali, sociali – che Müller *condivide* con lettore, attore, spettatore, per indurre loro la *propria* stessa necessità di *presenza*, nella ricerca – personale e collettiva - di un’*energia vitale* all’interno del testo, della storia, del teatro, della società.

¹ Antonin Artaud, *Il Teatro e il suo doppio*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Torino, Einaudi, 2000, cit., p.150.

² I riferimenti testuali contenuti in questa tesi si rifanno soprattutto alla traduzione curata da Saverio Vertone per Heiner Müller, *Germania morte a Berlino e altri testi*, Milano, ubulibri, 1991, pp. 80-89.

³ Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Bologna, Cuepress, 2017, cit., p. 94.

Per lo studio sullo spettacolo di Wilson, di estrema utilità è la testimonianza qui riportata in Appendice, gentilmente offerta da Grazia Capraro - attrice diplomata presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico –, andata brillantemente in scena con *Hamletmaschine* nel 2017, in occasione della ripresa dello spettacolo del regista texano, trentuno anni dopo la prima apparizione sulle scene della New York University.

Postilla

Se per i teorici marxisti il *dramma* è rappresentazione della dialettica della Storia - fondata sul principio hegeliano di tesi-antitesi-sintesi - il *postdrammatico* emerge piuttosto dalle ceneri dello stesso processo storico descritto da Marx: se si decidesse di porre come tesi il testo di Müller e lo spettacolo di Wilson in antitesi, sembrerebbe dunque impossibile concepire la plausibilità di una sintesi, in particolare se si fa riferimento al bisogno di reciproco disturbo tra testo e scena⁴, manifestato dallo stesso drammaturgo.

La frattura tra il testo e la scena, dopo averne esplorato le rispettive profondità, risulta però infine solo apparente; si farà perciò riferimento alle due esperienze sulla base dell'invito rivolto da Wilson ai propri attori, di “concepire testo e messinscena come due binari separati”: pronti a correre paralleli e ad incrociarsi, a disgiungersi e a ricongiungersi, sullo sconfinato orizzonte del postdrammatico.

In ultima istanza: se nel corso del secolo breve la *Storia* ha ormai perso la propria specifica circolarità, nel 1972 si afferma – viceversa - l'accezione della stessa come “*massa globulare*”, grazie al saggio *L'Antiedipo* di Deleuze e Guattari. Questo testo - in aperta polemica con la psicanalisi freudiana - offre un ventaglio dei mezzi di controllo del sistema capitalistico e di possibili vie di opposizione ad esso; con la teoria dell'emancipazione creativa - *rizomatica* - della “macchina desiderante”, esso apre un discorso che forse proprio in *Die Hamletmaschine* trova il proprio corrispettivo teatrale.

Lo stesso testo di Müller è in effetti pensabile come una massa globulare di citazioni e riferimenti storici stratificati, che infuria in una tempesta di simboli, nascosti tra accurate descrizioni, violentemente visionarie.

Rizomatica la Storia, rizomatico *Die Hamletmaschine*, rizomatico il paradigma postdrammatico, rizomatico l'ordine di pensiero reclamato dalla *macchina desiderante*: rizomatico - per forza di cose, come da rizomatica introduzione - sarà infine anche l'approccio alla tesi che segue.

⁴ *Idem*, p. 166.

1 Un duro cammino verso *Die Hamletmaschine*

1.1 Il 1976 negli occhi di Müller

Il 1976 costituisce un anno di svolta nella carriera del drammaturgo tedesco Heiner Müller, in quanto è l'anno dell'ostracismo di Wolf Biermann⁵ e della conseguente fuga di cervelli dalla DDR⁶, evento che induce l'autore a constatare definitivamente la propria impotenza di fronte alla situazione di 'ristagno'⁷ culturale della Germania-Est; come se non bastasse, data la sua dura e decisa presa di posizione in difesa del cantautore - in prima linea con gli altri intellettuali della Repubblica Democratica - Müller viene contattato a più riprese dalla STASI: questa situazione è per lui motivo di forte disagio, in quanto produce ricatti ed aspre critiche ai suoi danni, in forma di accuse di prostituzione morale e intellettuale⁸.

Dall'altra parte del Muro, è anche l'anno della misteriosa morte di Ulrike Meinhof⁹: membro di spicco della RAF¹⁰, dopo la condanna a 8 anni di reclusione del 1972, viene trovata impiccata alle sbarre della finestra - nella sua cella - il 9 maggio 1976.

Il 1976 è inoltre l'anno del compimento di *Germania Morte a Berlino* – drammaturgia di carattere frammentario alla quale lavora già dagli anni Cinquanta – e della stesura di *Vita di Gundling*, che segna l'inizio della sperimentazione sul metodo compositivo ispirato dai romanzi-collage di Max Ernst¹¹.

⁵ Cantautore tedesco-orientale. In seguito al concerto del 13 novembre a Colonia, nella Repubblica Federale, nel corso del quale denuncia l'ipocrisia del governo della Repubblica Democratica, si vede ritirare il diritto alla cittadinanza dalle autorità della DDR.

⁶ H. Müller, *Guerra senza battaglia*, a cura di Valentina Di Rosa, Rovereto (TN), Zandonai, 2010, pp. 210-211 e pp. 334-335.

⁷ *Idem*, cit., p. 198.

⁸ *Idem*, pp. 295 e seguenti.

⁹ Le circostanze della morte di Ulrike Meinhof non saranno mai chiarite e la sua figura diviene per Müller fonte di ispirazione in molte delle opere successive, a tal punto da rivolgerle un provocatorio ringraziamento quando, nel 1985, ritira il premio Georg Büchner.

¹⁰ *Rote Armee Faction*: conosciuta anche come *Banda Baader-Meinhof*, la RAF è un gruppo terroristico nato sull'onda dei movimenti studenteschi degli anni Sessanta, in opposizione alla mancata de-nazificazione del sistema politico nella Repubblica Federale Tedesca.

¹¹ H. Müller, *Guerra senza battaglia*, p. 207.

È infine anche l'anno del primo viaggio di Müller negli Stati Uniti¹², nel corso del quale l'autore tiene un corso semestrale di drammaturgia della DDR presso l'Università di Austin, in Texas; ma soprattutto è protagonista di un dibattito sull'importanza di Bertolt Brecht e Antonin Artaud, presso il *Wisconsin Workshop* di Madison.

Nel corso di questo incontro, Heiner Müller evidenzia una profonda problematicità nella riproposizione del 'teatro didattico' brechtiano nel contesto della DDR, minato dalla lucida consapevolezza della propria realtà sociale da parte del pubblico¹³.

Tuttavia, tale affermazione non costituisce un rinnegamento del Maestro, bensì denota una forte disillusione rispetto all'ottimismo perpetrato da Brecht, riguardo alla forza del 'socialismo reale': la sconfitta degli ideali brechtiani riecheggia nell'esperienza di Müller; il sopracitato caso Biermann è solo l'ultimo di una lunga serie di difficoltà e delusioni.

1.2 Müller Dramaturg "sedato": Dagli albori a *Die Hamletmaschine*

Con le sue prime opere - *Lo stakanovista*, *La Correzione* e *La contadina sfollata* -, Müller compie un tentativo di riscatto dell'impossibilità di applicare le teorie marxiste classiche, a una realtà complessa e diversificata come quella della DDR: proprio *Der Lohndrucker* [*Lo stakanovista*] – la cui stesura è contemporanea alla rivolta di Budapest del 1956 - prende spunto dal frammento *Garbe*, rinvenuto nell'Archivio di Brecht, il quale aveva accarezzato l'idea di scrivere un testo riguardo alla vicenda di Hans Garbe, salvo poi frenarsi di fronte alla difficoltà nel riuscire a concepire lo spessore di coscienza dell'operaio, abbastanza da renderlo protagonista di un'opera teatrale. Nel bisogno di Brecht di individuare un protagonista, Müller vede annidarsi i lasciti del dramma borghese: risolve dunque in un'opera didattica senza protagonisti - di costruzione *documentaria* - nella quale già affiorano le prime note pessimistiche riguardo all'immobilità del socialismo¹⁴.

¹² Contrariamente a quanto riportato di recente in vari articoli dedicati alla ripresa della regia *Die Hamletmaschine* di Robert Wilson - in occasione della Sessantesima edizione del Festival di Spoleto -, l'incontro tra il regista texano e l'autore tedesco non avviene nel corso di questo primo viaggio di Müller, bensì risale ai primi anni Ottanta, come documentato in *Guerra senza Battaglia* p. 259.

¹³ H. Müller, *Tutti gli errori, Interviste e conversazioni 1974-1989*, Milano, ubulibri, 1994, pp. 27-39.

¹⁴ H. Müller, *Guerra senza battaglia*, p. 175.

In questo debutto già si può intravedere il bisogno di imporre un'apertura alla dialettica Brechtiana, troppo ottimisticamente legata alla visione marxista del processo storico, di cui Müller forse già intuisce l'inceppamento.

Proprio per questo pessimismo di fondo e per la crudezza della scrittura, sin da questa prima opera ha inizio per Müller una guerra aperta con le istituzioni e la censura: anche quando non viene opposto un divieto – ‘prescrizione’ - alla messinscena delle sue opere, queste sono comunque soggette a ‘raccomandazioni’, che scaricano la responsabilità della rappresentazione pubblica direttamente sui direttori artistici dei teatri¹⁵.

La situazione precipita quando, nel 1961 - in calce alla costruzione del Muro di Berlino - la rappresentazione di *Die Umsiedlerin*¹⁶ finisce per costargli l'esclusione dall'Unione degli Scrittori.

Arrivato infine anche il divieto di portare in scena *Der Bau [La tana o Il cantiere]*, da questo momento la poetica di Müller subisce una netta virata, con la riscoperta e il riadattamento dei classici: *Ödipus Tyrann*, *Philoktet*, *Lanzelot*, *Prometheus*, *Der Horatier*, *Macbeth*... quando non sottoposte a prescrizione - come nel caso de *L'Orazio* - le messinscene di questi testi sono fortemente acclamate e consacrano Müller come uno dei massimi drammaturghi tedeschi in attività.

Il substrato didattico e politico di queste opere finisce per passare inosservato: il problema evidenziato da Brecht, del trattamento dei classici come *non plus ultra* di una rievocazione storica¹⁷, pur risolto dalla scrittura di Müller, si riversa tuttavia nella ricezione degli stessi, ridotti nell'immaginario del pubblico a museali feticci di valenza esclusivamente estetica.

Nei primi anni Settanta, con la tanto agognata assunzione dell'autore al *Berliner Ensemble*, si hanno gli ultimi tentativi di immersione nel dramma didattico: *Mauser* - che a detta stessa di Müller nella nota al testo “presuppone e critica la teoria e la prassi del teatro didascalico di Brecht”¹⁸ - viene vietato e non vedrà la scena prima del 1975, in Texas, per la regia di Betty Nance Weber.

¹⁵ *Idem*, p. 107.

¹⁶ Titolo completo *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande [La contadina sfollata o La vita in campagna]*

¹⁷ Bertolt Brecht, *Scritti Teatrali*, Torino Einaudi, 2001, p. 110 e seguenti.

¹⁸ H. Müller, *Teatro – Filottete, L'Orazio, Mauser, La Missione, Quartetto*, Milano, ubulibri, 2003, cit., p. 73.

In questo caso, oltre al divieto di rappresentazione, viene negata categoricamente anche la pubblicazione del testo su tutto il territorio della Repubblica Democratica Tedesca.

È poi la volta di *Zement* - liberamente ispirato all'omonimo romanzo di Fëdor Gladkov -, in cui Müller riscopre il nodo problematico dei primi testi, ovvero il tema della “costruzione del socialismo”¹⁹. Anche in questo caso, il dramma si infrange sullo scoglio della censura, prima di riuscire a raggiungere la scena grazie al decisivo intervento di Ruth Berghaus, che costituisce un “partito d'azione a sostegno di *Cemento*”.

I quattro testi che seguono (*Traktor, Die Schlacht, Germania Tod in Berlin, Leben Gundlings*²⁰) palesano una crescente frammentazione dell'organo testuale, in concomitanza con una nuova deriva contenutistica, improntata sulla memoria del fresco passato nazionale; di questi testi, l'unico a vedere la luce – nonostante la solita ‘raccomandazione’ - è *La Battaglia. Scene dalla Germania*.

Come l'autore stesso spiegherà nella propria autobiografia, l'esigenza di trattare determinate tematiche si raccorda all'inconscio timore di recrudescenza, indotto dalla situazione di “ristagno totale” della DDR, illusoriamente presentata quale progetto alternativo alla storia tedesca²¹.

La Battaglia debutta sulla scena del *Volkstheater* il 30 ottobre 1975, per la regia di Manfred Karge e Matthias Langhoff. Di grande interesse è la descrizione che Müller fa della messinscena:

Il pubblico era seduto sul palcoscenico, lo sguardo rivolto agli attori e alla platea deserta. Una situazione da rifugio antiaereo. Il tutto molto formalizzato, molto rigoroso, con costumi molto astratti. Solo il rumore dei bombardamenti era in tutto e per tutto reale. Ricordo che davanti o forse accanto a me sedeva una signora robusta, di una certa età, la quale, quando attaccò quel rumore, esclamò: “Arrivano gli aerei!” e cominciò a piangere. Questo effetto fu possibile proprio grazie all'amplificazione. Eliminando il naturalismo, la scena diventò reale.²²

La disposizione non convenzionale del pubblico, l'assenza di scenografia, la massima amplificazione antinaturalistica del suono a fini realistici, la deflagrazione del rimosso

¹⁹ *Idem*, p. 127.

²⁰ Trad.: *Trattore, La Battaglia. Scene dalla Germania, Germania Morte a Berlino, Vita di Gundling*.

²¹ H. Müller, *Guerra senza Battaglia*, p. 199.

²² *Idem*, cit., p. 196.

nell'allucinazione della signora e l'"emozione interessata" che le risveglia: già da questo racconto, sembra affacciarsi un tentativo di prassi del Teatro della Crudeltà teorizzato da Artaud²³.

L'anno che segue la rappresentazione de *La Battaglia* è il 1976. Ovvero, come si è visto: primo viaggio di Heiner Müller negli Stati Uniti e stesura di *Vita di Gundling*.

Vita di Gundling - che non sfocerà nella scena prima del 1979 – cela un forte autobiografismo e si presenta in forma di *collage*: una commistione di elementi disparati in cortocircuito temporale – Gundling, Kleist, Lessing - (ri)uniti da collegamenti duttili, precipita in "un'opera che pone in risalto il tema del rapporto degli intellettuali con il potere"²⁴; il dramma che segue, nel 1977, si può dire che ne consegue: *Die Hamletmaschine*.

1.3 "Diffidando" di Brecht

In *Die Hamletmaschine* la Storia implode in una pluralità di richiami al ripetersi di rivoluzioni mancate o sopresse, dalla rivolta di Budapest del 1956 alla Primavera di Praga del 1968, ancora indietro fino ai blandi moti operai della Berlino-Est del 17 giugno 1953, evento traumatico che Müller stesso - come d'altronde anche Brecht - ha "vissuto da semplice osservatore"²⁵.

Considerato da molti il suo capolavoro, la complessità del testo segna di per sé il definitivo superamento della chiarezza drammaturgica di stampo Brechtiano e si pone a fondamento di una nuova poetica che Lehmann definisce "post-epica", "post-brechtiana" e, infine, "post-drammatica"²⁶.

Come detto, la componente post-drammatica risulta ancor più evidente se si pensa alla definizione di dramma data dai teorici marxisti, come concetto intrinseco alla dialettica della storia e metafora della stessa²⁷: constatato il trionfo della borghesia capitalista – che risolve la storia in una linearità, decretante il fallimento del processo circolare descritto da Marx - *Die Hamletmaschine* si pone alla fine di questo stesso processo e sembra declamarne il *Requiem*.

²³ A. Artaud, *op. cit.*, *passim*.

²⁴ H. Müller, *Guerra senza battaglia*, cit. p. 208.

²⁵ H. Müller, *Guerra senza battaglia*, cit., p. 96.

²⁶ H.T. Lehmann, *op. cit.*, p. 230.

²⁷ *Idem*, p. 40.

Il doloroso distacco da Brecht sembra inoltre dichiararsi nell'affermazione del primo quadro "bisognerebbe cucire le donne, un mondo senza madri"; l'archetipo della madre è infatti uno dei più ricorrenti all'interno dell'opera brechtiana. In questo caso, Müller sembra rivolgersi in particolare a due testi: *La Madre* e *Madre Courage*.

Il primo è un dramma didattico ispirato al romanzo "del compagno Gor'kij"²⁸, in cui la figura materna - Pelagia Vlassova - si innalza a simbolo della lotta proletaria: poco prima dell'auspicio di un mondo senza madri, il verso "SECONDO CLOWN DELLA PRIMAVERA COMUNISTA" ha decretato la seconda sepoltura del comunismo²⁹; Müller sembra dunque augurarsi che *La Madre* non generi più prole, per non dover assistere a una terza morte dell'ideale socialista.

Madre Courage – che rievoca peraltro il primo incontro di Müller con l'opera di Brecht³⁰ - rappresenta invece la figura della madre cinica che sfrutta a proprio vantaggio la guerra, salvo poi perdere tutto a causa del conflitto stesso³¹.

Come racconta Roberto Alonge, quest'opera aveva rappresentato un fallimento per le aspirazioni didattiche brechtiane, in quanto il pubblico aveva sempre finito per immedesimarsi nel personaggio di Madre Courage, piuttosto che straniarsi e constatarne il crudo cinismo³². Se deve essere questo il risultato dell'opera di Brecht – sembra affermare Müller – tanto vale che "il grembo" di tale opera venga "cucito". "Un mondo senza madri", dunque.

L'ipotesi sembrerebbe avvalorata dal tono cantilenante - imposto da Robert Wilson - ai due attori che interpretano questa battuta. Al punto 47 del *Breviario di estetica teatrale*, infatti, Brecht ammonisce così l'attore: "la sua dizione sia priva di liturgiche cantilene e di quelle cadenze che cullano l'ascoltatore facendogli perdere il senso delle parole."³³

Il tono bambinesco e canzonatorio assunto dai due interpreti per una frase di tale violenza, in quest'ottica, sembra qui farsi beffe del breviario brechtiano.

²⁸ B. Brecht, *op. cit.*, cit., p. 56.

²⁹ William Shakespeare, *Amleto*, Atto V, scena I, 1-168: la figura del clown si identifica con la figura del becchino.

³⁰ H. Müller, *Guerra senza battaglia*, pp. 57-58.

³¹ Si potrebbe peraltro azzardare, in tal senso, un parallelismo tra Madre Courage e Gertrude, la madre di Amleto, la quale non riesce a rinunciare alla propria posizione di potere neanche di fronte alla follia del figlio e al precipitare degli eventi, fino alla sanguinosa disfatta finale.

³² Roberto Alonge, *Il teatro dei registi*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2006, p. 105.

³³ B. Brecht, *op. cit.*, cit., p. 133.

Resta infine una curiosità: la “decisione storica”³⁴ di aderire all’ideale socialista è presa da Heiner Müller nel 1951 - all’età di ventidue anni - proprio per la *gravidanza* della sua prima fidanzata, che lo induce a rimanere in *DDR* quando i genitori migrano nella Repubblica Federale; in *Sullo stato della nazione*, l’autore ammette che la decisione politica in sé è, all’origine, secondaria.

Se la campana dell’ideologia socialista tradita risuona a morto in Müller, anche in questa occasione la condanna si oggettiva nella figura di una madre.

1.4 In favore di Artaud

Se da un lato *Die Hamletmaschine* sembra quindi porsi – ironicamente - in straniamento da Brecht, l’estrema poeticità dell’opera sembra piuttosto rispondere agli appelli scagliati da Artaud: la stesura di “opere-manifesto, impersonali ma soggettive”³⁵, ma soprattutto la rinascita del ‘poeta drammatico’³⁶, che riscopra l’anarchia profonda alla base della poesia stessa³⁷ e decreti, di conseguenza, l’assoluta libertà del Teatro.

Non a caso, sempre nel 1977, Müller scrive per la rivista *Rotwelsch* l’articolo *Artaud, die Sprache der Qual*³⁸ in cui, in riferimento all’autore francese, afferma che “Letti sulle Rovine d’Europa, i suoi testi saranno dei classici”: ecco dunque che la posizione del “non-Amleto” – o per meglio dire del “post-Amleto” - che sin dalle prime battute del testo dà “le spalle alle Rovine d’Europa”, risuona come una dedica, una dichiarazione d’intenti.

Se poi si osserva il titolo del quarto quadro *Pest in Buda, Schlacht um Grönland*³⁹, si può intuire, nel raffinato gioco di parole, un riferimento al saggio *Il teatro e la peste*⁴⁰ di Artaud: la rivolta, come la peste, è il crollo delle forme di vita normali, identifica il sintomo necessario di una malattia sociale collettiva, che solo l’azione del teatro potrebbe risolvere.

³⁴ H. Müller, *Sullo stato della nazione*, Milano, Feltrinelli, 1990, Milano, cit., p. 82.

³⁵ A. Artaud, *op. cit.*, p. 18.

³⁶ *Idem*, pp. 232-233.

³⁷ *Idem*, p. 160.

³⁸ Tr.: Artaud, *il Linguaggio del Tormento*

³⁹ H. Müller, *Die Hamletmaschine, Pest(e) a Buda, battaglia per la Groenlandia*, traduzione di Karl Menschengen per Maldoror Press, 2012, Creative Commons.

⁴⁰ A. Artaud, *op. cit.*, pp. 134-150.

Facendo cadere la maschera, mettendo a nudo la menzogna e l'ipocrisia, rivolgendo alle collettività un invito ad assumere di fronte al destino un atteggiamento eroico e superiore che altrimenti non avrebbero mai assunto.⁴¹

È questo il tentativo fatto in apertura di quadro dall'attore che si leva la maschera e ammette:

Io non sono Amleto. Non recito più alcuna parte.

Tuttavia, poco dopo, si ricrede e ipotizza che il proprio dramma possa ancora avere luogo nel periodo della ribellione; per poi però scoprirsi indeciso tra i due lati del fronte ed infine trovarsi costretto ad indossare nuovamente maschera e costume, per compiere l' 'atto eroico' di distruggere le figure di Marx, Lenin e Mao. Atto eroico che per Müller è ambiguo ed ambivalente: detona come una liberazione, riecheggia come ammissione di sconfitta.

La rivolta è soppressa, l'azione del teatro troppo tardiva e la Peste di Budapest si risolve in Morte, senza possibilità di guarigione.

Un ultimo velato richiamo sembra infine affacciarsi in chiusura di questo quarto quadro.

Per le parole di congedo di Amleto, Müller sceglie: "KRIECHT EIN BELEIBTER BLUTHUND IN DER PANZER" e Saverio Vertone traduce "*bracco corpulento, striscia nel carro armato*"; la didascalia che segue e conclude la scena, vede poi Amleto entrare nell'armatura per spaccare, come detto, le teste di Marx, Lenin e Mao.

È bene tenere presente che il "*Bluthund*" citato da Müller precisa la razza del *Bloodhound* – o Cane di Sant'Uberto –, canide segugio per le piste di sangue, discendente dai molossoidi.

Una figura poetica simile precorre nel *Teatro di Séraphin*, l'enigmatica lettera che Artaud scrive - dal Messico - a Jean Paulhan, il 5 aprile 1936.

Principia così:

Voglio tentare un femminile terribile. Il grido della rivolta calpestata, dell'angoscia armata in guerra, e della rivendicazione. È come il gemito di un abisso che venga aperto: la terra ferita grida, ma s'innalzano voci, oscure come il fondo dell'abisso, e che sono il fondo dell'abisso che urla. Neutro. Femminile. Maschile.⁴²

Più avanti aggiunge:

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Idem*, cit., p. 257.

Il Femminile è rimbombante e tremendo, come il latrato di un favoloso *molosso* [...] Grido in sogno, / ma so di sognare, / e sui DUE VERSANTI DEL SOGNO / faccio regnare la mia volontà. Grido in un' *armatura* di ossa...⁴³

Il Teatro di Séraphin è tra i nodi più complessi negli scritti di Artaud: appare come una descrizione poetica dei suoi tentativi di approdo a un' emissione vocale *Femminile*, tramite uno studio anatomico dei risonatori e delle funzioni interne del proprio organismo.

È dunque suggestivo rilevare un possibile parallelismo tra il “latrato di un favoloso molosso[che]grida nell'armatura di ossa” e l'Amleto che - dichiaratosi “*Bluthund* corpulento” - entra nell'armatura del defunto padre: con la “Glaciazione” conseguente questo atto ultimo di Amleto, non a caso in “*Millenni*” Ofelia può finalmente trascendere in Elettra, la vindice.

Elettra parla infatti dal “Mare profondo”, “dal cuore dell'oscurità”: dal fondo dell'*abisso*; e non vi è dubbio che il suo sia proprio “il terribile grido della rivolta calpestata, dell'angoscia armata in guerra, e della rivendicazione”.

⁴³ *Idem*, cit., p. 259.

2 - Die Hamletmaschine: struttura e riferimenti

“dopo l’opera oggettiva e rovente, nella quale si troverà soddisfatta una certa idea di apparato, vi sarà ciò che chiamiamo l’opera impersonale, ma soggettiva, l’opera-manifesto, scritta in collaborazione, in cui ciascuno abbandonerà il suo punto di vista strettamente personale per mettersi al diapason della propria epoca, per attingere una specie di universalità propria alle necessità del nostro tempo, in cui ciascuno trascurerà abbastanza se stesso per esprimere il maggior numero possibile di aspirazioni, in cui tutto verrà affrontato.”

Antonin Artaud, 1928⁴⁴

2.1 Un Amleto post-post-drammatico

Nel provocatorio saggio *Amleto e i suoi problemi*⁴⁵ del 1919, T.S. Eliot addita *Amleto* come un insuccesso artistico di Shakespeare che, a suo dire, fu in questa occasione incapace di trovare un “correlativo oggettivo” ai sentimenti “in eccesso” del suo protagonista.

Per “correlativo oggettivo” Eliot intende “una serie di oggetti, una situazione, una successione di eventi che saranno la formula di quella particolare emozione”⁴⁶.

Rileva la causa di questo difetto nell’insignificanza della figura materna all’interno del dramma: ritiene Gertrude troppo poco criminale per giustificare il disgusto e la rabbia inquinanti la coscienza di Amleto, che è dunque costretto all’in-azione. Aggiunge che l’ostentazione del sentimento in-agito - in Amleto - riflette l’ostentazione di un sentimento che il drammaturgo non può esprimere in arte.

Peraltro, in avvio di discorso, Eliot afferma che “pochi critici hanno mai ammesso che *Hamlet, dramma*, sia il problema primario e Amleto, personaggio, soltanto quello secondario”. Sembra in un certo senso problematizzare la stessa natura drammatica dell’opera.

Sarebbe forse ardito affermare che *Amleto* sia postdrammatico ‘secoli *ante-litteram*’; tuttavia, i continui riferimenti all’arte attoriale, le riflessioni sul teatro elisabettiano e il celebre *play-*

⁴⁴ A. Artaud, *op. cit.*, cit., pp.18-19.

⁴⁵ Thomas Stearns Eliot, *Opere 1904-1939*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1992, pp. 362-368.

⁴⁶ *Ibidem*, cit.

within-the-play, sono tutti elementi che già al tempo richiamavano ad interrogarsi sull'essenza stessa del Teatro: richiamo che il paradigma postdrammatico eredita.

Heiner Müller scopre *Amleto* alle scuole superiori - quando ancora non conosce l'inglese⁴⁷ - per rimanerne folgorato sin dal primo momento.

Nel 1977, viene chiamato alla traduzione dell'opera shakespeariana da Besson e Langhoff e, per l'occasione, si trova a “ipotizzare una variante: Amleto nei panni del figlio di un Rajk, o di uno Slànský, oppure di un Kostov”⁴⁸: assolta la commissione dei due registi, dopo poco tempo la variante ipotizzata si realizza.

L'Amleto di *Die Hamletmaschine* non è tuttavia confinato nel ricamo di questi parallelismi storici. Egli - come risulta evidente nel quarto quadro dell'opera - si configura direttamente nell'attore che ne interpreta la parte o, per meglio dire, che ha appena smesso di interpretarlo⁴⁹: è proprio l'attore a farsi qui portavoce dell'intero pensiero teatrale – e quindi politico – dell'autore.

Lo stesso T.S. Eliot si inserisce nella pluralità di citazioni che compongono il testo: si può dire che Heiner Müller, constatato il sostanziale “insuccesso artistico” del teatro politico, finisca per scovare il “correlativo oggettivo” della propria delusione proprio in Amleto.

Sullo scheletro del Principe danese, un innesto tra autonomi centri di attenzione si incarna dunque in una drammaturgia di cinque atti, scanditi in nove pagine: riferimenti storici, politici, autobiografici e letterari, affluiscono con violenza centripeta in fulminee pugnalate verbali, a tratti asintattiche; poetiche e taglienti nei continui rimandi, centrifughe nei significati.

La prima evidenza interessante è la suddivisione in cinque scene: se si limita la riflessione al testo shakespeariano di riferimento, a un primo sguardo sovverrebbe la tentazione di giustificare questa scelta come un semplice rimando alla ripartizione in cinque atti,

⁴⁷ H. Müller, *Guerra senza battaglia*, p. 205.

⁴⁸ *Idem*, cit., p. 227. Le tre personalità citate da Müller condividono il tragico destino di essere stati giustiziati sull'altare dello stalinismo, dopo esserne stati “galoppini” rispettivamente in Ungheria, Cecoslovacchia e Bulgaria, assoggettate al dominio dell'URSS. Occorre ricordare chi li ha preceduti, ovvero Lev Trockij, assassinato in Messico con una piccozza: forse l'ascia nel cranio contiene un ulteriore rizomatico richiamo.

⁴⁹ Nel 1989 lo stesso Heiner Müller cura la regia di *Hamlet/Hamletmaschine* per il *Deutsches Theater*, e pone il proprio testo al termine di una lunga e fedele rappresentazione dell'originale shakespeariano. Un'operazione simile viene riproposta da Antonio Latella nel suo *Amleto* del 2001.

tipicamente elisabettiana. Tuttavia, la profonda stratificazione dei singoli segni drammaturgici - che pervade l'intero testo - impone una diversa lettura.

Heiner Müller sembra piuttosto rispondere all'appello lanciato dalla “*teoria della forma pura*” del filosofo e drammaturgo polacco Stanisław Ignacy Witkiewicz: l'applicazione del suo pensiero in campo teatrale implica la *costruzione assoluta* degli elementi formali, al fine della resa di un'unità metafisica derivante dagli esempi greci, medievali, orientali; il modello di riferimento di *Die Hamletmaschine* è allora forse da ricercarsi nella tragedia antica⁵⁰.

La struttura del paradigma tragico è nota: al *Prologo* – durante il quale la vicenda viene attivata, con l'esposizione dell'antefatto da parte di uno o più personaggi - segue il *Parodo*, ovvero il canto che accompagna l'ingresso del Coro; nella parte centrale della tragedia si snoda quindi un'alternanza tra gli *Episodi* e gli altri interventi corali - detti *Stasimi* – che culmina nella catastrofe; segue il *Kommos*, ovvero la lamentazione del protagonista, che segna il culmine emotivo del percorso tragico. Il canto di uscita del Coro, infine, conclude la tragedia nell'*Esodo*.

Presupposta l'ipotesi della deriva formale dal modello tragico, si delinea sin da subito una possibile contrapposizione tra l'Amleto “*hypocrités*” e Ofelia⁵¹, *Coro delle Donne*: per facilitare il percorso d'analisi, questa chiave di lettura ne è posta a fondamento strutturale.

Non può essere però una ripartizione definitiva. La didascalia d'intestazione del monologo del secondo quadro recita infatti: “OFELIA (CORO/AMLETO)”: si annuncia un'imminente inversione – o, per meglio dire, un *bilanciamento* – dei ruoli – e dei *generi* - in scena.

2.2 Prologo: I FAMILIENALBUM

Die Hamletmaschine si apre con il quadro *Album di famiglia*, che costituisce quindi il *Prologo*. Si presenta in forma di monologo e comincia con l'assunto “Io ero Amleto.”: tra l'‘essere’ e il ‘non essere’, l'imperfetto fa pendere l'ago sul piatto della ‘non essenza’.

⁵⁰ H.T. Lehmann, *op. cit.*, pp. 68-69. In queste pagine Lehmann afferma peraltro che una descrizione di possibile realizzazione scenica fatta da Witkiewicz “potrebbe essere davvero un allestimento di Robert Wilson”, con il quale condivide il gusto per la staticità.

⁵¹ *Idem*, p. 142.

L'Attore sembra pervaso da uno stato fortemente allucinatorio, che lo porta a esprimersi in un flusso di coscienza a correnti alternate - che abbraccia tutto l'arco della scena - in cui sembra perdere le redini della propria maschera: in mezzo ad un'onirica sfilata di protagonisti della propria tragedia - ridotti a nulla più che oggetti complessi del suo discorso - l'Attore-Amleto sembra a volte cercare rifugio nell'evocazione di altri ruoli - Riccardo III -, nella poesia di T.S. Eliot⁵² e persino nel proprio testo shakespeariano d'origine, che dilania e ricomponne in forma di *collage*.

Egli sembra vivere una sorta di 'onniscienza' soggettiva ma incontrollata, che devia continuamente argomenti, interlocutori, situazioni.

Già nella prima immagine che Müller ci offre, compare una citazione: il dramaturg porta il proprio Amleto sulla riva del mare, in attesa dello spettro del padre, come nell'immaginario di Mejerchol'd. In questa visione di un *Amleto* - mai portato sulla scena - l'inventore della biomeccanica aveva intuito una sorta di transitorietà tra le figure del padre e del figlio, che aveva visto culminare in un abbraccio tra le onde, nel corso del quale il mantello nero di Amleto avrebbe finito per scambiarsi con l'armatura del padre⁵³: la citazione troverebbe poi dunque compimento alla fine del quarto quadro, quando Amleto entra nell'armatura del padre.

La prima immagine è dunque di un Amleto che parla alle onde del mare, dando le spalle alle rovine d'Europa; poi, di colpo, il suono delle campane lo fa precipitare nel bel mezzo del funerale del padre.

Si palesa qui un rinvio rizomatico al funerale per la riabilitazione *post mortem* dello stragista ungherese Rajik - il 6 ottobre 1956, nella Budapest Sovietica - non molti giorni prima della rivolta ungherese: tra i duecentomila avventori spicca - a braccetto con la vedova di Raijk - l'ex-primo ministro Imre Nagy⁵⁴, destituito ed espulso dal partito due anni prima; una settimana dopo la cerimonia verrà reintegrato.⁵⁵

Ha inizio il primo turpiloquio, che vede Amleto constatare l'ipocrisia della folla, in religioso lutto ma pronta a masticare con gusto il cadavere del sovrano, fatto a pezzi e distribuito loro

⁵² "OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO THEE" T.S. Eliot, *Ash-Wednesday (V)* in *op. cit.*, cit., pp. 904 e 906.

⁵³ Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2005, pp. 166-167.

⁵⁴ Se Amleto è il figlio di Raijk è immediata l'associazione tra le figure del Re Claudio e di Imre Nagy.

⁵⁵ Due giorni dopo l'inizio della rivolta, si insedierà proprio il governo Nagy che chiederà l'intervento sovietico, per poi abbandonare la nave e cercare rifugio politico in Jugoslavia, dopo appena due settimane. L'intervento militare sovietico sederà la rivolta: l'essere causa della soppressione della rivolta avvalora - in chiave edipica - il parallelismo con Claudio. [vedi nota seguente]

da Amleto, che costringe inoltre “assassino e vedova” a praticare sesso orale sopra la bara, da egli scoperta con la spada: è in definitiva un Anti-Amleto, che *agisce* ferocemente e senza pensiero; dunque anche un *Anti-Edipo*⁵⁶, in quanto sembra farsi beffe del complesso, fino addirittura ad incitarne la negazione.

A questa prima invettiva, fa seguito l’ingresso dello spettro del padre “con l’ascia ancora conficcata nel cranio”, al quale comunica che “I galli sono stati accoppiati. L’indomani non arriverà”. Queste citazioni appaiono decisive: il gallo è l’animale che annuncia il mattino e in Shakespeare, col suo canto, dirige le uscite di scena dello spettro; se si somma alla disillusione di Amleto per l’arrivo del domani, si avvalora l’ipotesi della “non essenza” del personaggio, che si troverebbe dunque nel regno dei morti, con lo spettro del padre ad incombere come spada di Damocle.

Se poi si considera che il padre dell’Amleto originario viene ucciso per avvelenamento, la contraddittoria scelta dell’ascia conficcata nel cranio indurrebbe a rilevare una sorta di circolarità del percorso di Amleto all’interno del testo: come si è visto, l’atto di chiusura del quarto quadro è spaccare con l’ascia le teste di Marx, Lenin e Mao, prima di entrare “dentro l’orribile armatura” per assistere al monologo di chiusura di Elettra, spazialmente connotato come “mare profondo”. *Die Hamletmaschine* sembrerebbe così la pietra di Sisifo dell’Amleto shakespeariano e delle speculazioni che esso ha addotto ai pensatori di ogni tempo e a Müller stesso.

In ogni caso, lo spettro del padre sembra non rispondere alle provocazioni di Amleto, dà l’impressione di incombere senza scopo: se in Shakespeare il Principe vorrebbe trattenerlo, qua sembra piuttosto volergli sfuggire; per farlo declama l’entrata di Orazio, che paragona e fonde con la figura di Polonio.

Da un punto di vista archetipico, Polonio è ironicamente semplice da identificare.

In Shakespeare, egli spia Amleto, la figlia Ofelia e la corrispondenza tra i due; fa spiare il figlio Laerte in Francia; muore infilzato da Amleto spiando il colloquio del principe con la regina Gertrude: si scopre chiaramente la sua natura, risulta palese che sia una Spia.

⁵⁶ Freud indica Amleto come rovescio di Edipo, in quanto sarebbe affetto dallo stesso complesso d’inconscio amore - pulsione sessuale - per la madre, che ha per conseguenza il desiderio di sostituire il padre; tuttavia, contrariamente al sovrano tebano, Amleto sarebbe incapace di darvi sfogo e - in conseguenza - costretto all’inazione, in quanto già superato nella pulsione dal Re Claudio.

Di complessità ben più elevata è Orazio, come d'altronde l'allegoria che reca, ovvero la Storia: già in Shakespeare è l'unico personaggio a sopravvivere per tutto l'arco della tragedia, per farsi dichiaratamente narratore della vicenda - e quindi portatore della continuità storica - al cospetto di Fortebraccio, in tramonto di testo.⁵⁷

In *Die Hamletmaschine* l'aggancio metaforico è duplice e posticipato al terzo quadro, *SCHERZO*. L'Amleto-Attore si sentirebbe dunque spiato dalla Storia in agguato ed è forse per questa pressione che esce per un attimo da Amleto per dichiarare se stesso ed Orazio/Polonio Attori.

A questo punto è possibile azzardare una lettura altamente ironica, poiché si legge: "La Danimarca è una prigione, tra noi cresce un muro. Guarda cosa *cresce dal muro*. Polonio esce." Al di là della citazione diretta di una frase rivolta da Amleto a Rosencrantz e Guildenstern⁵⁸ - e quindi del probabile parallelismo tra la Danimarca prigione intellettuale di Amleto e il muro prigione di Berlino - si immagina la parete più vasta della camera della Regina di Danimarca, tutto il muro ricoperto da un enorme arazzo, dal quale *cresce* la sagoma impacciata di Polonio. Amleto lo infilza: "Polonio esce".

Amleto arriva così a Gertrude, sulla quale esplode il culmine del proprio furore: le suggerisce la battuta "LAVATI IL DELITTO DALLA FACCIA O MIO PRINCIPE/ E FA' BUON VISO ALLA NUOVA DANIMARCA", nella quale sembra incrociare "*a little water clears us of this deed*"⁵⁹ di Lady Macbeth con "*and let thine eye look like a friend on Denmark*"⁶⁰ della stessa Gertrude, creando un aggancio duttile - in chiave accusatoria - che rende speculari i personaggi delle due regine shakespeariane.

Seguono ingiurie, minacce - di nuovo: "ti farò tornare vergine" -, slogan da "*guerrilla*", che sfociano in una dettagliata violenza sessuale, infarcita di irriverenti riferimenti evangelici.

Se in occasione del funerale, come detto, Amleto ha dato idea di voler sbeffeggiare il complesso edipico - istigando il rapporto tra la madre e colui il quale gliene ha impedito la realizzazione -, in questo frangente porta all'estremo la propria nevrosi freudiana.

Protagonista dell'atto anche lo stesso padre, usato in forma di fanghiglia da Amleto che,

⁵⁷ È peraltro interessante notare che Orazio, in questa occasione, nega all'ambasciatore inglese le responsabilità di Amleto per l'ordine di condanna a morte ai danni di Rosencrantz e Guildenstern, riferendo il falso e, di fatto, compromettendo l'affidabilità nella trasmissione dell'intera storia. [*Amleto*, Atto V, scena 2, 362-365].

⁵⁸ W. Shakespeare, *Amleto*, Atto II, scena II, 240.

⁵⁹ W. Shakespeare, *Macbeth*, cit., Atto II, scena II, 83.

⁶⁰ W. Shakespeare, *Amleto*, cit., Atto I, scena II, 69.

mentre si prepara a seguirne “l’invisibile traccia” nel grembo materno, lo sparge con i vestiti *strappati* alla madre sul di lei corpo nudo. Soddisfatto brutalmente il complesso, ad Amleto non resta che rivendicare la salma del padre, per otturare il cesso “affinché il palazzo asfissi nella merda regale”⁶¹.

L’atto incestuoso, per come si configura, più che un amore inconscio nei confronti della madre, dà l’impressione di recare in sé una *necessità*: se Orazio e soprattutto lo Spettro – non più che allucinazioni, non meno che presenze - contrariamente a Polonio non escono di scena, allora l’abuso sulla madre si compie sotto al loro sguardo; in questo si annida la possibilità del sotto-testo ‘sia fatta la volontà del *Padre*’, che è compresente a Orazio e quindi alla Storia.

Müller sembra insomma affermare il complesso di Edipo come necessità storica all’interno della società patriarcale, tesi che rimanda direttamente al citato saggio de *L’Anti-Edipo*: secondo Deleuze e Guattari, se la Storia si insinua nella realtà sociale come “corpo senza organi” in cui “nulla è [qui] rappresentativo, ma tutto è vita e vissuto”⁶², il complesso di Edipo si innesta su di esso in termini costrittivi - come “una sorta di simbolo cattolico universale”⁶³ - e afferma il proprio imperialismo, incanalando e limitando i percorsi nella produzione di desiderio da parte della “*macchina desiderante*”⁶⁴.

Amleto in quest’ottica, nel dare violentemente sfogo al complesso, si dichiarerebbe dunque assoggettato alle dinamiche del potere – patriarcale – capitalista, se non addirittura se ne reclama portatore. D’altronde, il padre Amleto I - sovrano di Danimarca e assoggettatore di Norvegia - incarna perfettamente l’archetipo del Potere, testimone tacito dello stupro ai danni della Madre; la quale – parallelamente a quanto emerge dal monologo di Elettra, in quinto quadro – è anche archetipo della Terra, stuprata dagli abusi ‘necessari’ allo stile di vita suggerito dal sistema capitalista.

La misoginia sin qui espressa dal -non-Amleto di Müller viene però rovesciata proprio con l’ultima battuta del monologo: “E poi lasciami mangiare il tuo cuore, Ofelia, che piangi le mie

⁶¹ H. Müller, *Sullo stato della nazione*, p. 19: l’immagine contiene un rimando a una lettera del 1872 di Flaubert a Turgeniev: “Ho sempre cercato di vivere in una torre d’avorio, ma una marea di merda sale e i muri stanno per crollare.”

⁶² Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L’Anti-Edipo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1975, cit., p. 21. La definizione estesa di corpo senza organi è ben relazionabile con la visione - post-marxista - della Storia come massa globulare, citata in introduzione: “Il corpo senza organi è un uovo: è attraversato da assi e da soglie, da latitudini, da longitudini, da geodetiche, è attraversato da *gradienti* che segnano i divenire e i paesaggi, le destinazioni di colui che vi si sviluppa.” Colui che si sviluppa nella Storia sarebbe dunque l’essere umano, inteso come specie animale dominante nel mondo.

⁶³ *Idem*, cit., p. 55.

⁶⁴ *Ibidem*.

lacrime” racchiude un’altra citazione shakespeariana. L’atto di *mangiare il cuore*⁶⁵ rimanda infatti a una battuta che Beatrice - parlando di Claudio - rivolge a Benedetto, in *Much Ado About Nothing*: “O God that I were a man! I would eat his heart in the market-place.”⁶⁶: è una frase pronunciata da una donna dalla forte impronta femminista, che reclama l’annullamento della propria sessualità per avere la possibilità, da uomo, di mangiare il cuore di Claudio, sulla pubblica piazza.

La stessa battuta immessa da Müller nella bocca di Amleto - sin qui impegnato in una folle esaltazione della fallocrazia -, ne appiattisce totalmente l’impeto misogino e prepara il terreno per l’avvento di Ofelia, vero e proprio manifesto femminista.

2.3 Parodo: 2 DAS EUROPA DER FRAU

In *Album di Famiglia*, quando parla di Polonio, Amleto insinua che la Spia “vuol dormire con sua figlia”. Introduce così un riferimento ad Ofelia, in modo sprezzante ma filologicamente preciso: egli la vede far “ondeggiare il didietro, una parte tragica” e dice che ella “risponde docile al nome, come il lemma di un dizionario”⁶⁷.

In Shakespeare Ofelia ‘aiuta’ inconsapevolmente Amleto, nell’essere usata dal Principe, come mezzo di depistaggio dalle vere ragioni della propria follia. Ella ne è inoltre il complementare femminile tragico: rimasta orfana di padre, impazzisce più o meno volontariamente, per poi realizzare quel suicidio che per Amleto è tentazione – insoddisfatta - e tema centrale del suo più celebre monologo.⁶⁸

Se Ofelia è quindi, per Amleto, precisamente ‘colei che aiuta’ e se il suo “ondeggiare il didietro” - come “una parte tragica” – richiama una danza, è così avvalorata la sua identità col Coro.

⁶⁵ Ancora Artaud [*op. cit.*, p. 148] impone di non fermarsi a questa lettura: il riferimento potrebbe rimandare anche a *Peccato che sia una squaldrina*, dramma elisabettiano di John Ford, in cui un rapporto incestuoso culmina in un tragico banchetto in cui Giovanni (il fratello) divora il cuore dell’amata sorella. Artaud scrive che Giovanni “non tentenna un istante, non esita un minuto”: tale deve essere il teatro per Artaud e tale è lo stato che, per tutto l’arco della scena, ha pervaso l’attore che recita Amleto.

⁶⁶ W. Shakespeare, *Molto rumore per nulla*, cit., Atto IV, scena I, 300-308.

⁶⁷ Ofelia deriva dal greco *ophelein* e significa “colei che aiuta”.

⁶⁸ W. Shakespeare, *Amleto*, Atto V, scena I, 55-88.

Della tragedia più antica, il Coro è vero nucleo centrale, costituisce personaggio ed è posto sullo stesso livello dell'attore, per poi col tempo andare tuttavia defilandosi - con l'introduzione della pedana bassa prima e del palcoscenico poi - e lasciare agli attori il dominio della scena⁶⁹. Con Ofelia - e poi con Elettra - viene riaffermata la sovranità del Coro. Ofelia è Coro forse anche nello scandire un ritmo, perché "il suo cuore è un orologio", dunque il Tempo: in quest'ottica, anch'ella come Orazio offre un richiamo diretto alla *Storia*, come verrà esplicitato nel quadro 3 *SCHERZO*. Se Amleto le ha chiesto di lasciargli mangiare il suo cuore, allora forse il desiderio nascosto in questa - 'intellettuale' - richiesta, è di ingoiare il Tempo: un'implorazione di arrestare la Storia e la propria eterna dannazione.

Se Ofelia è dunque Coro, allora *L'Europa delle donne* costituisce il *Parodo*. La prima didascalia d'ambientazione - "*Enormous Room*" - rimanda rizomaticamente al titolo originale dell'opera di E.E. Cummings, del 1922, romanzo autobiografico sull'esperienza della Prima Guerra Mondiale.

Nella prefazione all'edizione italiana⁷⁰, Patrizia Collesi parla di "romanzo di guerra senza la guerra", dato che la vicenda si svolge in un'enorme stanza, dentro la quale il protagonista è imprigionato, dalla quale lascia uscire le voci delle anime, detenute insieme a lui.

Se posta in relazione con il titolo *L'Europa delle donne*, si ha la sensazione di un'Europa 'al femminile', in quanto decimata nella componente maschile, dall'evento bellico. D'altro canto, la definizione di "guerra senza guerra", si allaccia archetipicamente alla condizione di precarietà e solitudine della donna sotto il peso del conflitto. Ofelia sembrerebbe dunque farsi metafora dell'Europa post-bellica e del dolore inflitto alle donne europee.

Sempre nella prefazione, *La Stanza Enorme* viene definita "massima espressione" di quella che Cummings identifica come "*intelligenza naturale*", che a suo dire si manifesta tramite "il bambino che non ha ereditato i secoli [...] *il selvaggio la cui identificazione con il proprio ambiente non è ancora divenuta preda della civiltà*"⁷¹.

Tale sembra Ofelia, decisamente rivoluzionata rispetto all'originale shakespeariano e che quindi 'non ha ereditato i secoli'. Tanto sono la debolezza e la fragilità nell'Ofelia di Shakespeare, quanta è la potenza nella 'selvaggia' risolutezza del personaggio di Müller.

⁶⁹ Roberto Alonge, Franco Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Novara, UTET, 2015, p. 6.

⁷⁰ Edward Estlin Cummings, *La stanza enorme*, a cura di Patrizia Collesi, Milano, Baldini&Castoldi, 2014, pp. 5-16.

⁷¹ *Ibidem*, cit. [la frase in corsivo, come si vedrà, può instaurare già un rapporto rizomatico tra Ofelia ed Elettra.]

Se Amleto in *Album di Famiglia* avvia il proprio turpiloquio con “Io ero Amleto” – in tal modo, come visto, *negandosi* - Ofelia avvia invece il proprio monologo *affermandosi* con decisione e dice: “Io sono Ofelia. Quella che il fiume non ha trattenuto.” Come a dire: ‘l’affogamento non mi ha privata della voce’; sembra anzi che anche a lei la morte abbia conferito una sorta di *onniscienza*, che Ofelia usa per rivendicare la propria femminilità. Il monologo prosegue poi per addizione di parallelismi e vede Ofelia farsi carico delle voci de “la donna con la corda al collo” - Ulrike Meinhof⁷² -, de “la donna con le vene tagliate”, de “la donna con l’overdose” e, infine, de “la donna con la testa nel forno a gas⁷³”.

Nel finale di *Vita di Gundling*, si trova un monologo fortemente autobiografico in cui Müller fa dichiarare all’Attore:

Il mio nome è Gotthold Ephraim Lessing. Ho 47 anni.⁷⁴ [...] Ho visto sorgere una nuova epoca dopo un’altra, ognuna grondante sangue escrementi sudore da tutti i pori. *La Storia cavalca fino alla meta su cavalli morti. Ho visto l’inferno delle donne dal basso...* [...] ⁷⁵

Fa seguito una lista di donne morte, identica a quella esposta ora da Ofelia. Questo aggancio intertestuale assume dunque - in *Die Hamletmaschine* - l’intensità di un’autocitazione, che moltiplica l’elemento autobiografico: se scrivere un testo destinato alla scena significa presupporre una ripetizione potenzialmente infinita, allora questa ripetizione di Müller afferma una necessità di non rimuovere la *morte*, bensì di distribuirla ai *presenti*.

Quelle evocate da Ofelia sono donne vittime della Storia; eppure al contempo in vita sono state potenziali generatrici - *condicio sine qua non* per il prosieguo della stessa Storia: in loro, il suicidio si fa dunque portatore di una potenza rivoluzionaria, insita nell’affrancamento dall’imperativo della preservazione della specie.

⁷² “La storia della RAF, anch’essa materia del mio dramma, divenne un unico convulso monologo. Dopo un’azione fallita contro la sede di ‘*Der Spiegel*’, il gruppo che faceva capo a Baader aveva scaraventato i mobili dell’appartamento di Ulrike Meinhoff [...] La stessa Meinhoff aveva dato man forte: distruzione della cornice di vita domestica, abbandono dell’esistenza borghese e ingresso nell’illegalità. La cosa mi interessava.” [H. Müller, *Guerra senza battaglia*, cit., pp. 228-229.]

⁷³ Sotto quest’ultima straziante immagine, si annida un doloroso riferimento alla vita privata di Müller: reca il ricordo della moglie Inge Meyer, morta suicida nel 1966.

⁷⁴ È esattamente l’età di Müller, nato nel 1929, al tempo della stesura dell’opera. Lessing - che l’autore utilizza come metafora di se stesso - è peraltro un filosofo e drammaturgo tedesco del Settecento, le cui teorie illuministe hanno rifiutato il principio d’imitazione nell’arte, in favore del “libero gioco dell’immaginazione”. Come Müller, anch’egli è nato nel ’29 del proprio secolo: dunque l’età indicata è per l’illuminista quella dell’anno del matrimonio con Eva König, la quale muore nel dargli alla luce un figlio, già nel 1977. Lessing muore poi a 52 anni, nel 1981. (Fonte: it.wikipedia.org)

⁷⁵ H. Müller, *Vita di Gundling*, tr. di Elisabetta Niccolini per *Germania morte a Berlino e altri testi*, cit., p. 27.

Le loro rivendicazioni partono dalla riscoperta e riappropriazione del proprio corpo; proseguono con la distruzione della casa e degli elementi domestici, simboli della costrizione forzata di genere. La rivolta è contro il maschile in quanto genere abusante: Ofelia strappa le foto degli uomini che ha amato e dà fuoco alla propria prigione e ai propri vestiti, prima di uscire in strada nuda e vittoriosa, vestita del proprio sangue. “Vestita del mio sangue” sembra assumere qui ancor più la forza di una dichiarazione di guerra, atta a demistificare il tabù del ciclo mestruale ed anzi innalzandolo orgogliosamente a simbolo della propria femminilità. L’ultimo atto che Ofelia afferma prima di uscire dalla propria prigione è: “Mi strappo l’orologio dal petto, che era il mio cuore.”; questa battuta sembra risuonare come un nuovo suicidio, purtuttavia non doloroso, bensì stavolta lucido e consapevole, perché atto a congelare il flusso del Tempo e della Storia umana.

3 Die Hamletmaschine-in-Die Hamletmaschine

3.1 Episodi e Stasimi: 3 SCHERZO

Nel terzo Atto dell'*Amleto* shakespeariano, il Principe istruisce una compagnia di attori, affinché interpretino *L'assassinio di Gonzago* alla corte di Danimarca; il fine è smascherare la colpa della madre e dello zio, tramite la messinscena dello stesso regicidio: è il celebre *play-within-the-play*, citato in precedenza.

Heiner Müller sembra qui riproporre un'operazione analoga: *SCHERZO*, sotto la struttura simbolica architettata dall'autore, sembra racchiudere in una metafora il significato dell'intera opera. Si presenta come una lunga descrizione di azioni sceniche *impossibili*, con un solo scambio secco di battute tra Amleto ed Ofelia - seguite poco dopo da un'ultima, recante come intestatario "VOCE(VOCI) (*dalla bara*)", che enuncia(no): "Dovresti amare ciò che hai ucciso".

Data la vertigine di immagini oniriche ed eventi - in aggiunta agli interventi del Coro Ofelia - è in questo terzo quadro che si condensano gli *Episodi* e gli *Stasimi*: se sono pensabili come metafora dell'intero testo, allora essi servono a portare avanti dialetticamente l'azione, palesandone la possibilità di lettura nell'ottica di un "eterno ritorno".

Amleto ed Ofelia, fatta eccezione per lo scambio di battute, appaiono adesso inermi spettatori del turbine di eventi che li sovrasta; sembrano ora livellarsi sui loro modelli shakespeariani, in quanto la loro *onniscienza* è ora veicolata dall'accanimento poetico di Müller, che li circonda di segni lirici.

Il titolo *SCHERZO* – come la scena a cui dà il nome - richiama il *terzo* movimento, dall'andamento vivace e fantasioso, di alcune forme di musica tipicamente classica e si propone in struttura tripartita⁷⁶ **ABA**: quello che segue è quindi un tentativo di possibile tripartizione in blocchi delle azioni – e dunque dei *riti* – contenute in questa scena.

⁷⁶ Bisogna sottolineare che dello "Scherzo" esiste anche una variante penta-partita che può quindi allinearsi anche con la struttura dell'intero *Die Hamletmaschine*: l'ipotesi che questo quadro sia il *play-within-the-play* del testo non è dunque corrotta dalla struttura tripartita dominante.

3.2 A: Amleto verso Ofelia

[Da “Università dei defunti.” A “Le donne morte gli strappano i vestiti.”]

Artaud avvia la prefazione a *Il teatro e il suo doppio*⁷⁷ così: “Mai come oggi si è parlato tanto di civiltà e *cultura*, quando è la *vita* stessa che ci sfugge. [...] una *cultura* che non ha mai coinciso con la *vita* ed è fatta per dettare legge alla *vita* stessa.”⁷⁸

Definisce poi l’“uomo civile” come “un *mostro* in cui si è sviluppata *sino all’assurdo* la facoltà di *trarre pensieri dei nostri atti, anziché quella di identificare gli atti con i pensieri.*”⁷⁹

L’intero scritto sembra istituire un appello per la ricerca di un’identità tra azione e pensiero – condizione necessaria alla poesia – ,affinché sia rivelata la natura divina⁸⁰ della vita stessa.

L’assurdità dell’“uomo civile”, del *mostro* descritto da Artaud, trova un perfetto “correlativo oggettivo” nell’Amleto shakespeariano: in chiusura del monologo che lo ha reso celebre, egli si rammarica per la coscienza che rende tutti codardi, perché con l’arma del pensiero induce a deviare il corso delle azioni.⁸¹ È proprio nell’incapacità amletica di identificare pensiero e azione che si radica il potenziale tragico del personaggio.

Nel primo incontro con Polonio⁸², quando la Spia lo interroga su cosa stia *leggendo*, Amleto risponde “*words, words, words*”; quando poi Polonio *prende* congedo, il Principe – con fine e macabra ironia - afferma che da nessun’altra cosa che gli venga *presa* si distaccherebbe altrettanto volentieri – “*except my life, except my life, except my life*” chiude il cerchio del discorso.

La triplice ripetizione sia in apertura che in chiusura di dialogo, sembra dunque aprire un ponte tra le due battute: l’immagine che ne deriva è quella di un Amleto intento a leggere, leggere, leggere, in attesa che morte sopraggiunga.

Il parallelismo tra *morte* - metafora d’inazione - e *cultura* – causa d’inazione – appare quindi affine sia a Shakespeare che ad Artaud: l’intervento con cui Müller apre adesso la scena sembra porsi in continuità con la riflessione.

⁷⁷ A. Artaud, *Il teatro e la cultura*, in *op. cit.*, pp. 127-133.

⁷⁸ *Ibidem*, cit.

⁷⁹ *Ibidem*, cit.

⁸⁰ “[...] perché lungi dal ritenere il soprannaturale e il divino un’invenzione dell’uomo, io penso che l’intervento millenario dell’uomo ha finito per corrompere il divino.” [*Ibidem*, cit.].

⁸¹ W. Shakespeare, *Amleto*, Atto III, scena I, 82-87.

⁸² *Idem*, Atto II, scena II, 191-215.

SCHERZO si apre sull'immagine di Amleto all' "Università dei defunti", sommerso da un diluvio di libri scagliati da "i morti filosofi"; "Dalle loro tombe [cattedre]". Questa immagine, nell'ottica del *play-within-the-play*, dovrebbe porsi a riassunto di *Album di Famiglia*; eppure, l'inerzia di questo Amleto succube dei libri, si contrappone diametralmente all'*Anti-Amleto* – ferocemente *agente* – rilevato nel primo quadro.

Tuttavia, dal turpiloquio iniziale, è emersa una pluralità di citazioni da altre fonti letterarie, abbracciata dal dominio della teoria edipica, vero motore dell'*azione*: il personaggio dell'Amleto *shakespeariano* sembra dunque aver dato prova d'essere *snaturato* dalla teoria freudiana, al punto di farsi personaggio crudelmente attivo, almeno a parole; sembra attivo in quanto Attore, non lo è però in quanto personaggio, perché aggrappato a strutture estranee, posteriori alla propria *natura*.

Se dunque è personaggio *snaturato*, il vero Amleto deve essere rimasto nell'ombra e ancora attende di esprimersi nella propria verità: attende sotto un diluvio di *parole e pensieri* – "che sono pieni di sangue da quando il cielo vuoto vela il mattino"⁸³: attende, sotto una pioggia di *libri*, il momento di *Pest(e) a Buda*.

L'immagine che segue è "Galleria [balletto] delle donne morte.", con la ripresa della lista esposta da Ofelia nel secondo quadro. Prosegue poi Müller: "Amleto le guarda con l'atteggiamento di un visitatore di musei [teatri]. Le donne morte gli strappano le vesti".

In questo caso è più diretto il richiamo a *L'Europa delle Donne*: Amleto fa da spettatore come in un museo, ovvero contempla impotente e, in un certo senso, si annulla; se nel primo quadro ha *strappato* i vestiti a Gertrude, adesso è lui a subire lo stesso atto dalle proiezioni di Ofelia. L'immagine rievoca il supplizio di Penteo sul monte Citerone, descritto dal messaggero nelle *Baccanti*⁸⁴ euripidee: le menadi *strappano* le membra dal corpo del sovrano di Tebe e ne rivelano così la natura mortale - come le "donne morte" strappano ad Amleto i vestiti e rivelano così il suo destino all'interno di *Die Hamletmaschine*.

Ecco dunque che l'*affermarsi* di Ofelia assume ancora più potenza: la sua rivendicazione - in quanto *Donna* ma anche in qualità di *personaggio* – la innalza a vera protagonista del testo; Amleto sembra prenderne coscienza proprio nel corso di *SCHERZO* ed è forse proprio per

⁸³ *Die Hamletmaschine* – *Album di famiglia*, cit.

⁸⁴ Euripide, *Le Baccanti* – *Esodo*, tr. di Edoardo Sanguineti, Milano, Assonanze, 2014, p. 56.

questo motivo che la prima azione da lui compiuta nel quarto quadro, sarà di levarsi maschera e costume.

3.3 B: Scherzo-nello-SCHERZO

[Da “Da una bara verticale” a “Dovresti amare ciò che hai ucciso”]

All'interno di uno Scherzo, la parte centrale è definita *trio* e si distingue nettamente dal resto del componimento, tendenzialmente nell'assumere un tono più lirico: tale è *SCHERZO* all'interno di *Die Hamletmaschine* e quindi, nell'ottica del *play-within-the-play*, tale lo è anche questa parte del quadro – che è dunque sineddoche della scena stessa - nella quale l'intera opera individua il proprio cuore; una sorta di ‘*Scherzo-nello-SCHERZO*’.

Se è sineddoche dell'intero quadro, deve allora per forza di cose recare in sé a sua volta – come *Scherzo* - l'intera struttura di *Die Hamletmaschine*.

Da una bara verticale⁸⁵ su cui è scritto AMLETO I escono Claudio e, vestita e truccata come una puttana, Ofelia. Striptease di Ofelia.

Si nota subito che viene riesumata – con una decisiva variante - un'immagine di *Album di Famiglia*, che palesa l'aggancio al primo quadro.

Dalla bara però, insieme allo zio Claudio - in vece di Gertrude –, compare Ofelia.

Si innesta un cortocircuito che identifica le figure della madre e dell'amata: si spiegherebbe forse facilmente ricorrendo di nuovo al complesso di Edipo, se non fosse che Claudio - seppure si trovi nella tomba di Amleto I - continua a *non* essere il padre di Amleto, bensì ne è il nemico.

Il ponte architettato da Müller tra le due figure femminili, sembra piuttosto risiedere semplicemente nel loro essere *Donne* in balia del *Potere*: Ofelia esce dalla bara ed inscena uno *striptease*, che si aggancia alle azioni declamate ne *L'Europa delle donne*; tuttavia, il suo essere “vestita e truccata come una puttana” la colloca ora in un immaginario agli antipodi.

⁸⁵ La figura della bara verticale richiama alla memoria l'immagine del *monolito nero*, simbolo dell'indecifrabile e del divino che percorre tutto il film *2001: Odissea nello Spazio* (*2001: a Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) e che si pone al di là dello spazio e del tempo.

La collocazione della bara verticale in avvio e in chiusura dello ‘*Scherzo-nello-SCHERZO*’, sembra confermare il rimando: se *SCHERZO* custodisce l'intero testo e reca in sé un ulteriore *Scherzo*, allora il simbolo della *bara verticale di Amleto I* - che abbraccia quest'ultimo ‘*Scherzo-nello-SCHERZO*’ - finisce per estendersi all'intero testo e costituirne dunque simbolicamente un fondamentale nodo tematico.

La chiave risiede proprio nel suo essere in compagnia di Claudio che, poche righe dopo, Müller incoronerà - in duplice inciso - “ora padre di Amleto” e quindi nuovo detentore dell’archetipo del Potere.

L’immagine che ne deriva, è quella di un femminismo tarpato dalla dimensione paternalistica del controllo – immagine che potrebbe inoltre custodire una metafora della *DDR* e in generale dei paesi assoggettati all’ Unione Sovietica. Se Ofelia è anche Ulrike Meinhof, reca in sé la forza della *rivoluzione* soppressa, quando non repressa – se Ofelia è anche Inge Müller – o, peggio ancora, ridotta a “puttana” dalle dinamiche di potere - come ad esempio nel caso della Rivoluzione di Ottobre, prostituitasi poi nella dittatura stalinista.

Dopo lo *striptease*, si ha l’unico scambio di battute dell’intero *Die Hamletmaschine*, che inquadra lo ‘scherzo-nello-Scherzo-nello-SCHERZO’⁸⁶ di questo complesso passaggio:

OFELIA: Vuoi mangiare il mio cuore Amleto. (*Ride*).

La frase indossa la sintassi di un quesito, tuttavia si presenta priva di punto interrogativo; accompagnata dalla risata, denota allora una certa ironia nelle intenzioni di Ofelia, al punto che Amleto, dal canto suo, sembra schermirsi:

AMLETO: (*mettendosi le mani sugli occhi*) Voglio essere una donna.

Si crea quindi un giocoso paradosso: Ofelia rinfaccia ad Amleto la battuta ‘femminista’ con la quale egli ha chiuso il proprio monologo e lui - come per rimediare - prova a ribaltare la citazione; se la Beatrice di *Much ado about nothing* si è rammaricata di non essere un uomo, l’Amleto di Müller ora afferma piuttosto di voler essere una donna.

Il suo schermirsi denota una vergogna che - in termini ‘marxisti’⁸⁷ – instaura finalmente in lui un sentimento *rivoluzionario*; sembra affermare “il Maschile non è niente. Conserva una forza, ma mi seppellisce nella forza”⁸⁸ e di conseguenza cedere la propria posizione di baricentro tematico alla figura della Donna, che Ofelia incarna.

⁸⁶ È importante tenere presente che se si applica alla scena *SCHERZO* la suddivisione dell’intero *Die Hamletmaschine*, necessariamente sovviene simbolicamente un secondo Scherzo, che è quello analizzato in questo paragrafo; questo a sua volta persegue il percorso ‘a *matrioska*’ e innesca infine questo terzo scherzo. Da qui: ‘scherzo-nello-Scherzo-nello-SCHERZO’.

⁸⁷ Karl Marx, *Lettera a Ruge*, (marzo, 1943).

⁸⁸ A. Artaud, *Il teatro di Séraphin* in *op. cit.*, cit., p. 259.

A questo ristretto dialogo, fa seguito una vertiginosa serie di azioni, che vede innanzitutto Amleto indossare i vestiti di Ofelia; lei lo truca da puttana e gli “lancia una manciata di baci”, prima di ritirarsi con Claudio – “ora padre di Amleto” – nella bara, mentre il Principe “assume una posa da sgualdrina”: la partitura appena descritta, coerentemente allo schema su cui si fonda questa indagine, si pone a metafora di *Pest a Buda* e culmina nella danza tra Amleto ed Orazio: mentre il Principe – *intellettuale* – ‘balla’ con la *Storia*, il *Potere* fornicava con la *Rivolta*, censurato da un vecchio potere morto. Morto però solo nell’immagine della propria bara, se Claudio – ben vivo - viene due volte smascherato “*ora padre di Amleto*”.

Occorre soffermarsi sulla figura di Orazio. È qui svelato definitivamente il suo ruolo archetipico; ovvero, come detto, incarna la Storia. Müller, infatti, lo descrive nei termini di “*Un angelo con il volto sulla nuca*” e il richiamo rizomatico appare duplice e coerente: in prima istanza a Giano - il dio *bifronte* – e in conseguenza all’*Angelus Novus* di Paul Klee⁸⁹, nella lettura di “*Angelo della Storia*” che Walter Benjamin ne ha dato⁹⁰.

Giano è una tra le più antiche divinità latine ed è il “Dio che può guardare al *passato* ed al *futuro*”, definizione che combacia perfettamente con quella suggerita da Benjamin nel descrivere il dipinto di Klee: il filosofo tedesco vede un angelo che “Ha il viso [sconvolto e] rivolto al *passato*”, ma che è spinto “irresistibilmente nel *futuro*” da “una tempesta [che] spirava dal paradiso”, tempesta che Benjamin identifica con “Ciò che noi chiamiamo *progresso*.” Sembra dunque che la tempesta spirata dal paradiso abbia condotto l’*Angelo della Storia* - trasfigurato in Orazio -, tra le braccia di Amleto, per coinvolgerlo in una danza infernale: è *Pest(e) in Buda*, ovvero – nella struttura della tragedia – il momento del *κομμός*, che assume qui inoltre la forma e le caratteristiche di una *παράβασις*.

Emerge dunque, sempre in accordo con il pensiero di Witkiewicz, una nuova eredità che Müller raccoglie dai modelli del teatro greco.

⁸⁹ Angelus Novus, Paul Klee, 1920 Disegno ad olio ed acquerello su carboncino / oil transfer, 31,8 x 24,2 cm The Israel Museum, Gerusalemme.

⁹⁰ Walter Benjamin, *Angelus Novus – saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2017, p.80.

3.4 Intermezzo, *Kommos/Parabasi*: 4 PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND

Scena 2, distrutta da Ofelia. Armatura vuota. Ascia nell'elmo.

Il Quarto Quadro è una *parabasi* che si conclude con una *paralisi*. La *παράβασις* è un intermezzo - a schema fisso in sette parti - della commedia attica, che comporta la *rottura* della quarta parete da parte dei Coreuti: dunque l'*Enormous Room* della Scena 2, distrutta da (l' Coro) Ofelia, comporta una scena esposta al campo di battaglia⁹¹. L'armatura, spettro del padre, attende Amleto, l'ascia già nel cranio.

Se della parabasi è protagonista il Coro, allora questo – come anticipato - è incarnato adesso da Amleto, che si introduce nel *κομμάτιον* con due riferimenti letterari: nel primo, torna ancora T.S. Eliot, con una poesia che vede un Magio rammaricarsi per il viaggio invernale:

[...] Proprio il tempo peggiore dell'anno/Per un viaggio [...] Per una Nascita o per una Morte? Vi fu una Nascita, /certo [...] per noi questa Nascita fu/Come un'aspra ed amara sofferenza, come la Morte, la/nostra morte [...]⁹²

Il secondo richiamo è a Boris Pasternak e al suo romanzo *Dottor Zivago*: altro *autore* - anti-sovietico, espulso dall'Unione degli Scrittori - di un altro *personaggio* che è coinvolto, suo malgrado, nella rivoluzione⁹³.

Se poi la spedizione dei Magi, emblema del viaggio rituale,⁹⁴ conduce a una Morte per assistere ad una Nascita, ecco chiarita la natura di *κομμάτιον*: il riferimento autobiografico e il simbolo appena svelato riassumono l'intera parabasi.

La seconda parte è la *παράβασις* vera e propria - dunque, per definizione, il momento in cui il Coro leva la maschera e parla al pubblico, difende l'opera del *poeta* e ne espone le idee artistiche vere e proprie.

Vediamo quindi Amleto togliere la maschera e parlare da Attore – da *Heiner Müller*:

Io non sono più Amleto. Non recito più alcuna parte [...] Il mio *dramma*, se ancora dovesse aver luogo, dovrebbe avvenire nel periodo della ribellione.

⁹¹ M.Karge, M.Langhoff, *Die Schlacht*, Volksbühne, 30/10/1975, cfr., vedi nota 21, p. 7.

⁹² T.S. Eliot, *Il viaggio dei magi*, in *op. cit.*, cit. pp. 868-871.

⁹³ Boris Pasternak, *Il Dottor Zivago*, Milano, Feltrinelli, 2013.

⁹⁴ L'Epifania, nel culto cristiano, ricorre il 6 gennaio di ogni anno.

In quanto Attore - portatore d'azione – *dichiarato*, è voce del teatro fuori dal dramma e della *finzione*, qua limitata alla didascalia dei due operai di scena che “*portano un frigorifero e tre televisori. Rumore del frigo. Tre programmi senza suono.*”

L'allegoria più diretta del consumo – il frigorifero - è affiancata dalla *televisione* che, nel pensiero di Müller “*spersonalizza, appiattisce le biografie, distrugge l'elemento soggettivo e trasforma tutto in fenomeni seriali*”⁹⁵; in altre parole, l'antipodo qualitativo dell'arte attoriale.

Ecco allora l'Attore che piomba nella terza parte della parabasi - *πνῖγος*, la ‘soffocazione’ -, risolta in un frenetico flusso di *coscienza “incalzante”* in cui rivive la rivolta di Budapest, i moti operai della Berlino-Est del 1953...⁹⁶: tutte rivolte soppresse, “*fenomeni seriali*”. La descrizione è cronachistica ed ‘epica’, dunque potrebbe apparire come rievocazione dei primi approcci teatrali di Müller.

Da voce dell'autore, l'Attore è nella posizione dell'intellettuale socialista, costretto ad assistere allo scontro paradossale tra popolo e potere, entrambi in nome di un socialismo che, nello scontro, scompare dalla scena; da qui:

Il mio posto, se il mio dramma dovesse ancora aver luogo, sarebbe su entrambi i lati del fronte, tra i due schieramenti, *au dessus de la mêlée*⁹⁷.

Pesano forse i vent'anni di carriera spesi nel tentativo di smuovere coscienze ‘*stagnanti*’, forzatamente *smobilitate* dalla dittatura sovietica del – falso - socialismo reale:

Il suggeritore marcisce nella sua buca. In platea, i cadaveri *impestati* [...]

È il racconto di un teatro che non ha saputo farsi *peste*⁹⁸ e che, in cerca del proprio tardivo riscatto, vuole ora mostrare come la *catastrofe* sia e rimanga parte della nostra vita, un'esperienza essenziale, quotidiana.⁹⁹

“Vado a casa ad ammazzare il tempo/insieme al mio indiviso me/Televisione La quotidiana nausea[...]Heil COCA COLA”, individua la quarta parte della parabasi - *ὄδη*, ‘*inno a un Dio*’,

⁹⁵ H. Müller, *Tre conversazioni con Heiner Müller*, a cura di Eva-Maria Thüne, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 2013, cit., p. 16.

⁹⁶ La battuta “si formano gruppi dai quali spuntano oratori” richiama la descrizione che Brecht ha fatto di questo evento: “qua e là si formavano crocchi di persone dai quali spuntavano oratori”. Un riferimento ai moti del 1953 è contenuto anche in *Album di famiglia*: “*a passo dell'oca* i consiglieri piangevano un lutto malpagato”; Müller racconta che gli operai edili che diedero vita a quei moti erano per lo più ex-nazisti decaduti, assunti dopo la Guerra. [H.Müller, *Guerra senza battaglia*, pp. 96-98.]

⁹⁷ Tr.: ‘al di sopra della mischia’ [“*darüber*” (=sopra) nella versione tedesca].

⁹⁸ A. Artaud, *Il teatro e la peste* in *op. cit.*, pp. 134-150.

⁹⁹ H.Müller, *Tutti gli errori*, p. 221.

che dipana una nauseata, ironica, sofferta preghiera al ‘Dio Televisione’ in forma – si direbbe – di *zapping*: un alternarsi di immagini di morte - *sottesa alla rappresentazione*¹⁰⁰ - o di “allegria a comando” precipita fino al ‘saluto nazista’ alla – quindi ‘dittatoriale’ - *Coca-Cola*, la cui storica agenzia pubblicitaria è *D’Arcy*, ai vertici del settore fino all’anno 2000.

Se la propaganda del prodotto è base del capitalismo, allora la *Coca-Cola* ne è perfetta sineddoche, in qualità di prodotto che – secondo la filosofia di Andy Warhol – livella ‘democraticamente’ il fabbisogno e il gusto del ricco e del povero, senza intaccarne le definizioni né tantomeno la posizione sociale: metodo di assoggettamento delle coscienze per altro comune a tutte le dittature di prima metà Novecento, tanto chiare a Müller.

È qua l’aggancio alla quinta parte della parabasi - *ἐπίρρημα* ‘aggiunta’, beffe al pubblico – tramite un aneddoto: nel 1956, l’intellettuale socialista Wolfgang Harich si reca da Walter Ulbricht - allora Vice-Presidente del Consiglio - per proporgli un programma di ristrutturazione del sistema statale della *DDR*, ai fini di una maggiore indipendenza da Mosca; Harich si vede fare orecchie da mercante da Ulbricht – fedelissimo all’*URSS*- che sorseggia silenzioso una *Coca-Cola*. Il giorno dopo Harich viene arrestato:¹⁰¹ in un *collasso rizomatico*, ‘capitalismo’, ‘dittatura’ e ‘socialismo reale’ arrivano in un certo senso a coincidere in questo racconto.

Si apre così lo sfocio nell’ *ἐπίρρημα*, in cui l’Attore - in quanto tale - sembra inneggiare ai ruoli di *Potere* da lui interpretati come *Riccardo III*, *Macbeth*, *Raskolnikov*: si intrecciano frammenti di aspiranti uomini di potere, uccisi o ridotti in miseria dal potere stesso; l’Attore sembra insomma volersi beffardamente distaccare dall’empatia rivoluzionaria manifestata in precedenza, per cedere a una sorta di ‘*necessità di potenza*’.

Segue la voce dell’Attore in quanto *autore*, il quale compie autocritica intellettuale¹⁰²: si definisce “privilegiato”, in quanto libero dalla prigione del muro¹⁰³. Se Müller – libero di muoversi nelle due Germanie - scrive in tedesco - in teoria - per Attore e pubblico tedesco, costretti da quella stessa prigione, l’afflato provocatorio si espande esponenzialmente.

A questo punto Müller fa esporre una propria foto all’Attore e gli fa dire:

¹⁰⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, p. 57, parole in corsivo.

¹⁰¹ H. Müller, *Guerra senza battaglia*, p. 203.

¹⁰² H. Müller, *Tutti gli errori*, p. 199.

¹⁰³ *Idem*, p. 73.

Non voglio più mangiare respirare amare [...] *Non voglio più morire*. Non voglio più uccidere.

Come fosse un inno al nichilismo. Gli fa addirittura strappare la foto dell'autore: si direbbe un'apoteosi del nichilismo. Tuttavia, "non voler più morire" è concetto esprimibile con senso solo ed esclusivamente da un Attore, dal momento che in teoria l'uomo 'vero' muore una volta sola: l'Attore, costretto da Müller, afferma di non voler più fare l'Attore.

L'atto di strappare la foto del 'drammaturgo oppressore' è dunque liberazione e *rivolta* - pienamente *anti-nichilista* - che dà avvio alla penultima parte della parabasi, il secondo inno: l'*ἀντιφδῆ*.

Se l'*φδῆ* è cupamente ironica e rivolta alla macchina televisione – macchina sociale e politica della *rappresentazione* -, nell'*ἀντιφδῆ* l'Attore volge parole strazianti a se stesso, all'uomo in quanto *corporeità* – macchina della *produzione* - poetica.

Se nella prima ode la morte è presente ma celata sotto la superficie del testo, adesso si rende manifesta: "merda", "sangue" "corpi aperti" e "fatti a pezzi"; l'Attore acquista coscienza delle macerie del mondo, celate "perché io possa abitare nella mia merda."

Si arriva così alla spiegazione del titolo *Die Hamletmaschine*. L'Attore afferma:

I miei pensieri sono ferite nel cervello. Il mio cervello è una cicatrice. Voglio essere una *macchina*. Braccia per afferrare, gambe per camminare, nessun dolore; *nessun pensiero*.

Si reinnestano in rizoma ancora Deleuze e Guattari, con il loro auspicio di una "*macchina desiderante*" libera di *produrre* costantemente nuovi stati, al di là della registrazione paranoica o miracolante, in sintonia e dialogo col "corpo senza organi" – tutto "vita e vissuto", quindi "pensiero e storia" – e non sottomessa ad esso¹⁰⁴: la riappropriazione di un *corpo-macchina* – riecheggia Mejerchol'd, ma anche lo stesso Amleto shakespeariano¹⁰⁵ - sinora viziato dalle strutture storiche, politiche e sociali. È quindi un'ode violenta – *tragica* – a un teatro che rincorre, nelle ritualità del corpo, una produzione costante di *azioni desideranti*.

Pone fine alla parabasi l'*ἀντεπίρρημα* – 'altre beffe':

Schermo nero. Sangue dal frigorifero. Tre donne nude: Marx Lenin Mao. Dicono contemporaneamente, ognuno nella propria lingua, il testo: OCCORRE ROVESCARE TUTTI I RAPPORTI NEI QUALI L'UOMO...L'interprete di Amleto indossa costume e maschera.

¹⁰⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, *passim*.

¹⁰⁵ W. Shakespeare, *Amleto*, Atto II, scena II, chiusura della lettera del principe ad Ofelia, letta da Polonio al Re.

Gli uomini fondanti del comunismo internazionale ridotti a donne nude, seduttive – e *spersonalizzanti* – come televisori; il frigorifero reclamante l'intervento di Elettra; è ora, per l'Attore, di rientrare nei panni di Amleto per il finale del *κομμός*, per avviarsi - in un ultimo, 'shakespeariano' lamento - a compiere il proprio destino tragico:

Entra nell'armatura, spacca con l'ascia le teste di Marx, Lenin Mao. Glaciazione.

Paralisi. Amleto entra nell'armatura e diviene egli stesso spettro del padre¹⁰⁶: nessun disgusto per la madre, nessun disturbo intellettuale, nessuna devianza, nessuna depressione; solo una storia di *potere* nelle vesti di un uomo troppo perso nel pensiero per riuscire ad *agire* e conquistarlo.¹⁰⁷

Si propagano così ulteriori simboli nell'allegoria di *Pest a Buda* descritta nello 'Scherzo-nello-SCHERZO': se si somma l'identità 'Amleto-Padre' all'identità 'Claudio-Padre' si ottiene in legame covalente l'allegoria del Potere; mentre l'identità 'Ofelia-Orazio' è già orientata alla Storia. Dunque già in *Scena 3* è scritto il destino di Amleto.

Bisogna però considerare anche l'identità 'Ofelia-Coro-Amleto' segnalata in *Scena 2*: si creerebbe allora, di contrasto, un'identità 'Orazio-Claudio' – e dunque 'Potere-Storia', forse non priva di significato.

In quest'ottica, Orazio potrebbe definirsi 'Storia-Progresso', se Giano è il dio bifronte che guarda al passato e al futuro, come l'*Angelus Novus* guarda al passato ma è spinto nel futuro dal progresso: in nessuna delle due immagini è contemplato il *presente*.

Ofelia, d'altro canto, in quanto voce della Rivolta e della Donna, richiama ad una 'sotto-Storia' - la '*Storia-Presente*' - che vuole interrompersi: per questo si strappa l'orologio dal petto, per questo – da *Elettra* - soffocherà il mondo tra le proprie cosce.

L'immagine che viene alla luce, è quella di un 'Claudio-Potere-costituito' che trascina 'Ofelia-(sotto-)Storia-Presente' nella tomba di un vecchio tiranno, mentre 'Orazio-Storia-Progresso' coinvolge 'Amleto-Potere-intellettuale' in una danza frenetica.

“VOCE(VOCI) (*dalla bara*) Dovresti amare ciò che hai ucciso” è infine l'immagine - o per meglio dire il suono - che conclude lo “Scherzo-nello-SCHERZO”: è quindi la voce di *Ofelia*,

¹⁰⁶ W. Shakespeare, *Amleto*, Atto I, scena II, 198-199.

¹⁰⁷ Visione affine a quella di [B. Brecht., *op. cit.*, pp. 145-146.]

la portavoce delle *donne morte*, trascesa nel quinto quadro in *Elettra*; un ammonimento - ad Amleto e al mondo - che chiude il cerchio aperto dalla sfida, beffarda, a mangiarle il cuore.

3.5 A: Carcinoma Mammario/Voci dal Terzo Mondo

[Da “La danza si fa più veloce e selvaggia” fino a fine quadro]

La danza si fa più veloce e selvaggia. Risa dalla tomba. Su un'altalena la Madonna con il carcinoma mammario. Orazio apre l'ombrello e abbraccia Amleto. Si irrigidiscono nell'abbraccio sotto l'ombrello. Il Carcinoma Mammario risplende come un sole.

Con questa didascalia si conclude infine *SCHERZO*: sempre in accordo alla struttura del *play-within-the-play*, in questa breve serie di immagini alternate, è racchiusa la metafora degli ultimi due quadri: *Pest a Buda* e *Millenni*. È da notare in tal senso che, in questo caso, i rimandi alle ultime scene non sono più nettamente distinti come è stato per i richiami alle prime due, in avvio di *SCHERZO*: piuttosto, in questo caso, i due quadri sembrano alternarsi nel loro comune e coordinato precipitare verso la fine.

Se infatti *SCHERZO* smaschera il nucleo centrale dell'opera – nel livellare e poi nell'invertire l'ordine d'importanza tra i personaggi di Amleto e Ofelia – risulta allora evidente che il percorso dell'Amleto del quarto quadro è legato a doppio filo con la scena finale verso la quale tende: lo spettro di Elettra incombe già sul destino del Principe e getta la propria ombra 'altalenante' su di lui.

Pest(e) a Buda assume dunque il valore di una danza infernale tra l'Attore-Amleto e la Storia, danza che finisce per consumarsi nella “*Glaciazione*”, qui poeticamente traslata nell'immagine di Orazio che apre l'ombrello sopra la testa di Amleto, prima di irrigidirsi con lui in un abbraccio eterno: “*Dentro l'orribile Armatura*”, Amleto è costretto alla perenne contemplazione di Elettra, qui apocalittica “*Madonna con il carcinoma mammario*”.

L'immagine della Vergine appare come richiamo ad una *femminilità* tanto ancestrale quanto pre-costituita: la collocazione sull'altalena reclama la sua natura archetipica in quanto immagine latente nella cultura occidentale, portatrice di un comune immaginario in bilico tra la consapevolezza e l'inconscio. La sua sessualità 'immacolata' assurge infatti a simbolo di negazione assoluta del piacere della Donna, finalizzato ad un concepimento che diviene cifra costrittiva della condizione femminile; una maternità necessaria alla conservazione della specie, ma corrotta se culturalmente condotta da un dominio misogino e patriarcale.

La natura ambigua della maternità - tanto vincolante e coercitiva quanto commovente e passionale - è qui ben espressa dall'immagine del *carcinoma mammario*¹⁰⁸: se il seno è metonimia dell'allattamento, si colloca dunque anch'esso sul piano semantico della maternità. Questa icona ne esprimerebbe dunque un'immagine 'malata' non fosse che, proprio in chiusura di quadro, Müller scrive che "il carcinoma mammario *risplende come un sole*": risplende dunque nella propria centralità, come presagio di prossima rinascita - Nascita e Morte: la meta dei Magi di Eliot.

Sembra affermare Müller: come il *Sole* è la 'stella madre', attorno alla quale ruotano *vitalmente* tutti gli elementi del sistema solare, così la *Donna* - fonte di *vita* - dovrebbe finalmente essere riconosciuta centro gravitazionale dell'Uomo: non sua 'parte debole', non 'stretto necessario'; bensì sua forza, spinta per la sua rivolta.

3.6 Esodo: *Nell'attesa selvaggia/Dentro la orribile armatura/Millenni*

OFELIA (mentre due uomini in camice da medico avvolgono lei e la sedia a rotelle in fasce di garza che fanno passare sotto il sedile e poi sulle spalle)

Qui parla Elettra.

In ulteriore lettura, l'immagine de "la Madonna con il carcinoma mammario" potrebbe dialogare con il mito primordiale della *Muttergöttin*, la 'Dea Madre': "Mi riprendo indietro il mondo che ho partorito. Soffoco il mondo che ho partorito tra le mie cosce."

Sono le parole di Elettra che echeggiano in *Millenni*, prima del monito "Quando con il vostro coltello da macellaio andrete nelle stanze da letto, saprete la verità"¹⁰⁹. Sarebbe dunque la *Madre Terra* a tuonare, per bocca di Elettra: ecco allora la Madonna "sull'altalena" divenire spada di Damocle - "*Sole del supplizio*" - sul presente del mondo, con il cancro al seno a manifestare una malattia nel pianeta.

¹⁰⁸ H. Müller, *Die Hamletmaschine, Nell'Attesa selvaggia/Dentro l'orribile armatura/Millenni*, "Qui parla Elettra [...] Trasformo il latte dei miei seni in veleno mortale."

¹⁰⁹ La citazione è tratta da una *scaring phonecall* di Susan Atkins - criminale statunitense della banda di Charles Manson - come ammesso dallo stesso H. Müller in *Guerra senza battaglia*, p. 229.

Si apre così un terzo e decisivo spiraglio interpretativo, che conduce alla prefazione scritta da Jean-Paul Sartre per *I dannati della terra* di Frantz Fanon.

Sartre afferma che “l’accecante *sole della tortura* è allo *zenith* e rischiarà tutto il paese”¹¹⁰ e che in quest’ottica il libro di Fanon scaglia un invito ai Paesi del Terzo Mondo - per unirsi in un socialismo rivoluzionario e rovesciare l’“oppressione *millenaria*”¹¹¹ colonialista, riflessa nelle *Metropoli* europee: “Bisognava che l’indigeno le amasse. Come madri, in certo modo.”¹¹² scrive Sartre ironicamente in avvio. Descrive un’Europa sull’orlo della catastrofe ovvero – citando Fanon - “che corre alla sua rovina”¹¹³.

Ecco dunque spiegata l’immagine di ‘Claudio-Potere-costituito’ che trascina ‘Ofelia-sotto-Storia’ nella tomba di Amleto I: è allegoria di un’oppressione millenaria tuttora vigente, fondata su un colonialismo spinto da pretese umanitarie e di ‘civilizzazione’, che tuttavia censurano interessi di altra natura.

Per questo vediamo due medici – precisamente “due *uomini* in camice da medico” - fasciare, prendersi cura di un’Ofelia ridotta in sedia a rotelle, noncuranti del fatto che ella “*Sotto il Sole del supplizio*” urla “*Alle Metropoli del Mondo. Nel nome del sacrificio.*”

Ofelia ha abbandonato la “gioia della sottomissione” e appare posseduta da Elettra, la vindice matricida, prima rivoluzionaria della storia, voce del Terzo Mondo: “Viva l’odio, il disprezzo, la rivolta, la morte” impera – “Nel nome del *sacrificio*”: della *τραγωδία*.

Via gli uomini. Ofelia rimane sulla scena, immobile nella bianca bendatura.

¹¹⁰ Jean-Paul Sartre, *Prefazione*, in Frantz Fanon, Liliana Ellena (a cura di), *I dannati della terra*, Torino, Einaudi, 1962, cit., p.23.

¹¹¹ *Idem*, cit., p. 19.

¹¹² *Idem*, cit. p. 5.

¹¹³ *Idem*, cit., p. 7. [Cfr. *Vita di Gundling* “La Storia cavalca fino alla meta su cavalli morti.”]

4 Robert Wilson porta pace: il rito dello straniamento

Dunque, per Heiner Müller, con *Die Hamletmaschine*: da un lato la dolorosa frattura con Brecht, dall'altro il tardivo approdo ad Artaud; in mezzo, un turbine di riferimenti.

Come a dire: 'nel dubbio prendo tutto ciò che posso'. Dello stesso avviso appare Robert Wilson nel rapportarsi al suo testo:

È un lavoro concepito per aiutare lo spettatore a sentire o vedere meglio una cosa concatenata all'altra [...] Un'estate mi trovavo in Grecia insieme a Heiner, e facemmo conoscenza con un eschimese che cominciò a parlare del teatro greco tra la sua gente [...] In un certo senso è proprio quello che ho fatto con questo lavoro, dove le immagini sono diventate una maschera per il testo.¹¹⁴

In introduzione a questa tesi è scritto che il postdrammatico nasce sulle ceneri della dittatura del testo; in opposizione quindi al cosiddetto teatro borghese 'didascalico' - imperante fino al secolo precedente e incentrato sulla mera declamazione – mai davvero estinto.

Wilson sembra però piuttosto volersi far 'colonizzare' dal testo di Müller, tant'è che lo porta in scena in perfetto ordine, integrale, completo di didascalie; lo esalta con ripetizioni; segue filologicamente, racconta, moltiplica il substrato semantico dei simboli di Müller: può permetterselo proprio in virtù di quel carattere di *performance text* definito da Lehmann, immanente a *Die Hamletmaschine*.

All'ingresso in sala, in uno spazio che può richiamare proprio la struttura dei teatri greci - con platea unica spiovente sulla scena, nell'impostazione intimista tipica della scatola ottica¹¹⁵ - il pubblico si trova subito di fronte due *performer*: dunque la scena precede nello spazio e nel tempo gli spettatori, per divenire compresente al loro ingresso.

Centrale in primo piano, sull'estremo margine del proscenio, l'attore che salta per primo all'occhio: vestito da Ufficiale *DDR*, un sagomatore al quale rivolge smorfie innaturali gli

¹¹⁴ Robert Wilson in *Heiner Müller riscrivere il teatro*, a cura di Franco Quadri, Alessandro Martinez, Milano, Ubaldini, 1999, cit., p. 105-106.

¹¹⁵ Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, Roma, Bulzoni Editore, 2003, pp. 215-228.

illumina il volto, bianco di cerone, incorniciato da lunghi baffi “stalinisti” e curati capelli “hitleriani”.

In scena, in primo piano a destra, una Donna seduta di profilo su una sedia a rotelle da ufficio, come in *trance*, accenna movimenti delle dita, dalle mani tese davanti a sé, accarezza l’aria con ritmi regolari. I capelli argentati ritti sulla testa, leggermente rovesciata all’indietro. Il costume è una larga tunica: dà l’idea di una sacerdotessa *millenaria*¹¹⁶ - folgore sui suoi *Millenni* che le aleggiano in polvere tutto intorno, ad ogni minimo movimento: richiama subito Elettra.

Già in questa cornice si spiega il titolo scelto per questo capitolo: un milite attore tipicamente *brechtiano*, in proscenio, rivolto – ‘straniante’ - al pubblico, che gli sorride; in contrasto con una *presenza* astratta, primordiale, nel pieno della scena, assorta in gestualità rituali, che incontra immediatamente i termini del paradigma predicato da Artaud.

La scenografia è minimale: *un tavolo in ferro battuto* taglia in diagonale la scena come un muro; intorno ad esso sono disposte *sei sedie* di cui una – capotavola, frontale al pubblico – distanziata. In fondo a sinistra si staglia *un albero spoglio, con una spranga di metallo che ne attraversa i rami* come una freccia; davanti a questo *una sedia in legno, rovesciata*; speculare all’albero, in primo piano a destra, la Donna. Sulla sinistra, *una parete bianca* illuminata da *un ‘serpente di luci’ posto alla base*. Le altre due pareti sono coperte da *sipari neri*.

Il soffitto è invece interamente coperto da una *ragnatela di proiettori a vista*, condizione necessaria per i riti che stanno per compiersi: la messinscena prende infatti le mosse da una rigorosa drammaturgia delle luci, sviluppata a priori dal testo, dall’impostazione della scena e dal lavoro con gli attori.

Si ha dunque una netta separazione degli elementi scenici, concepiti singolarmente, come ingranaggi separati di un’unica macchina che si attiva nella rappresentazione, in linea con i dettami del punto 70 del *Breviario di estetica teatrale*¹¹⁷ di Brecht.

Dalla regia lo *stage-director* attiva un ‘*click*’: l’Ufficiale si impettisce, calano le luci di sala. Entrano altri tredici attori, in attesa del richiamo alla propria performance – *presenze* - si dispongono seduti spalle al pubblico, sul proscenio; l’Ufficiale marcia verso sinistra e si siede accanto a loro.

¹¹⁶ A. Artaud, *op. cit.*, p. 211.

¹¹⁷ B. Brecht, *Scritti teatrali*, pp. 146-149.

Il primo movimento è dato dalla Donna in scena che, nel tendere di scatto la gamba, fa immettere il primo suono dalla regia; si dichiara così il nucleo: Elettra.

Poi, in silenzio, incalzati dai 'click' - che danno l'input a quasi ogni movimento di attori, luci e musica -, uno dopo l'altro i personaggi prendono posto in scena; seguendo una partitura precisa e meccanica, al *ralenti* compongono un *paesaggio*¹¹⁸, in esso si congelano.

Entra una Ninfa dall'abito bianco, che prende posto vicino all'albero, sul quale svilupperà, solitaria, tutta la propria partitura. Lo carezza, lo cura, vi danza. È uno stadio che intercorre tra Ofelia ed Elettra: è l'Ofelia di Müller in *SCHERZO*. "SNOW ON HER LIPS", "sulle labbra neve" è la frase che ripete: nel testo è la prolessi della glaciazione e dunque di Elettra, un aggancio inserito da Müller tra le donne morte del monologo di Ofelia in *Scena 2*, una donna algida ed eterea; sulle sue labbra di morte, la neve non trova calore per sciogliersi.

La seconda ad entrare è una splendida ragazza, con una lunga treccia di capelli, quando passa davanti a Elettra vi interagisce: ruotano i volti, spalancano la bocca, speculari. Lei sarà Ofelia: esibirà la maggioranza delle sue battute.

Entrano poi in sequenza tre graziose ragazze dai vestiti floreali anni Cinquanta, i volti truccati da bambola, con movimenti seducenti e perfettamente coreografati prendono posto al tavolo in fila, lo grattano con l'unghia: il rumore evoca "Tre televisori [...] Tre programmi senza suono". Quando sarà declamata questa nota sorrideranno al pubblico e gli daranno le spalle.

Entra un Amleto *punk*, ribelle, chiodato e borchiato, richiama quello visto in *Album di famiglia*, le sue movenze imitano l'atteggiamento delle tre donne appena entrare; si ferma, sorride alla sala, poi prende posto sulla sedia a capotavola distanziata, nei pressi di Ofelia.

Entra un Amleto intellettuale, con un libro ben in equilibrio su un braccio, arriva al tavolo, il libro cade sul tavolo, si siede, sbatte ripetute volte la testa sul tavolo, il suo tono è ilare.

Entra un Amleto vestito di nero, revolver nei pantaloni, corre verso la parete bianca, turbato si affaccia oltre il 'serpente di luci', ne viene irradiato, si congela con il braccio alzato. Pronto a spararsi, non lo farà mai. Potrebbe essere lo stesso Müller poiché lo evoca nel costume, come nel tendere a voler contemplare una luce - l'utopia socialista - che però, di fatto, lo paralizza.

¹¹⁸ H.T. Lehmann, *op. cit.*, p. 67 e pp. 86-87.

“Entra Orazio.”¹¹⁹ In sequenza: due yuppies, vestiti e truccati in modo identico, prendono posto “da una parte e dall’altra” del tavolo in ferro battuto. Si gelano in posizione particolare, nell’atto di compiere un passo, simmetrici al tavolo, lo sguardo sullo stesso orizzonte: è un Giano spaccato a metà, linearmente orientato, senza alcuna circolarità: una Storia ‘borghese’. Dispensano smorfie impacciate. Provano a muovere le dita delle mani al modo di Elettra; ma mentre ella appare intenta in riti sacri, loro sembrano piuttosto controllare qualcosa, muovono falangi al modo dei marionettisti, o come sui tasti di un flauto. È tangibile il loro disagio.

Entra una *presenza*, totalmente dipinta d’oro, avanza timidamente con passo di bimbo preso dal ‘gioco della campana’, cerca posto nella scena, con difficoltà lo trova e quindi assume posa d’Angelo, in equilibrio su un piede. Quel gioco della campana rievoca in lettura shakespeariana lo spettro del padre di Amleto¹²⁰.

Entra allora Gertrude, vestita di rosso e di passione, passa tra gli Amleto indifferente, fa moine alla scena e alla sala, prende posto in primo piano accanto alla parete bianca, in posa da diva.

Entra infine Claudio, il Potere, vestito e dipinto di nero, prende posto dietro a Gertrude, al *ralenti* e poi di scatto, “*con un gesto impreveduto*”¹²¹ le oscura lo sguardo. Ruota lentamente il volto a favore di pubblico e scopre un serafico, candido sorriso.

Nel costituirsi del quadro, riecheggia Artaud: “Ogni movimento traccia una linea nello spazio; completa, secondo una precisa formula ermetica, una ignota e rigorosa figura, conclusa da un gesto impreveduto della mano”¹²². La descrizione coincide in tutto e per tutto.

Questa primo scena di presentazione del movimento è muta: l’atmosfera sonora è ovattante, seppure rotta dai ‘*click*’, che scandiscono la quasi integrità della partitura di azioni astratte – *estratte* e costrette dalla pluralità di componenti sceniche prestabilite da Wilson.

Il *paesaggio* si chiude con l’Ufficiale *DDR* che marcia parallelo alla scena e riguadagna la propria smorfia, sotto il fascio del sagomatore.

A questo punto, una musica leggera rompe la seriosità sin qui mantenuta e gli attori, sinora come in *trance*, staccano e rivolgono moine e sberleffi al pubblico, mentre danzando ricreano

¹¹⁹ ‘*Didascalicamente*’, nel secondo *paesaggio* che si formerà, entreranno in scena proprio su questa battuta.

¹²⁰ W. Shakespeare, *Amleto*, Atto I, scena I, 43-44.

¹²¹ A. Artaud, *op. cit.*, cit., p. 180.

¹²² *Ibidem*.

la situazione scenica iniziale, ruotata in senso orario di 90°. Un sipario nero copre la parete bianca sulla sinistra, un altro ne scopre una - altrettanto candida - sul fondo.

La medesima liturgia si ripete di quadro in quadro, fino al ritorno alla visione frontale dell'inizio. Composto il primo *paesaggio*, dopo l'intermezzo per il cambio scena, la partitura viene ripresa con la medesima ritualità: ad ogni quadro avviene una sottrazione, ma quel che manca di scena in scena è comunque già esposto nella partitura della prima.

Nel corso della composizione della seconda scena, va ad aggiungersi il testo di *Album di famiglia*, il primo quadro di *Die Hamletmaschine*. Il testo è frantumato tra i performer che esplodono emissioni vocali distorte dai microfoni e, a volte, usurpate da registrazioni che portano il timbro dello stesso Wilson.

Si rinviene nuovamente Artaud nella declamazione del testo: frazionato e distribuito tra gli attori nello spazio, in un riecheggiare di grida, rumori, cantilene e ripetizioni – rigorosamente attivate dai 'click' - che riverberano in flusso continuo con la partitura gestuale¹²³; ed è proprio nel quarto quadro – *Pest in Buda* – che si realizza l'aggressione agli spettatori: il serpente di luci è qui rivolto verso il pubblico, che ne rimane accecato.

Risulta evidente la dimensione *post-antropocentrica* riscontrata da Elinor Fuchs nel teatro di Wilson¹²⁴: veri protagonisti e dominatori della scena sono le luci, i suoni, i rumori, le registrazioni, le voci distorte; gli attori sembrano piuttosto comporre un Coro di corpi, di voci, di respiri, di movimenti lenti e sacrali; il fatto poi che siano in numero di quindici innesca, anche in questo caso, un richiamo ancestrale agli albori della tragedia.

La scena dedicata a *SCHERZO* palesa la natura di *play-within-the-play* della scena: gli attori si chiudono con la scenografia dietro uno schermo che cala dall'alto; un'inquadratura - *zoom* in allontanamento da un dettaglio del serpente di luci alla scena intera, aperta sullo sfondo del cielo – viene ripetuta cinque volte, con piccole variazioni, mentre il testo di *SCHERZO* passa sezionato in sovrimpressioni.

Il pezzo di musica lirica scelto da Wilson per accompagnare la scena è tratto da *Der Zwerg* di Schubert.¹²⁵

¹²³ *Idem*, pp. 174 e 198.

¹²⁴ H.T. Lehmann, *op. cit.*, p. 90.

¹²⁵ Franz Schubert, *Der Zwerg*, Op. 22 No. 1 D. 771, "toni maggiori per il nano che strangola la sua regina".

Nella prima inquadratura vi è la scena a cielo terso; sulla seconda incombe una volta infuocata; dalla terza scompaiono gli uomini, sottratti dalle fiamme - le donne voltano all'unisono lo sguardo alla macchina; rimaste sole, nella quarta inquadratura le donne diventano gorilla, sotto un cielo grigio; l'ultimo *zoom* torna a un cielo limpido e la scena riappare come nella prima inquadratura, sottolineando così la circolarità del fatto teatrale. Poi l'immagine si riempie di *pixel*, fino a ridursi ad un quadrato bianco, prolessi della conclusione.

In *Pest a Buda* avviene un movimento delle maschere che evidenzia il pensiero di Wilson: nel corso di quello che è qui individuato come - *πνῖγος*, 'soffocazione' - per la prima volta si innesca uno scambio di posizione tra gli attori, che vede coinvolti i due Amleto e i due Orazio; è la danza descritta in *SCHERZO*, che spiega come la 'maledizione borghese', contro la quale l'intellettuale irriducibilmente lotta, di fatto lo identifichi.

Sarà quindi Orazio a strappare la foto di Müller, seduto sulla sedia che è stata dell'Amleto *punk*, ribelle che in precedenza - al pari dell'Amleto intellettuale - ha fallito nel tentativo, strappando un foglio bianco. È ora - l'Amleto ribelle - in piedi nel posto che era di Orazio, simmetrico a lui l'Amleto-Müller, al posto dell'altra metà di Orazio: ne assumono smorfie e movenze.

È però nel finale che si verificano le più importanti variazioni nella partitura dei movimenti:

L'attore totalmente dipinto d'oro, sinora sempre terzultimo a entrare, si riserva stavolta l'ultimo ingresso in scena e con fierezza sale addirittura sul tavolo, assumendo la solita posa statuaria d'angelo, che acquisisce però ora tutt'altra potenza: il pensiero corre alla *Berliner Siegestäule* - la Colonna della Vittoria - uno dei simboli di Berlino che sembra dunque ergersi al di sopra del tavolo, che taglia la scena - per l'appunto - come un muro.

Si arriva così alla seconda e definitiva variazione: l'Ufficiale della *DDR* entra per la prima volta in scena a scoprire i sipari dalle pareti e 'censurare' gli ingranaggi scenici in una scatola bianca, che richiama il pixel bianco di cui sopra; di fatto apre tutti i sipari della scena prima di chiudere quello sulla quarta parete, che tuttavia è candido e lascia trasparire la luce.

Lo spettacolo è concluso ma un'impressione permane: che quella macchina perfetta stia continuando a girare, che possa continuare a girare all'infinito.

Negli applausi, il sipario si apre e gli attori ricevono i dovuti omaggi, mentre alternano inchini meccanici – quasi marionettistici, che rimandano alla composizione dei quadri appena conclusa - a corse liberatorie, che richiamano gli intermezzi dei cambi scena.

Il sipario bianco viene chiuso e riaperto con orgoglio - per il ripetersi degli applausi - dall'attore dipinto d'oro, quasi fosse lo stesso Müller - berlinese d'adozione - a compiere il rituale, il gesto. L'Azione.

Conclusioni

Uno spettacolo che trae la propria origine da un rapporto fraterno - quale quello intercorso tra Heiner Müller e Robert Wilson -, non può che definirsi ‘un errore perfetto’. Se infatti offre l’opportunità di schiudere la più profonda contemplazione dell’umano - al di là di qualsiasi maschera o compromesso sociale -, d’altro canto reca il rischio di scadere superficialmente nell’autoreferenzialità: è questa d’altronde la più comune accusa mossa dalla critica di massa agli eventi teatrali/performativi di nuova generazione, che sono andati affermandosi grazie all’eredità di esperienze come quelle, tra gli altri - di Artaud, Grotowski, Marina Abramovich.

Tuttavia, nel caso di *Die Hamletmaschine*, già l’opera di partenza cela un forte impulso ego-riferito ed è qui affidata al lavoro di un uomo, la cui realtà è opposta – quando non opponente – ai presupposti stessi del testo. L’America dei sogni, esportatrice di democrazia, incontra qui il lato più gotico del trauma tedesco della *DDR*, espropriata del sogno di un socialismo reale; ferita cupamente incarnata nella stessa vita di Müller, nella sua ottica intercorsa sotto le redini di due Dittature.

È proprio qui che trova foce il fiume di parole della sorgente Müller, in cui

Passano pesci macerie cadaveri e pezzi di cadavere.

La morte attraversa l’intera opera del drammaturgo, evocata dall’impellenza di un “*dialogo con i defunti*”: nell’epoca delle arti assoggettate alle dinamiche di consumo – dunque straripanti in un’illusione di pretesa immortalità, indotta al fruitore –, i suoi testi reclamano la necessità di rendere memoria all’uomo della propria caducità, per restituirgli la verità della vita; è quindi il teatro – arte ‘mortale’ per eccellenza – a dovere farsi carico della missione.

È un teatro che esplora ed accoglie il peso della profondità quanto della crudeltà dell’umano, che si impone di sviscerarne la poesia, la sacralità: un teatro in tutto e per tutto performativo, che sia presenza corporale e spirituale condivisa nel processo artistico, al fine di render manifesta e dominante l’energia vitale di chi vi prende parte.

Per questo, in *Die Hamletmaschine*, è tramite la poesia - immanente anche alle indicazioni delle didascalie, compenstrate in via rizomatica dal simbolismo dell’intero corpo testuale – che Müller scopre la forza del proprio manifesto politico, intellettuale, teatrale, autobiografico: è dunque un’opera-manifesto che, già nella propria intelaiatura di parole ed azioni, dimostra come il drammaturgo arrivi al punto di sacrificare la propria intimità per

mettersi a diapason della propria epoca - storica, sociale ed artistica – al fine di rivelarla e trascenderla; fedele dunque al dettame di Artaud, riportato nella citazione che apre il secondo capitolo di questa tesi.

Heiner Müller – come Artaud - è postdrammatico nel suo riuscire a racchiudere ogni epoca nel presente performativo del suo essere al mondo: ereditandone suggestioni, paradigmi, dannazioni; dilaniandole, rieducandole, inquadrandole nella causa come nell'effetto rispetto all'intimo quotidiano che vive, regalando infine alla collettività.

È così che, dalla stessa autoreferenzialità, lo spettacolo di Robert Wilson trae vita. Se egli – nell'opinione di Müller – è il “legittimo erede di Brecht”, è perché opera con la ‘coscienza sporca’ del vincitore: è pienamente consapevole delle illusioni che celano il disfacimento e proprio sulle crepe della decadenza imprime la propria arte: conosce perfettamente l'industria e da essa attinge, per questo, a piene mani. Lo stesso testo poetico – come d'altronde nel caso qui analizzato - è all'interno dell'opera del regista il più ricorrente ingrediente di sperimentazione sensoriale, in quanto essenziale a formare il ‘mistero’ che Wilson vuol veder emergere dai propri attori.

Se il teatro di Müller è dunque “dialogo con i defunti”, quello di Wilson è piuttosto ‘vivisezione performativa’ e ‘parabasi delle macchine’: l'esplorazione sonora e gli affreschi illuminotecnici sottomettono l'interprete, lo astraggono e lo ‘colonizzano’; al contempo, però, gli dichiarano irrevocabilmente la propria dipendenza, poiché in sua assenza smarriscono le ragioni del proprio espandersi.

Per questo Wilson rifugge e preclude l'epifania concettuale nell'Attore, per veicolarlo piuttosto all'esplorazione delle qualità potenziali offerte dal corpo(-macchina) nello spazio e nel tempo: il *performer* è invitato ad una comunione profonda con il proprio organismo e - costretto alla vivisezione ‘antropometrica’ di movimenti ed emissioni sonore - si presta alla scena come mezzo puro di esibizione testuale, che possa fondere la poesia propria a quella imposta dalla drammaturgia; nel disumanizzarsi ‘cronometricamente’, esso si presta al fatto teatrale in veste di invasata scenografia ‘parlante’.

L'impressione suscitata in superficie è quella di una ‘caduta dalla natura’ da parte dell'Attore *astratto*, ridotto a pura *macchina*; è tuttavia vero il contrario: esso è spinto alla verifica delle proprie potenzialità fisiche e dunque a ricercare – in contatto profondo con la sacralità del respiro – il fine *concreto* della propria *presenza* nel mondo(-Natura).

Il *ralenti*, caratteristico di Wilson, diviene qui spunto rizomatico per scovare un ulteriore ponte tra regia e pensiero drammaturgico: Müller scrive infatti *Die Hamletmaschine* nel 1977, nell'ottica di un'epoca di 'ristagno'; tuttavia, nel 1990 - con *Sullo stato della nazione* -, parla al mondo dell'"accelerazione assoluta" - tuttora in climax - e scaglia l'appello a condensarsi sulla lentezza topica della Germania Est: improntata sulla *progressione* e il *processo*, estranea all'ossessione del progresso.

Si innesca così la macchina di Wilson, con la messa in scena di una *sottomissione allo spazio* in una *sospensione del tempo* - parabola del contesto-DDR -, che instaura un'impressione mortale, di annullamento della temporalità, scandita dalle azioni cronometriche; è il teatro del rito - quello invocato da Artaud -, votato alle origini di se stesso, intimato da Heiner Müller con Elettra: un teatro 'sull'orlo del cataclisma', "in prossimità dell'urlo", che induca la collettività a specchiarsi nella sacralità della vita, attraverso la celebrazione performativa di una morte che può e deve produrre rinascita; una circolarità ritrovata, suggerita e celebrata dalla struttura registica che Wilson ha voluto applicare, col transitare prospettico, di quadro in quadro, delle medesime immagini.

Così - dai presupposti generali del paradigma postdrammatico di Lehmann, come dall'esempio particolare dell'esperienza di Müller e di Wilson -, nel segno di un recupero filantropico delle ragioni e delle tradizioni dell'arte teatrale, si delinea e trova fondamento il nostro contemporaneo 'teatro di ricerca': con la pratica di un "teatro del rito e della *presenza*", l'Attore - radicatosi al rizoma dell'esistenza - trova occasione di innalzarsi dalla - e nella - Tragedia, contro la tempesta che spira dal 'paradiso del progresso'.

Per strappare via le ali all'Angelo della Storia.

Appendice

Da: Grazia Capraro <graziacapraro@yahoo.it>

Inviato: venerdì 2 febbraio 2018 15:37

A: Francesco Cecchi Aglietti

Oggetto: risposte!

Buongiorno Francesco,

Provo a risponderti a tutte le domande che mi hai posto :)

*- Se ci sono state variazioni sostanziali tra la messinscena dell'86 e la vostra.. a tal proposito
- Mi rivolgo in particolare a Grazia, che aveva accennato la possibilità - se davvero riusciste a farmi avere il video sarebbe materiale preziosissimo ai fini della mia ricerca!*

La cosa che salta immediatamente all'occhio, rispetto alla versione dell'86, sono i costumi e il make - up: tutto molto meno elaborato ed estremizzato, soprattutto per quanto riguarda le donne. Nessuna pettinatura eccessivamente complessa e nessun trucco pesante. La sensazione è quella di una pulizia e compostezza senza orpelli. Chiaramente poi le luci sono molto diverse, essendo migliorati i mezzi, ma per quanto riguarda movimenti e ritmo del testo, è davvero quasi tutto identico. Tant'è che all'inizio abbiamo studiato la sequenza di movimenti dal testo in inglese redatto per il vecchio spettacolo in cui erano indicate le azioni tipo: "men fall down in 14 seconds"...

- Se Wilson nel corso delle prove vi abbia sempre fatti entrare in scena collettivamente o vi abbia anche fatto lavorare singolarmente o a piccoli gruppi

In presenza di Bob abbiamo lavorato sempre tutti insieme. Sono passati giorni di prova in cui, per esempio, Michele (l'angioletto d'oro) non è mai salito in palcoscenico, ma è stato presente durante tutto il lavoro, seduto e in silenzio. Se ci siamo divisi in gruppi, è stato solamente con Ann Christin, per lavorare separatamente (maschi e femmine generalmente) sulla memoria delle battute e dei gesti.

- Se vi sia stato detto nulla riguardo alla precisa scelta di quel tipo di impostazione di sala, con platea spiovente sulla scena

Non ci è stato mai specificato, ma immagino che sia una questione di visibilità. Credo non si potrebbe apprezzare altrettanto questo spettacolo in un Teatro classico all'italiana. Credo ci sarebbe eccessivo "distacco" tra ciò che avviene sul palcoscenico e la platea/i palchetti.

- Se vi abbia dato indicazioni precise di intenzione sui gesti o vi abbia portato a scoprirli anche tramite improvvisazioni. In particolare mi hanno incuriosito i movimenti femminili: nello sfiorarsi la punta della testa mi sono venuti alla mente alcuni gesti delle pratiche orientali, per esempio un tentativo di liberazione del "chakra superiore"(?!)(anche la mano in bocca mi ha aperto tante vie possibili di interpretazione..)

Nessuna spiegazione sul significato del gesto. I gesti, come ti ho detto, erano gli stessi della versione dell'86: "Woman bite their hands in 14 seconds", "arms up in 9 seconds scratching

heads" eccetera. Improvvvisazioni assolutamente no. Solo indicazioni sulla velocità a cui il gesto andava compiuto e sulla qualità del gesto, tipo: ogni volta che alzate il braccio pensate che lo state abbassando e viceversa, ogni volta che vi voltate a destra pensate che l'aria faccia resistenza...

Queste indicazioni sono le più interessanti, poiché ci hanno permesso di lavorare su qualcosa che potesse rendere l'atmosfera sul palcoscenico più densa. Altre indicazioni di questo tipo sono state: ognuno di voi tenga un segreto dentro di sé, solo voi lo sapete. Così siete interessanti sul palcoscenico, siete misteriosi, e il vostro sorriso beffardo e leggero avrà un significato per chi vi guarda.

Ricordo con precisione un giorno in cui Bob in prova cacciò un urlo. Noi eravamo in scena e, seppur nell'immobilità, ci spaventammo e sussultammo. Bob allora disse: è così che dovete stare durante questo spettacolo: con la sensazione che da un momento all'altro potrebbe succedere qualcosa. Da un momento all'altro, quando Paolo entra, potrebbe, invece di fermarsi, correre verso Ada e strangolarla. E' questo stato del vostro corpo, a metà tra tensione e rilassatezza, che genera tensione e attenzione sul palcoscenico.

A noi donne sul tavolo ha consigliato di guardare qualche video di Marlene Dietrich o donne molto sensuali, per farci comprendere cosa sia una voce accattivante e misteriosa, che tipo di sguardo hanno questo genere di donne.

- Le sensazioni che provate e il tipo di presenza richiesta per i fuoriscena. Per esempio nel terzo quadro SCHERZO - quando siete imprigionati dietro le proiezioni - oppure in tutti quei momenti precedenti le singole (o triple nel caso di Grazia) entrate in scena di quadro in quadro, quando state seduti sul margine

L'inizio è uno dei momenti che preferisco. Camminare con quella neutralità fino a raggiungere il margine del palcoscenico è ogni sera come un rito d'inizio. Per me è come preparare il corpo ad essere altro dal quotidiano. Rispetto a questo Bob ci ha detto una cosa molto bella: Il primo passo che fate SUL palcoscenico è importantissimo, poiché dovete pensare di entrare in un un altro mondo, in cui l'atmosfera è densa, e ogni gesto ha un peso e un'importanza diversi dal peso e l'importanza che hanno nella vita di tutti i giorni.

Dietro quello schermo, non voglio deluderti Francesco, ma succedono le peggiori cose: io personalmente, passo 13 minuti a sgranchirmi la schiena.

- Se ci sono state richieste precise sull'intonazione - e l'intenzione - di determinate battute. In altre parole, se nel rapporto col pubblico l'indicazione era "hate the public", mi domandavo quali fossero le indicazioni per il rapporto col testo

Per quanto riguarda la mia esperienza ti dico che per 1 mese e mezzo mi sono sentita ripetere sempre: "lower", "lower". Potrei ripeterti il tono esatto se fossi qui. Pertanto le mie sono state indicazioni sul TONO della battuta, sulla voce da usare, che doveva essere più bassa. A coloro che hanno più testo, Bob non ha dato indicazioni sul significato, mai. Solamente è stato fatto un grosso lavoro per evitare che "cantassero", gergo che in teatro significa in 2 parole... "dare all'andamento frastico della battuta eccessivi arzigogoli di suoni", cosa che per altro in italiano è quasi impossibile, proprio per la musicalità insita nella nostra lingua. Bob dava varie indicazioni, tipo: pensa che la battuta sia un flusso continuo, che non ci sia punteggiatura. Scandisci benissimo tutte le sillabe e immagina di dire questo testo a un destinatario preciso.

L'emissione quindi doveva essere neutra, senza arzigogoli tonali, sempre "aperta" (mai con la sensazione che ci fosse un punto), con l'accortezza che fosse concreta e detta davvero a qualcuno.

Altra frase che Bob ripeteva spesso: "Don't fight the microphone", non combattere contro il microfono. Essendo abituati a "portare la voce" in un teatro, abbiamo imparato che basta davvero poca proiezione quando si ha un microfono addosso... sembra scontato. Spero di essere stata chiara, ma è difficile più spiegarlo che provare a farlo credo.

- Se tutti i movimenti (attori, singoli gesti, variazioni di luci e sonore) fossero diretti dalle bacchette dello stage director o ci fossero anche libertà: in particolare la donna sulla sedia a rotelle da ufficio, sempre in scena, mi è sembrata avere il potere di anticipare o addirittura dirigere lei stessa determinati movimenti o anche determinate reazioni dello stage director

Allora il fatto è che lo stage director dà il segnale e tutto si muove di conseguenza (attori, luci ecc), ma ogni tanto si regola sui tempi degli attori. Tipo, quando la donna sulla sedia a rotelle si alza in piedi, fa tre passi e si abbassa, è ora di dare il prossimo click. E' una macchina molto complessa fatta di ascolto reciproco e di un sacco di ingranaggi, le cui macro strutture sono attori, suoni, luci. Dentro a queste ci sono 1000 variabili.

Francesco, spero di essere stata esaustiva e averti risposto in modo più o meno chiaro. Perdonami se a volte mi sono probabilmente ingarbugliata ma è complicato spiegare a parole un mondo così bello e così complesso come questa visione di Wilson. Sono tutte risposte soggettive basate sui miei ricordi, quindi non vogliono per nulla avere valore di verità indiscutibili. Spero che Giovanni ti faccia avere del materiale per scoprire qualcosa direttamente con i tuoi occhi!

Un abbraccio grande e in bocca al lupo per tutto! Fammi sapere come vanno le tue ricerche.
A presto

Grazia

Da: Gerardo Guccini <gerardo.guccini@unibo.it>

Inviato: giovedì 15 febbraio 2018 07:20

A: Francesco Cecchi Aglietti

Oggetto: Intervista Grazia Capraro

Gerardo Guccini <gerardo.guccini@unibo.it>

Caro Cecchi Aglietti,

la sua tesi è davvero interessante. In primo luogo, affronta il postdrammatico come un'articolazione teatrale di pensiero che, pur differendo dal drammatico, non cessa di elaborare, di comprendere, di inventare segni che rimandano alle irregolari e molteplici identità del mondo e del vissuto.

Di qui l'applicazione alla lettura di Hamletmachine d'una griglia tragica che è al contempo un struttura formale e un criterio di decodificazione semantica. Penso che Lehmann approverebbe visto che la sua ultima fatica è un monumentale studio sulla tragedia postdrammatica (il lavoro non è ancora tradotto, nemmeno in inglese, e non ne conosco che il titolo).

Immagino che all'analitica esposizione di Hamletmachine seguirà il capitolo dedicato alla realizzazione di Wilson.

Lei mi chiede come servirsi dell'intervista a Grazia Capraro (che metterà integralmente in appendice ed è interessantissima). Direi che sarebbe da verificare la possibilità di considerare lo spettacolo di Wilson come costituito da due livelli: un livello che riguarda la costituzione del segno performativo e un livello che riguarda la sua attuazione. Grazia Capraro le dice - mi sembra - che Wilson prepara officianti che ignorano l'oggetto del mistero che loro stessi divengono. Splendido quell'agire in prossimità dell'urlo.

E' una sospensione di senso che Pasolini avrebbe detestato (per lui il "teatro dell'urlo" è manifestazione d'una avanguardia estetica divenuta giullare della borghesia). Ma non è detto che la parola manchi, solo che in Wilson la parola è scenica e non del tutto condivisa col performer.

Sta a lei, partendo dall'analisi di Hamletmachine vedere quanto e come di quel mondo segnico dialoga col teatro di Wilson, contrattando possibilità di significato.

Fermo restando che l'azione è rito

Buon lavoro e un caro saluto,

Gerardo Guccini

Bibliografia

- Roberto Alonge, *Il teatro dei registi*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2006
- Roberto Alonge, Franco Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Novara, UTET, 2015
- Antonin Artaud, *Il Teatro e il suo doppio*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Torino, Einaudi, 2000
- Walter Benjamin, *Angelus Novus – saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2017
- Bertolt Brecht, *Scritti Teatrali*, Torino Einaudi, 2001
- Edward Estlin Cummings, *La stanza enorme*, a cura di Patrizia Collesi, Milano, Baldini&Castoldi, 2014
- Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L'Anti-Edipo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1975
- Thomas Stearns Eliot, *Opere 1904-1939*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1992
- Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Bologna, Cuepress, 2017
- Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, Roma, Bulzoni Editore, 2003
- Heiner Müller, *Sullo stato della nazione*, Milano, Feltrinelli, 1990
- Heiner Müller, *Germania morte a Berlino e altri testi*, Milano, ubulibri, 1991
- Heiner Müller, *Tutti gli errori, Interviste e conversazioni 1974-1989*, Milano, ubulibri, 1994
- Heiner Müller, *Guerra senza battaglia*, a cura di Valentina Di Rosa, Rovereto (TN), Zandonai, 2010
- Heiner Müller, *Tre conversazioni con Heiner Müller*, a cura di Eva-Maria Thüne, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 2013
- Boris Pasternak, *Il Dottor Zivago*, Milano, Feltrinelli, 2013
- Franco Quadri, Alessandro Martinez, *Heiner Müller riscrivere il teatro*, Milano, ubulibri, 1999
- Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2005
- William Shakespeare, *Amleto*, a cura di Alessandro Serpieri, Venezia, Marsilio Editori, 1997

Sitografia

<http://staff.germanistik.rub.de/koehnen/wp-content/uploads/sites/36/2014/06/M%C3%BCller-Hamletmaschine-Textpdf.pdf>

<https://maldoror.noblogs.org/files/2012/01/DieHamletmaschine.pdf>

https://books.google.it/books?id=tVZfi-O-grEC&pg=PA374&lpg=PA374&dq=rotwelsch+heiner+m%C3%BCller+1977+artaud&source=bl&ots=Cv_1pvz4le&sig=Q9PPozzMkjZVrK28-o7LqJLqwGE&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwizzO6lqfPYAhUCC-wKHfynAZkQ6AEIKzAA#v=onepage&q=rotwelsch%20heiner%20m%C3%BCller%201977%20artaud&f=false

<http://aaronctomasphd.com/wp-content/uploads/2014/10/Die-Hamletmaschine-Glossary2.pdf>

<http://staff.germanistik.rub.de/koehnen/wp-content/uploads/sites/36/2014/06/M%C3%BCller-Hamletmaschine-Textpdf.pdf>

Ringraziamenti

La prima persona alla quale sento di voler esprimere la mia gratitudine per quanto appena scritto è la mia regista ed insegnante Ivonne Capece: colei che mi ha introdotto al mondo del teatro. È grazie a lei che ho scoperto l'universo Müller, universo nel quale ho iniziato ad immergermi da ormai tre anni e nel quale ho bisogno di continuare ad agire

È proprio ad Heiner Müller che va dunque il mio secondo ringraziamento, perché con la sua rabbia e la sua poesia mi ha mostrato nei suoi scritti la strada che mi riprometto di intraprendere: la conferma mi è giunta dalla messinscena di Robert Wilson, che ringrazio per avermi avvicinato alla comprensione di questo testo, ma soprattutto per la grandezza del suo teatro. Ringrazio Grazia Capraro, attrice di mente brillante, bene prezioso per il teatro del futuro: magnifica in tutte e quattro le repliche nelle quali ho avuto la fortuna di vivere la sua performance; la sua intelligenza e profondità credo si palesi già solo da quanto – poco, ma quanto *tanto!* – si è avuto la fortuna di leggere, da lei genuinamente scritto

Altri ringraziamenti vanno necessariamente ai miei genitori Gianluigi ed Adele, mia sorella Elena, tutta la mia famiglia e coloro che negli anni mi hanno sempre – anche a fatica, nella loro umana generosità – sostenuto senza riserve

Amici, insegnanti, *presenze* – anche chi non c'è più, lo rimane – che qui voglio ricordare:

Evelina Amodio, Antonio Altini, Nicole Assenzio, Francesco Bagattini, Felix Bellanti, Federico Bellini, Simone Bernardi della Rosa, Gilberto Bertini, Antonella Boccadamo, Leonardo Calosi, Mattia Caruso, Claudio Casadio, Chiara Casoli, Leonardo Castellani, Leonardo Catalano, Daniele Cerrina Feroni, Walter Cerrotta, Tommaso Colella, Riccardo Comotto, Tommaso Maria Condemi, Mauro Conti, Daniele Coppa, Monica Dall'Asta, Edoardo Danti, Giulia Della Corte, Luisa Dinella, Federico Giovanni Durante, Federico Falcinelli, Leonardo Ferlito, Fausto Paolo Filograna, Camilla Fiore, Silvia Flora, Laura Florio, Lucia Galfo, Niccolò Galli, Giuseppe Gammone, Francesca Gatti, Gianluca Gaviraghi, Carlo Gentili, Sofia Gerosa, Iacopo Ghinassi, Gaia Ghislieri, Matteo Giacchetti, Giampaolo Ugo Gradi, Lucia Grillo, Paolo Gozza, Andrea Kaldewey, Norbert Khalala, Aleksandra Kudaj, Francesco Lunardi, Alice Malavolti, Giacomo Manzoli, Carlo Marchese, Alessandro Margheri, Benedetta Mariani, Jacopo Martini, Franco Meli, Roy Menarini, Emma Minuti, Carlo Munaretto, Franco Muzzi, Pietro Muzzi, Eletta Naldi, Giulia Nervini, Niccolò Nocentini, Claudio Novelli, Marta Orrù, Emanuela Pelliccia, Giovanni Piccioli, Giacomo Enrico Ponticelli, Pietro Ronzani, Rebecca Rubbini, Nicola Santolini, Caterina Sbandati, Matteo Skelly, Lorenzo Spinelli, Cosimo Spitaletta, Sebastiano Stefanoni, Lino Bernardo Testa, Nicola Tretyak, Ignazio Vanfiori, Viviana Venga, Mattia Ventrella, Stefano Vercellino, Micol Vighi, Giovanni Zanobini

Un ringraziamento particolare va infine al professor Gerardo Guccini perché, pur nella brevità dei nostri incontri - con la sua pratica di un "teatro intellettuale" -, mi ha profondamente spronato nel dirigermi al lavoro che qua si conclude

Con il mio odio per i punti fermi