DOPPIOZERO

Amleto. Conversazione con Fabrizio Gifuni

Stefano Bartezzaghi
25 Ottobre 2016

Dal suo alto scranno l'arbitro sussurra nel microfono ai tennisti: «Please, play». L'invito diventa ancora più poetico, e opportunamente ambiguo, se a proporcelo è Fabrizio Gifuni, impegnato come è – da, si può dire, sempre – in serissime meditazioni amletiche. Al principio della sua formazione teatrale ci sono due anni spesi all'Accademia con il maestro Orazio Costa in un lavoro esclusivo su Amleto (ricorda sempre: «ognuno di noi alla fine lo sapeva tutto a memoria, in ognuno dei ruoli»). In anni più recenti, una scena capitale della *Cognizione del Dolore* gli aveva fatto intuire il carattere amletico del protagonista gaddiano: così nel suo *L'ingegner Gadda va alla guerra* i diari e le invettive antimussoliniane di Gadda si interpolano con brani shakespeariani (del resto un Gadda ormai vecchio, intervistato in tv, bofonchiava: «Rileggo solo l' Amleto»). All'inizio di questo ottobre, per Le vie dei Festival, Gifuni ha presentato un *Concerto per Amleto* – brani del dramma alternati a movimenti delle due Suite che Dmitrij Šostakovi? scrisse per un Amleto teatrale (op. 32) e per uno cinematografico (op. 116), con la direzione musicale di Rino Marrone con l'Orchestra sinfonica abruzzese.

«Costa ci diceva: ognuno di voi si porterà per tutta la vita un fondo di Amleto e si imbatterà di continuo in personaggi attraversati da questa corrente. Io me ne sono accorto subito, il mio debutto teatrale è stato un Oreste nell'*Elettra* di Euripide, uno degli spettacoli più belli di Massimo Castri. Vendicatore del padre, Amleto discende anche da quei rami, come ci ha raccontato una volta per tutte Giorgio De Santillana, nel *Mulino di Amleto.*

E così quando molti anni dopo mi sono imbattuto nella scena gaddiana in cui don Gonzalo Pirobutirro stacca il ritratto del padre dalla parete e lo calpesta, davanti alla madre, mi è parso immediato il cortocircuito con la scena in cui Amleto fa confrontare alla madre i ritratti del padre e dello zio. Ne parlai con diversi critici gaddiani e rimasi inizialmente sorpreso dal fatto che loro non ci avessero pensato. Ma a ben guardare non era poi così strano. Credo fosse proprio quella 'corrente amletica', quella specie di febbre, ad acuire il mio sguardo e a farmi leggere in controluce quel nesso. A livello di 'studi' più diretti, lo scorso maggio ho presentato un *Omaggio ad Amleto* al Salone del Libro di Torino, per i 400 anni dalla morte di William Shakespeare. In quell'occasione ho condotto il lavoro musicale e sui suoni insieme a Giupy Alcaro. Infine potrei dire che anche il mio recente lavoro sullo *Straniero* di Albert Camus viveva, sia pure in maniera più indiretta, di attraversamenti esistenziali di marca amletica».

E ora di Amleto ha fatto un concerto.

«Il maestro Rino Marrone mi ha fatto conoscere le due Suite di Dmitrij Šostakovi?, composte a distanza di trent'anni una dall'altra, per due diverse occasioni. Le due Suite sono costruite per scene, ogni quadro/movimento ha un titolo, come 'Il monologo di Amleto' o 'Il duello'. Lavorando sul testo abbiamo conservato alcuni dei riferimenti, in altri casi ci siamo sentiti più liberi. Sulla scena musica e testo si

alternano, con diversi momenti di convivenza e sovrapposizione».

Lei non ha mai portato in scena un Amleto *completo.*

«Prima o poi potrebbe capitare. Dati gli anni meglio prima che poi».

Fra i tanti Amleti altrui, ce n'è uno più «suo»?

«Ne vedo tanti, non resisto alla curiosità di sapere come vengono sciolti certi nodi. Di recente mi è piaciuto quello di Benedict Cumberbatch, che però ho visto solo al cinema e non in teatro. A livello interpretativo mi aveva colpito molto l'*Amleto* di Richard Burton, e mi dispiace non riuscire più a far funzionare il lettore vhs per rivedere dopo anni la cassetta che mi ero procurato a Londra. Come spettacolo, invece, a Madrid mi ha convinto un *Amleto* con regia inglese e compagnia spagnola. Sottolineava un punto cruciale, spesso trascurato: la Corte, il Palazzo. *Amleto* è una tragedia regale, non un dramma borghese, domestico. E con tutte le battute goffe che Shakespeare pure gli ha riservato, Polonio non è la macchietta fessacchiotta delle messe in scena più superficiali: governa con sapienza la macchina del potere. Senza questo aspetto, Amleto non c'è più».

*Lei con quali chiavi entra nell'*Amleto*, per il suo* Concerto*?*

«Con quella del gioco, più di tutte le altre. Uso un frammento di Eraclito, uno dei più belli: "il Tempo è un bambino che gioca, spostando i pezzi sulla scacchiera: il Regno di un fanciullo". Fin dal prologo del concerto accosto questo frammento alla battuta che Amleto pronuncia dopo aver incontrato gli attori: "The play is the thing/wherein I'll catch the conscience of the King". *Play* si può tradurre come teatro, recita, dramma ma anche alla lettera: "Il Gioco è la cosa/ con cui prenderò la coscienza del Re". Il gioco non è solo chiave di conoscenza dell'uomo e del mondo, ma è anche un modo per attenuare il dolore e reagire. Fino al più estremo dei pensieri della cultura occidentale: solo chi sa giocare resta in vita, altrimenti la Sfinge lo inghiotte».

È il momento in cui il teatro entra nel teatro.

«Amleto è un intellettuale, ma anche un uomo di corte; è ludico e depresso, innamorato e crudele, figlio, principe e guerriero. Shakespeare ha travasato in lui tutto il proprio amore per il teatro facendone un vero esperto. Amleto conosce le compagnie, i testi, i gusti del pubblico, diventa drammaturgo egli stesso per smascherare l'usurpatore. Dice: metti dieci versi dentro questa tragedia un po' bolsa e vediamo cosa succede. Lo fa perché ha udito *"che persone colpevoli sono state colpite così in fondo dal potere che c'è negli spettacoli da rivelare subito la colpa"*. A riprova che certi magnifici giochi possono avere effetti serissimi sull'animo umano».

È così che Amleto risolve il suo proverbiale dilemma?

«Se non lo risolve quanto meno conquista grazie al teatro la ‘prova regina’. Gli attori sono gente seria, non cortigiani, dice a Polonio. Trattiamoli bene, sono loro che scriveranno il nostro epitaffio».

A proposito di lemmi e dilemmi, ci sono poi i giochi di parole, così difficili da tradurre…

«In Shakespeare sono continui ma nell’*Amleto* sono sempre funzionali all’azione. Words/worms, parole/vermi e via dicendo..».

Lo stesso Amleto recita una parte...

«È la famosa “antic disposition”, il comportamento buffonesco. Amleto, da bambino, ha avuto un modello: Yorick il buffone che infinite volte lo aveva portato in spalla. Ma anche l’unico che a corte potesse dire

qualsiasi cosa, pronunciare l’impronunciabile, con una sorta di salvacondotto speciale. Del resto il gioco teatrale oscilla sempre fra la seduzione e il mostruoso. E anche il buffone se spezza certe regole del gioco rischia la testa.

Nella prima battuta lunga, rivolgendosi alla madre, che gli ha chiesto perché la morte del padre non gli sembri un fatto naturale, Amleto sembra rivendicare un primato della vita sulla finzione: "Seems, Madam ? Nay, it is. I know not seems – Sembra, Signora ? No, è. Io non conosco i ‘sembra’. Non sono le gramaglie, buona madre, né l’uso solenne del nero rituale né i forzati sospiri né le lacrime né lo smunto pallore, insieme agli altri aspetti e modi e forme dell’angoscia a definirmi; questo infatti ‘sembra’, perché se ne può fare finta e scena. Ma quel che è in me va oltre lo spettacolo. Quelli sono costumi, scene, addobbi”. Ma successivamente sarà proprio il primato del teatro a determinare un’inversione nell’ordine del reale".

Proprio sul mostruoso lei interrompeva il delirio gaddiano, nella sua pièce del 2010.

«Sì, alla fine dello spettacolo parlavo improvvisamente con la mia voce, come ‘uscendo’ dalla parte. Però le parole erano di Shakespeare. “Ma secondo voi: non è mostruoso che un attore, solo in una finzione, come dire... in un sogno di passione, possa forzare la sua anima così al suo proprio concetto che per opera di quello tutto il suo volto impallidisce, lacrime negli occhi, smarrimento nell’aspetto, la voce che si rompe e tutte le sue funzioni rispondenti nelle forme al suo concetto… e tutto questo per cosa? Per niente? Per Ecuba?”. Il teatro vive tutto in questa oscillazione e *Amleto* è teatralmente magnifico perché costringe l’attore a stare sul confine labilissimo fra mondo reale e rappresentazione, ad andare dentro e fuori dalla propria vita e da quella del personaggio Così come Amleto è costretto a vivere alla corte di Claudio e ricordare il padre».

E così come anche lo spettatore è continuamente sollecitato a pensare perché sia andato a teatro. Nell’ Amleto *c’è una specie di ribaltamento: alla luce del sole c’è Claudio, di notte c’è il fantasma del padre.*

«Orazio Costa è stato ossessionato fino all’ultimo istante della sua vita dal problema di come si potesse mettere in scena il fantasma senza cadere nel ridicolo. All’epoca di Shakespeare si dava per assodato che i morti potessero tornare e in fondo tutti i grandi prodotti dell’ingegno letterario, dai miti fino a oggi, sono storie di fantasmi. È questo che i grandi sanno fare: far parlare i vivi con i morti. Il teatro spegne le luci, è fatto di ombre. La seconda battuta di Amleto nella tragedia all’inizio del primo atto contiene un gioco intraducibile, perché quando dice “I am too much in the sun”, Sono fin troppo al sole, in inglese si sente l’eco di “son”, come dire “Sono fin troppo figlio”. Così come quando Claudio interrompe la rappresentazione che per lui si è fatta intollerabile, chiede che sia fatta luce in sala».

È il modo per restaurare la sua regalità?

«A me ha sempre incuriosito quanto il potere sia inquieto nei confronti del teatro. Teatro e processo giudiziario nascono in Occidente nello stesso momento. Plutarco racconta come Solone, il grande legislatore ateniese, fosse molto preoccupato dalle prime forme di rappresentazione del divino fatta da uomini. Anche nel *Rito* di Ingmar Bergman, un giudice indaga sull’oscenità di uno spettacolo dionisiaco messo in scena da tre attori e prova a interrompere la recita. Colui che istituisce la norma, Solone; un re che viola la norma,

Claudio nell'*Amleto*; e colui che applica la norma, il giudice di Bergman: tre personaggi sconvolti dalle ombre che il rito teatrale proietta sulla Legge. Amleto parla appunto di questo: è l'intellettuale che ha colto la valenza profonda del gioco, la sua potenza e il suo pericolo».

Conosce il recente libro di Franco Cavallone, La borsa di miss Flite, storie e immagini del processo *(Adelphi)? È per certi versi vicino a questi temi.*

«No, ma me ne hanno parlato e intendo procurarmelo al più presto. Processo e Teatro discendono entrambi in origine da rito sacro. Il processo è il dispositivo con cui la società isola l'impuro; nel rito c'è sempre un capro da sacrificare e chiunque di noi può impersonarlo. Vorrei dire a questo proposito che in tutto questo parlare di garantismo e giustizialismo nelle cronache italiane degli ultimi vent'anni mi sembra che alcuni aspetti sotterranei ma cruciali della questione – fra cui quello dei meccanismi profondi del dispositivo arcaico e rituale del processo – non siano stati minimamente presi in considerazione. Con l'effetto paradossale di aver creato una sorta di gabbia superficiale da cui sembra impossibile uscire».

Anche nel gioco c'è un'oscillazione, fra i diversi livelli di realtà e fra regole e libertà.

«L'antropologo Victor Turner in quel magnifico saggio che è *Dal rito al teatro* (Il Mulino) ha proposto un'analisi semplice ed efficacissima: rito e mito sono stati assieme fino a che la società ha continuato a seguire le stagioni e i cicli della natura. L'avvento della rivoluzione industriale ha invece spaccato in due il tempo: produzione e consumo nel tempo delle cose "serie", mito e rito nel tempo "libero". E tutte le attività legate al mondo dell'arte sono sprofondate nel cosiddetto 'tempo libero'. I dibattiti sulla cultura, sui tagli ai bilanci – un po' come quelli su garantismo e giustizialismo – si agitano nel vuoto se non prendono coscienza di quell'analisi.

La frattura sociale di cui parla Turner forse è insanabile, ma ognuno può sanarla per sé. Se l'uomo smette di giocare e pensa che il tempo del gioco –

che è anche il tempo del mito, del rito, e dell'arte – sia secondario rispetto al tempo "serio", dedicato a produzione e consumo, allora è destinato alla nevrosi. Esiste solo un tempo, quello della nostra vita e io sono convinto che le attività relegate nel cosiddetto 'tempo libero' siano necessarie alla vita di un cittadino, alla sua formazione sociale, molto più di quanto non si pensi comunemente.

Non c'è un altro motivo perché io faccia il lavoro che faccio se non quello di poter continuare a giocare con quella folle serietà che hanno i bambini».

Propone una specie di «play therapy» sociale?

«I greci la sapevano lunga non solo sulle tragedie, ma anche sui giochi: salva la città chi risolve un indovinello».

E chi riconosce nel ritratto mostruoso di un enigma la soluzione, che è l'uomo.

«Fino all'età scolare, i bambini hanno la disponibilità fisica per diventare qualsiasi cosa. Poi la facoltà di immaginarsi diversi non è più considerata una cosa seria. Ma questa è una perdita pazzesca per la società. Un bambino che "fa" la locomotiva o il vento o il cavallo diventa quella cosa. Così come sa benissimo che le regole del gioco sono un perimetro da tracciare e condividere assieme agli altri, altrimenti non ci si diverte e quel gioco non può neppure iniziare. I bambini sanno spiegare questo banalissimo assunto a qualsiasi adulto con grande chiarezza. Forse anche questo – a proposito di attualità –

sarebbe il caso di ricordarcelo.

Il *Concerto per Amleto* – drammaturgia e voce di Fabrizio Gifuni, musiche di Dmitrij Šostakovi?, direzione d'orchestra di Rino Marrone – è stato eseguito dall'Orchestra sinfonica abruzzese sabato 8 ottobre all'Auditorium Parco della Musica di Roma, sala Petrassi, nell'ambito de Le vie dei Festival 2016, e martedì 11 ottobre al Teatro Massimo di Pescara.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO