

The Meaning of Tragic in Contemporary Performance

Matteo De Mojana

matteo.demojana@unimi.it

In this interview Carmelo Rifici spells out the different meanings that tragic acquires in his performances and reflects on its implications in the work of the actor. Particular attention is given to the relationship that the latter establishes with the original source s/he is asked to perform.

Keywords: Performance Art, Tragedy, Greek Tragedy

INTERVISTA

-

Il senso del tragico per l'attore contemporaneo. Intervista a Carmelo Rifici

di Matteo de Mojana
m.demojana@gmail.com

Noi abbiamo lavorato insieme in un seminario, prendendo una storia che continua a essere raccontata attraverso i secoli: quella del mito di Argo. Quest'ultimo viene esplorato in continuazione dalla drammaturgia di tutti i tempi, passando per Eschilo, Sofocle, Euripide, Alfieri, Hofmannsthal, O'Neill, Sartre, Yourcenar, Pasolini, ecc.

Nel seminario lei ha scelto di lavorare sull'*Oresteia* di Eschilo e su *Il lutto si addice ad Elettra* di Eugene O'Neill, che ripropone la medesima vicenda ambientandola nella Guerra di Secessione americana. Filo conduttore del suo lavoro è stato una riflessione sulla perdita del senso del tragico: un fatto riscontrabile tra gli attori e nella società contemporanea in generale. Che cosa intende esattamente per "senso del tragico"?

Il senso del tragico è legato alla consapevolezza della propria origine. Agamennone e Clitennestra sono dei ponti tra l'umano e il divino. La loro discendenza è divina. Clitennestra ad esempio discende da Ate, e porta in sé i concetti antitetici di nascita e morte. Si sente una prescelta divina che rappresenta, sulla Terra, un modo di darsi della divinità. Ella è colei che fa nascere e morire gli Atridi, e questo avviene col sangue. In questo senso, Clitennestra è una donna metaforicamente: dà e toglie la vita, e cerca di radicare la società alla terra e al sangue, a differenza di Agamennone che rappresenta una civiltà basata sulla guerra e sullo spostamento. Clitennestra genera corpi, mentre Agamennone sacrifica la figlia Ifigenia

agli dei. Per Clitennestra questo è un delitto: il corpo è più importante del legame divino.

Essi rappresentano dunque il cambiamento di una civiltà, il quale naturalmente è durato diversi secoli. Anche il tempo ha una dimensione labile: i dieci anni della guerra di Troia potrebbero essere diecimila. In questo lasso temporale ad Argo si instaura un matriarcato, un regime molto più umano di quello precedente. Una società di tipo agricolo, contrapposta alla civiltà guerriera che si stava muovendo verso oriente. Il mondo si sta lentamente umanizzando. Agamennone parte dio e ritorna uomo; o meglio, appena torna a casa è costretto a umanizzarsi, viene “tirato giù” e in qualche modo è costretto a essere ucciso.

Eschilo dunque risponde alla domanda del suo pubblico: l'uomo nasce col sangue, con l'uccisione, con l'assassinio. È così che diventa uomo, pur se di discendenza divina. La nostra origine è terribile, non ha niente di angelicato. Ed ecco il senso del tragico.

A un attore può servire confrontarsi con questi testi e sapere la propria provenienza, l'origine violenta di ogni tipo di rito? Che cosa può dare a un attore il confronto con Eschilo? Perché può essere utile e che problemi evidenzia?

È utile perché con Eschilo si va proprio all'origine della parola. Non parlo soltanto della parola in generale, ma della parola intesa come ancora unita al suo simbolo. In Eschilo si ha l'evidente sensazione, soprattutto in *Agamennone* – perché, nonostante le tre tragedie siano state scritte insieme, danno una sensazione stranissima: quando si arriva all'ultima è come se fossero passati decenni, se non secoli – si ha la sensazione, dicevo, che in quel momento il simbolo, e quindi il rito e il suo significato misterico e la recitazione – quindi la parola – siano inscindibili. A mio avviso, cosa non può fare un attore – nel prendere la parola di Eschilo – che invece può fare quando prende quella di Euripide? Non può ancora scindere il pensiero dal suo contenuto. La parola e la sua simbologia sono insieme, e quindi è difficilissimo starci dentro. Prendiamo ad esempio Clitennestra. Quando descrive i fuochi dell'annuncio all'inizio, che lei descriva l'azione reale o che

descrive un fuoco metaforico – o piuttosto un fuoco storico – non c'è differenza¹. Un attore non può che prendere quella parola e assumerla in modo da poterla evocare in tutta le sue possibilità. Questo lo si può fare solo con l'*Agamennone*, tant'è che non si può storpiare. Qualunque altra riscrittura di Eschilo si può spostare, rendere ironica...cosa possibile anche con Euripide! Lì invece [in Eschilo *N.d.R.*] non ci si riesce.

È come se Euripide raccontasse qualcosa rispetto a cui c'è già una distanza.

Esatto. In Eschilo invece non c'è racconto; con il termine 'racconto' entra già la testa, la psicologia, la perdita del rito.

Nietzsche direbbe che sono gli elementi caratteristici di Euripide e del pensiero socratico, giusto?

Basta, hai già detto tutto. In Eschilo, nonostante il pensiero sia già entrato nella drammaturgia, sentiamo la mancanza di quello che poteva esserci prima. Se quello è il risultato, se Eschilo è la mediazione tra il rito e la perdita del rito...

Ecco, Eschilo è il passaggio o è il racconto di questo passaggio?

Potrebbe essere tutte e due le cose, non lo sappiamo, perché ci è ignoto cosa ci fosse prima. Non sappiamo quanto tempo prima c'era l'altra cosa, forse sono passati millenni...non lo sappiamo. Noi abbiamo Eschilo, e in lui sentiamo la mancanza del rituale. Lo percepiamo nelle sue parole e quindi vuol dire che esso c'era. Molto probabilmente in Eschilo c'è già un cambiamento in atto. Però c'è ancora la componente arcaica; soprattutto nell'*Agamennone* e soprattutto nel personaggio di Clitennestra: guarda caso, il personaggio che più rappresenta quel mondo primordiale, rituale, sanguinario.

Possiamo dire matriarcale?

¹ Cfr. Eschilo, *Agamennone*, vv. 281-316.

Sì, però dicendo 'matriarcale' noi stiamo già dando un'immagine intellettuale del personaggio, mentre lei non lo sa. Eschilo non lo sapeva, siamo noi che l'abbiamo letto in questo modo, come è giusto che sia. Però non si può semplicemente ridurre tutto a quello.

Siamo nel contesto di una civiltà che procede invece verso un patriarcato, verso una spiritualità maggiore?

Certamente. Però questo lo possiamo leggere noi, Eschilo probabilmente non lo sapeva, e in ogni caso non è riducibile a quello.

Invece per esempio le *Baccanti* di Euripide sono il racconto di una cosa che già non c'è più.

Non c'è più, sono un racconto e quindi è un testo psicologico, nonostante la psicologia come la intendiamo noi non esistesse ancora. Le *Baccanti* sono facilmente ironizzabili. In questo senso sono più facili da fare, c'è una distanza che con Eschilo non puoi avere. In Eschilo devi farti carico di quello che stai dicendo, quindi è più complesso perché non puoi appigliarti a delle nozioni conosciute, perché in realtà tu devi essere tramite di un mistero. E non potendo rappresentare un mistero, e non essendo noi esseri divini...

Parla di noi di oggi o noi esseri umani in generale?

Noi di oggi, dato che tu mi hai chiesto di evidenziare il legame con la contemporaneità. Tu come attore ti fai carico di percepire la parte mancante e restituirla al pubblico.

Quindi noi dobbiamo cercare di essere quella cosa o accettare piuttosto il fatto che la possiamo solo accennare, evocare?

Dobbiamo accettare il fatto che se la gente sente che lì dentro c'è qualcos'altro che è irrecuperabile, abbiamo già fatto un grande lavoro da attori. Se invece noi cerchiamo di colmare quella parola con tutto quello che noi siamo e conosciamo, ne facciamo un'opera intellettuale e sterile. Se pensiamo di essere messianici, e quindi in qualche maniera religiosi nel recitare quella cosa...

...siamo ipocriti, perché non ci appartiene più, giusto? Non è il nostro modo di darsi del religioso.

Non ci appartiene più e soprattutto non lo possiamo fare. Dovremmo veramente credere di essere un tramite divino.

Lei diceva, durante il seminario, che oggi gli attori tendono spesso a risolvere dei problemi mettendoci delle pezze, delle chiavi recitative *passepertout*. Gli uomini adoperano l'ironia e le donne tendono al carattere dell'isteria. Questo, a suo modo di vedere, avviene perché manca loro il contatto con il senso del tragico?

Manca l'occhio stupefatto. Cosa puoi fare, mentre reciti Eschilo, per recuperare il tragico? Esso non si può recuperare, è infattibile essere tragici oggi, o comunque non in questo modo. La tragedia è un'altra cosa, è qualcosa di realistico, in questo periodo. È quello che succede intorno al Mediterraneo, o in Cecenia; quella è la tragedia. La tragedia oggi non è letteratura, secondo me. Però c'è il senso del tragico, che gli attori hanno, o meglio: devono avere. Non essendo esso recitabile, l'unica cosa che vi può aiutare – come vi dicevo durante il seminario – è recuperare lo stupore; e lo stupore si recupera solo in una condizione di estrema libertà, perché se non sei veramente libero ti andrai facilmente a incanalare dentro uno stato d'animo, facilmente riscontrabile negli uomini in un distacco ironico, sardonico, un pochino buffo, e nelle donne in una specie di arrabbiatura generica. Non ti so dire perché, è un po' misterioso il motivo.

Lei constata che invece la generazione di attori precedente alla nostra aveva uno stupore che noi abbiamo perso?

Ma è evidente!

Come mai, secondo lei?

È il mondo, va così. Cambiano le generazioni, tutto si modifica. Non ti saprei fare un'analisi storica e sociologica tale da dirti il perché. Ti potrei dare una risposta molto banale dicendoti che la generazione precedente la mia –

quindi due o tre prima della tua – aveva ancora dei desideri. Adesso i desideri si sono trasformati in bisogni. E quindi il bisogno da soddisfare ti porta alla perdita di una certa ingenuità.

Quindi occorre cercare di recuperare quello che abbiamo perduto o trovare una nuova strada?

Trovare una nuova strada. Ciò che è perso è perso. È inutile pensare di poterlo recuperare. È un nostalgico romanticismo. Non si può fare.

Perché allora parla di recuperare lo stupore?

Uno stato d'animo si può recuperare, ma non attraverso il ricordo di qualcosa che si è perso. La domanda giusta è: che cosa, oggi, può rendere stupefatto l'occhio di un attore? Come ci si può stupire di fronte a una parola, visto che le parole ci stupiscono poco? Che strumenti vanno messi in atto per rendere stupefacente quello che si fa?

Torniamo al mito di Argo. La storia della famiglia degli Atridi ci appartiene talmente a fondo che continuiamo a scontrarci con essa. Secondo lei, se ritorna a più riprese in migliaia di anni è perché fa parte di noi? E in che fase della storia siamo, adesso?

Oggi ritorna per forza, perché adesso noi siamo in piene *Eumendi*. Siamo in un ordine stabilito, ed è il momento prima che Atena le plachi, quindi ci sono ancora le Erinni, per così dire. È chiaro che in realtà Atena questo l'ha già fatto da tempo e quindi noi viviamo in uno stato democratico; tuttavia siamo in un momento in cui le Erinni sono tornate a chiedere qualcosa, ed è evidente che c'è una vendetta in atto.

Mi faccia un esempio.

L'ISIS. È erinnico. Difendono un valore. Questo valore ha a che fare con una ritualità di sangue, di forza, e in generale con un certo mondo che noi potremmo identificare con quello di Clitennestra, tanto per essere generici. Le Erinni non sanno cosa stanno difendendo. È l'ombra di Clitennestra che viene a svegliarle, non Clitennestra in persona.

È uno spettro, qualcosa di irrecuperabile. Già allora si diceva che era irrecuperabile, quella cosa. E di che cosa vengono a chiedere vendetta? Pretendono che un altro mondo venga ascoltato. Però sono facilmente calmabili, ancora oggi. Il modello di Atena è stato fallimentare, pur essendo il migliore che potevamo aspettarci. “Mai più tirannia, mai più anarchia” diceva Atena. Ahimè il mondo è per metà tirannico e per metà anarchico, quindi Atena ha sbagliato qualcosa, dandoci questo stato democratico. Siamo in quel momento lì.

L'altro testo su cui ha scelto di lavorare è *Il lutto si addice ad Elettra*. In che forma si trova il senso del tragico nel testo di O'Neill?

Il senso del tragico è legato all'inspiegabilità. I personaggi non sanno perché dicono certe cose. I due fratelli [Orin e Lavinia, corrispettivi di Oreste e Elettra *N.d.R.*] hanno uno strano legame con Hazel e Peter, i vicini di casa, fratelli anch'essi. Questi ultimi sono continuamente attratti dai primi, e non se ne capisce il motivo, dato che Orin è uscito di senno in guerra e Lavinia ha il peggior carattere del mondo. Eppure in qualche modo ne sono attratti senza capire il perché. Probabilmente una parte di loro ha intuito che sotto c'è dell'altro, e che in fondo le due coppie di fratelli sono l'una lo specchio dell'altra.

L'inspiegabilità è la chiave, ed è la stessa con la quale deve fare i conti un attore. Noi non sappiamo perché siamo attratti dal palcoscenico; forse all'inizio è per vanità ma questa dopo un po' passa. Se fai l'attore è perché in fondo sei mosso da una qualche inquietudine, qualcosa di nebuloso e inspiegabile, come certi umori che ti arrivano di colpo nella vita reale.

Il problema è che gli attori, sul palco, cercano spesso di risolvere questo problema con la logica per semplificarsi la vita. Come ho detto prima: gli uomini in un modo e le donne in un altro. La verità è che non puoi spiegare tutto, circa i personaggi. L'invidia di Lavinia nei confronti della madre non può essere rivelata, perché lei non lo sa. Se alla fine arriva a identificarsi è – tra virgolette – per caso. Tutto avviene per coincidenze. Il compito degli attori non è spiegarle, ma piuttosto constatare il fatto che le coincidenze

fanno paura. Prendiamo ad esempio un fatto di cronaca avvenuto a Novi Ligure diversi anni fa. Due ragazzi, di nome Erika e Omar, uccidono insieme la madre e il fratellino di lei. Ci sono molti elementi che assomigliano vagamente a una vecchia storia a noi nota, compresi i nomi dei protagonisti. Certo che è una coincidenza, ma il punto è che le coincidenze ci spaventano. Dunque non dobbiamo metterci delle pezze.

Se Orin e Lavinia sono gli eredi di Oreste e Elettra, possiamo dire che *Il lutto si addice ad Elettra* è una tragedia?

O'Neill sperava di scrivere qualcosa di tragico e invece gli è uscito come un rigurgito, una specie di 'vomito tragico'. Non è tragedia. Il linguaggio dei personaggi non è tragico, è melodrammatico.

Pensa che O'Neill se ne rendesse conto?

Noi sappiamo che quella cosa ha a che fare con il melodramma, ma è il nostro sguardo che lo sa. Io non ti so dire se O'Neill lo poteva sapere. È evidente che i nostri occhi – forse un po' più cinici – riescono a cogliere il *pot-pourri* che c'è sotto. Quella di O'Neill è una grandissima scrittura, non voglio certo annullarla. Però una cosa che lui pensa tragica, noi riusciamo a individuarla come drammatica, la possiamo già abbassare. È una scrittura che comporta una serie di equivoci, una serie di trappole, che un attore deve saper gestire. Quando parlano Orin e Lavinia, ad esempio, l'attore deve sapere che ci sono diverse voci che abitano il personaggio. Deve sapere quando a parlare sono Orin e Lavinia, quando sono Ezra e Christine [i genitori, corrispettivi di Agamennone e Clitennestra *N.d.R.*] e quando sono Oreste ed Elettra.

Durante il seminario, lei diceva che O'Neill è falsamente freudiano. Perché?

Perché si tratta di un altro sguardo. O'Neill ha fatto propria la lezione di Freud, ma per lui era più importante rendere tutto letteratura. Facendo così non è già più freudiano, e la letteratura di quegli anni e di quel genere è di stampo melodrammatico.

Però comunque senza Freud non ci sarebbe stato *Il lutto si addice ad Elettra*. Il rapporto di odio-amore che i personaggi hanno con il genitore di sesso opposto sembra preso direttamente dalle teorie freudiane. Lavinia porta avanti l'istanza paterna e Orin è attaccato morbosamente alla madre; finisce per odiarla solo quando si sente da lei tradito, a causa della relazione con Brant, che poi sarebbe Egisto. Sia Orin che Lavinia finiscono poi per identificarsi con i genitori, e nel caso di lei questo avviene in maniera molto esplicita drammaturgicamente. I personaggi sembrano inconsapevolmente abitati da dei fantasmi, che siano quelli genitori o quelli dei loro archetipi: Elettra e Oreste, Agamennone e Clitennestra. Si vedono benissimo i complessi di Edipo e di Elettra. O'Neill può dirsi debitore di Freud?

Per forza. O'Neill è un grandissimo intellettuale che fa proprie tutte le lezioni, da quella di Eschilo a quella di Freud. Dopodiché dire che si possa utilizzare Freud per capire Eschilo è molto discutibile. Tutto ciò aveva a che fare con il periodo in cui viveva O'Neill; una fase che ora si è esaurita. Oggi nessuno penserebbe di fare Eschilo in una lettura freudiana. Quella cosa è stata già fatta. Si tratta di strumenti che ci servono ad avere più conoscenza, ma non aiutano gli attori a interpretare meglio le parti. Io parlo da un punto di vista registico. Da quello storico è molto interessante, mentre da quello registico e attoriale gli strumenti da mettere in campo non sono – a mio avviso – quelli che avrebbe usato O'Neill a quei tempi. Lui avrebbe fatto una messinscena molto freudiana.

Cos'è che ci dice ancora Eschilo? Noi ci sentiamo ancora figli di quel passato? Sappiamo, magari a livello inconscio, che la nostra è una civiltà fondata sul sangue o ce lo siamo dimenticato, ed è dunque inutile andare a recuperare tutto questo?

Secondo me tu vuoi una risposta più logico-razionale ma io non te la so dare.

Prendo quella che mi dà.

Quello che ti dico è frutto di una mia personale elaborazione dei testi. Io ti ho detto che siamo in una fase di Erinni ma Pasolini, ad esempio, pensava che quel periodo fosse finito, ringraziava Atena e le chiedeva di trasformare l'energia delle Erinni in qualcosa di benevolo, come se l'irrazionale diventasse energia creativa, una volta stretto nelle morsa di Atena. È successo? Per me no. Forse è successo nel periodo in cui Pasolini utilizzava quello sguardo per leggere quel testo. Già oggi ne dobbiamo utilizzare un altro. I testi cambiano continuamente, e quello che ti sto dicendo oggi, potrebbe non avere più valore tra un anno. Ha solo valore storico, ma non ne ha per la recitazione.

Per tornare alla tua domanda, tutto questo l'abbiamo perso. Noi possiamo sentire la necessità di sapere qualche cosa in più ogni volta, e andare a ripescare Eschilo. Se lo leggi periodicamente, Eschilo ti dice qualcos'altro che prima non sapevi, rispetto a come stai leggendo il mondo. Cambia, si trasforma.

Tu pensi che noi ci ricordiamo di essere stati degli esseri che necessitavano di riti?

No, penso che i riti siano molto cambiati, ma prendiamo i saggi di Freud, ad esempio. In *Totem e tabù* o in *L'uomo Mosè e la religione monoteistica* l'origine delle religioni ebraica e cristiana viene ricollegata all'omicidio, al sacrificio e all'atto violento. Quanto ci tocca tutto questo, oggi?

Oggi è diverso. Dire che il cristianesimo sia basato sul parricidio è una riduzione freudiana, utile quando è stata pensata e per un certo tempo. Adesso non è più vera, non è più così, è già cambiata. Adesso il cristianesimo ha recuperato un senso del mistero che anni fa non aveva. Poi quello che ha scritto Girard è quanto di più intelligente sia mai stato detto sul sacrificio, sul capro espiatorio e quindi sulla figura di Gesù Cristo. Ma per i cristiani non ha più valore, perché la figura di Cristo ormai non è soltanto un fatto di sangue, è cambiata; l'inizio del cristianesimo non può più essere letto solo dal punto di vista della vittima sacrificale, devi darti altri strumenti. Quelli che, da Lacan a oggi, la Chiesa ha preso in mano per leggere i suoi testi

sacri. Adesso sto leggendo *Il regno* di Emmanuel Carrère. Il libro dà una versione storica e fantasiosa dell'inizio del cristianesimo, attraverso gli occhi di San Paolo.

Anche Girard e Freud parlano proprio di Paolo di Tarso come linea di demarcazione tra quello che c'era prima e l'inizio del cristianesimo.

Certo. Del resto la figura di Cristo è irrecuperabile. San Paolo scrive cinquant'anni dopo, i Vangeli arrivano ancora più tardi, quindi...

Comunque tutto quello che dicono Lacan e Freud è molto interessante, io continuo a ripescarlo. Però è evidente che le cose cambiano, si trasformano. Oggi per esempio secondo me c'è molto cristianesimo di ritorno; nonostante esso sembri aver esaurito la sua forza, ora tutti scrivono di Cristo. Chissà perché? Carrère si chiede com'è possibile che ancora oggi, dopo duemila anni, si creda ancora alla favoletta del giudeo crocifisso che poi risorge come uno *zombie*. Il sacrale all'interno del cristianesimo si è conservato, non si è perso. Noi non lo possiamo recuperare attraverso Eschilo ma credimi se ti dico che un cattolico praticante ha ancora il senso del sacro, attraverso la Bibbia. E probabilmente non sa che quella cosa arriva da prima della Bibbia stessa. Quello è un qualcosa di irrecuperabile.

Per tornare alla domanda iniziale: a un attore può servire fare i conti con questo percorso dell'umanità? Gli può servire confrontarsi ad esempio col ragionamento di Girard sul capro espiatorio?

Ma certo!

Ma gli può servire anche a livello pratico?

No, gli può servire a livello intellettuale. Lo deve sapere. Non può non saperlo. O meglio, un attore che ha una buona dose di istinto non ha bisogno di saperlo. Se non ne ha tanto, è meglio che lo sappia. Poi, che tu lo sappia o meno, purtroppo quando vai sul palcoscenico devi lasciare uscire qualcosa in più. Ai tempi di Ronconi non era così, perché erano i tempi di una

destrutturazione del vecchio pensiero per costruirne uno nuovo, c'era un'altra cosa in atto, ma oggi quel momento è finito. Se – ad esempio – un attore di Ronconi recitando Shakespeare non poteva non sapere che sotto c'è un discorso di desiderio mimetico, e quindi di vittima sacrificale, oggi sapere questo ti fa recitare bene Amleto? No, lo si recitava bene negli anni di Ronconi, con un buon attore, che sapeva se Amleto aveva già ucciso il padre o non l'aveva già ucciso. Allora era utile sapere se Amleto in realtà è arrabbiato perché Claudio ha messo in atto quello che voleva fare lui stesso. Adesso ti farebbe recitare bene?

Intende dire che ormai la questione è ampiamente sviscerata?

Che cosa c'è, ancora oggi, che ti porta a voler recitare Amleto o Oreste, se tanto è già stato spiegato il procedimento mimetico?

Rigiro a lei la domanda.

La risposta è che quei personaggi non sono stati ancora sviscerati del tutto; il ragionamento sul processo mimetico non li esaurisce. A volte non lo puoi neanche più prendere in considerazione. Io potrei anche spiegare a un attore che Amleto è geloso di Claudio non per Gertrude ma per il padre, e ti assicuro che lui non lo reciterebbe meglio. Dovremmo recuperare tutta un'altra serie di cose. Ad esempio il mistero; certo, è irrecuperabile, ma qualcosa bisognerà pur fare.

Nel seminario il suo lavoro sul testo si svolgeva unitamente a un training condotto da Alessio Maria Romano. Egli, utilizzando il metodo corporeo di Rudolf Laban, ci faceva lavorare soprattutto sull'attesa fisica: la capacità di un corpo di stare completamente al presente, in ascolto reale di quanto sta accadendo senza sapere che cosa seguirà. Qual è il filo conduttore del vostro lavoro? In quell'occasione il lavoro di Alessio, come il mio, cercava di studiare le attese, i vuoti, e con questo hai detto tutto. Occorre lavorare su quello che manca. E probabilmente anche questo metodo si esaurirà nel giro di poco, e tra dieci anni non potremo più parlare di tutto ciò. Adesso sì, perché si è

perso il legame tra l'attore e la parola. Io ho appena fatto a Parma uno spettacolo sulla figura di Clitennestra con Elisabetta Pozzi. Io a lei posso ancora dare degli strumenti che recepisce, perché essendo un'attrice di un certo tipo quel metodo ancora funziona. È un metodo che non potrei utilizzare se dovessi fare uno spettacolo con te.

Perché?

Eh, non lo so. Perché la carne cambia, cambiano i corpi; non so dire perché ma qualcosa è cambiato. Eppure lei [Elisabetta Pozzi *N.d.R.*] era ansiosa perché sentiva che le mancava qualcosa. Quando le ho mostrato che non le mancava niente – e lei nonostante ciò non si rassegnava – allora le ho detto che se il pubblico avesse percepito che lei sentiva quella mancanza, senza però che lei recitasse la nostalgia, e senza che colmasse quella mancanza con la sua bravura, il pubblico avrebbe potuto emozionarsi realmente, sarebbe potuto accadere qualcosa. E infatti qualcosa è successo, perché quando siamo andati in scena lei è riuscita a farlo e mi ha detto che era vero, che la gente sentiva che mancava un pezzo. E noi non abbiamo dato loro quel pezzo. Questo crea stupore, all'attore e allo spettatore. E cos'è quel pezzo mancante? Se lo sapessimo l'avremmo spiegato socraticamente e quindi saremmo di nuovo all'interno di un mondo razionale.

Però ci rendiamo conto che ci manca.

E meno male. Perché vuol dire che Socrate ha finito il suo tempo, che aveva ragione Nietzsche e che nessuno l'ha ascoltato.

Secondo lei il pensiero socratico ha ucciso la tragedia o era già morta?

Secondo me negli anni di Eschilo non era ancora morta. Se prendiamo in mano l'*Agamennone* non sentiamo la morte della tragedia, non sentiamo che il pensiero stia uccidendo qualcosa. Parola e simbolo vanno ancora insieme. Invece sentiamo questa discrepanza appena prendiamo in mano Euripide, che infatti io non riesco a fare. Io devo saltare a Shakespeare, per poter fare

qualcosa di simile a Eschilo. In Shakespeare c'è quella specie di strana sensazione presente anche in Eschilo.

Nel monologo iniziale della Scolta c'è un passaggio di epoca. Lei ci faceva notare che tra una battuta e l'altra potrebbero passare migliaia di anni.

In certi pezzi anche tra una parola e l'altra potrebbero passare millenni. Per lavorare sull'*Agamennone* ho scelto la traduzione di Untersteiner proprio per questo motivo. Dal mio punto di vista è rimasta insuperata. Ha scelto di seguire la lingua greca, di non tradurla in qualcosa di più vicino a noi, che sarebbe stato un po' come falsare le carte. Se ci sono dei vuoti lui li lascia, per questo è molto utile ad un attore. Il pezzo della Scolta inizia dicendo: «Agli dei chiedo la liberazione dalla presente pena, da questa vigilanza che di anno in anno a lungo dura»². La scelta delle parole non è casuale. Perché dice «liberazione» e non invece «chiedo di liberarmi»? Perché a parlare è una collettività, non è lui come individuo. E che cosa prova questa collettività? La Scolta non lo sa. Di certo vi è un senso di disagio, di attesa, di incertezza. Difatti poco dopo dice: «Mentre compio questo dovere [...] imparai a conoscere l'accolta dei notturni astri»³. Come mai passa dal presente al passato remoto, dicendo prima «compio» e poi «imparai»? Perché ha finito di imparare. Se all'inizio questa «vigilanza» gli insegnava qualcosa, ora invece è solo una «pena». Eschilo ci sta dicendo che possiamo capire tutto del passato ma niente di quello che succederà tra due secondi⁴. Tutto il pezzo è diviso in due parti: una prima in cui parla agli dei e un'altra in cui invece si rivolge al fuoco⁵. Nella seconda parte è come se parlasse un'altra lingua, come se prima parlasse aramaico e poi latino. Per questo dico che il monologo attraversa migliaia di anni. Ogni volta che nella punteggiatura troviamo i due punti potrebbero passare due secoli: cambia una concezione, una prospettiva, il significato di una parola, sempre in senso collettivo. Prendiamo la luce, ad esempio. Nel monologo si passa dalla luce degli dei

² Ivi, v. 1.

³ Ivi, vv. 3-7.

⁴ Cfr. ivi, vv. 1-11.

⁵ Cfr. ivi, vv. 22-39.

alla luce degli astri per arrivare a quella della fiaccola: c'è un progressivo abbassamento, che la Scolta è costretta a fare per rapportarsi a qualcosa di più avvicinabile. La luce per noi ha sempre un significato positivo, ma qui non si sa che cosa porterà. Il regno di Agamennone era tremendo. Che cos'è il «bagliore d'un ignea luce»⁶? Significa “barlume” o “abbaglio”? E il fuoco è una buona notizia o un incendio? Il segnale è ambiguo, e un attore non deve risolvere questa ambiguità, deve lasciarla. Il lavoro che faccio con Alessio Romano serve anche a questo. Il senso del tragico – per la gente di Eschilo – era legato al fatto di non sapere che cosa stava per succedere. Era un momento di crisi. Difatti la Scolta è in una situazione notturna, anche in senso metaforico.

Un attore cerca di far arrivare tutto questo e ci sono delle cose che gli mancano. Lei una volta ci hai detto che quando recitava era in perenne attesa che arrivasse questo fuoco interiore, questo tormento, questo immaginario, e poi – resosi conto di non avercelo – ha iniziato a fare il regista. Un attore con questa mancanza deve cambiare lavoro? O invece può cercare di fare l'attore in un altro modo?

Bella domanda. Non lo so, perché stai parlando dell'attore come di un essere astratto. Lo può sapere l'attore che in quel momento si trova in quel conflitto. Io, in quanto attore a cui mancava quella parte, ho dovuto rimediare passando dall'altra. Ci sono cose passeggere, ci sono crisi che ti segnano a vita...non te lo so dire. Non posso ragionare in astratto. Ho visto attori diventare molto infelici per non essersi rassegnati al fatto di non avere quell'inquietudine che li portasse a fare degli strani salti interiori tra una battuta e l'altra, facendo passare anche dei millenni tra le singole parole, senza che si preoccupassero del come, perché e in quale maniera avveniva, percependo soltanto che era pericoloso e inquieto. Molti non ce l'hanno. Alcuni vanno lo stesso in scena e io mi chiedo per quale motivo lo facciano; ma questo è un problema mio. Non entrando nella testa degli altri, come faccio a sapere che cos'è che li spinge a salire sul palcoscenico? Però

⁶ Ivi, v. 9.

molte persone giungono troppo facilmente all'infelicità, e non a quella produttiva. C'è anche un'infelicità che potrebbe essere utile alla creazione, ma ha sempre a che vedere con un'inquietudine, mentre l'infelicità in senso stretto è qualcosa che chiude. Il problema è che molti attori non se ne accorgono. Vanno avanti, tritano spettacoli, cercano di avere la prossima scrittura. Non si fermano mai un attimo ad ascoltarsi, e d'altra parte il mondo si pone ben pochi momenti di ascolto. Si fa più fatica di una volta ad ascoltarsi e ad ascoltare. Però quell'inquietudine ci dev'essere, non può non esserci. Perché un attore sia un attore, ci dev'essere. Se non c'è allora è un bel problema!

C'è più ritualità nell'evento teatrale o, ad esempio, tra la gente che va in chiesa? O è proprio un'altra idea di rito?

È un'altra idea, noi non abbiamo più il rito religioso sul palcoscenico. È un rito borghese, è stato distrutto. Qualche nostalgico, come certi critici, pensano che possa resuscitare il rito kantoriano sul palcoscenico. Se rinascerà saremo tutti contenti.

Quando qualche spettacolo va in questa direzione ho l'impressione che vengano fuori dei prodotti un po' superati. Sbaglio?

Suonano finti. Meglio sentirne la mancanza, almeno è qualcosa di vero.

Invece c'è oggi un rito religioso che, per quanto diverso dal passato, è ancora in atto e in cui la gente si riconosce, si identifica come comunità?

Certe comunità religiose sono ancora vere. Cos'è che ti dà il senso di ritualità? Il simbolico. Devi proprio credere che l'ostia sia la carne e il sangue di Cristo, ci devi credere veramente, affinché sia simbolico e non metaforico, perché se è una metafora allora è socratico, è il pensiero che lo rende metaforico. Secondo me fino al Medioevo era più semplice, c'era ancora questa cosa, la magia, il mistero. L'opera di Dante ne è ancora colma, nonostante sia frutto di un'intellettualità e quindi con già una forma di pensiero occidentale; non c'è più quell'altro tipo di pensiero, è già stato

distrutto da Atena, è proprio finito. Però sentiamo ancora gli strascichi di quel mondo, si sentono fino al Medioevo, in certa letteratura. Se leggi San Francesco, il Cantico dei Cantici è intriso di mistero. Anche in Shakespeare lo si sente. Ecco, questo per me è un autore che può dare molti problemi quando non si rispetta quella parte misteriosa, quando lo si mette in scena lacanianamente, o alla Girard, che è interessantissimo, è bellissimo perché diventa estremamente nitido; ma lui ti rema contro continuamente. A me è capitato con *Giulio Cesare*: mi remava contro. Io ho cercato di farlo nella maniera più girardiana possibile e il testo mi è venuto contro, perché lì sotto c'è qualcos'altro. Qualcosa che ha a che fare con il rituale.

Quindi l'attore di domani deve rimanere un animale o potrà diventare un essere più pensante, intellettuale, distaccato?

Voi non avete conosciuto Marisa Fabbri. È stata mia insegnante ed era l'essere più pensante che io abbia mai incontrato, ma non avrei mai potuto dire che era priva di animalità. Era un animale del pensiero, che è diverso. Comunque non si può abbandonare l'animalità. C'è stato un periodo in cui abbiamo avuto necessità del ragionamento intorno ai testi. Era necessario per la salute del testo. Ora quel periodo si è esaurito, e un motivo ci sarà, quindi va trovato un altro sguardo. È lo sguardo dei ragazzi di oggi che non vogliono essere fregati, non puoi mentire, devi dire loro le cose come stanno ed è inutile che cerchi di esercitare su di loro un ragionamento, perché sanno che è fittizio. Se tu attui un ragionamento con gli allievi, loro sanno che è finto, che è ottocentesco. Lo capiscono istintivamente, risulta paternalistico, non lo puoi più fare, non li conquisti così. Devi recuperarli da un'altra parte, quindi è necessario che il teatro guardi al testo con occhi altri. Quali sono questi occhi? Aspettiamo tutti che arrivi quello che ce lo indichi.

Mi ricordo che quando ha fatto il seminario con noi, lei aveva messo subito in chiaro le cose. Aveva dichiarato i motivi della scelta del lavoro che stavamo per fare, e quindi tutto era come filtrato da questa informazione. Le sembrava che volessimo

avere tutto spiegato? Sentiva che avevamo bisogno di avere più chiarezza?

Forse ne avevo bisogno io.

Torniamo a Eschilo. In *Agamennone* ci sono diversi punti in cui si salta da un'epoca ad un'altra. Ad esempio, quando Agamennone rientra ad Argo, chiede di non essere più trattato come un dio ma come un uomo, e questo segna il passaggio tra la civiltà arcaica e quella successiva.

È evidente. Per capire la situazione di crisi in cui versava il paese basta pensare che l'*Oresteia* inizia con il trionfo su Troia; eppure la guerra sembra tutto tranne che vinta. Eschilo ci dice che patriarcato e matriarcato si sono susseguiti per tantissimo tempo. Il matriarcato di Clitennestra porta in sé qualcosa del culto orientale che Agamennone ha appena distrutto a Troia. Lui torna e si ritrova in una civiltà che gli è straniera, si sente fuori casa, e quindi chiede di essere trattato come un uomo. Lui è partito che era un semi-dio ed è tornato uomo. Clitennestra pensa ancora di essere un semi-dio, e infatti gli dice di mettere il piede sul tappeto di porpora. E lui risponde che non è più per loro⁷. In quella battuta Agamennone si fa uomo, è come se passassero duemila anni. C'è un buco, e va lasciato.

In che misura può servire a un attore sapere questo?

Durante il seminario, nel farlo voi cercavate in qualche modo di spiegarlo e io vi fermavo subito dicendovi che non lo potete spiegare. Non lo si può far diventare socratico. Dev'essere un'altra cosa. Uno lo può anche sapere...

Però non possiamo neanche farlo davvero, perché non fa più parte di noi. Non possiamo certo farlo come lo avrebbero fatto a quei tempi.

In quell'epoca chissà come lo facevano?

⁷ Cfr. *ivi*, vv. 925-930.

Certo, e dunque che cosa ha senso che si faccia oggi?

Oggi non basta più sapere che Agamennone mettendo il piede si condanna a morte, e in questo modo sta per fare iniziare una civiltà nuovamente maschile. A un attore non basta più saperlo. Secondo me vent'anni fa bastava saperlo per farlo bene, perché l'attore aveva dentro qualcos'altro e quindi sopperiva lui. Adesso noi lo sappiamo tutti, un attore lo sa, o meglio, dovrebbe saperlo. Quindi manca quell'altra parte.