

DIALOGO SUI CLASSICI A TEATRO

MASSIMO FUSILLO: Sono molto contento di essere qui, anche se in qualità di «traditore» o «ex classicista», e di intervistare Federico Tiezzi, una delle figure più importanti del teatro italiano. Seguo la sua ricerca da molto tempo. Abbiamo ricostruito insieme una data: nel 1976, a Salerno, al Festival del «Teatro delle nuove tendenze» di Giuseppe Bartolucci, ho assistito all'unica replica del *Giardino dei sentieri che si biforcano*, uno spettacolo che iniziava all'una di notte e si prolungava fino alle prime luci dell'alba. Io ero lì come giovane attore di uno spettacolo tratto dai casi clinici di Freud...

FEDERICO TIEZZI: E io come giovane regista!

M.F.: Giovanissimo regista, ovviamente. Vorrei partire proprio da questa prima fase. Federico Tiezzi ha iniziato come regista di una compagnia che si chiamava «Il Carrozone», una delle compagnie più significative di quello che allora si definiva *teatro-immagine* e che già stava per essere etichettato come post-avanguardia: un teatro ieratico, lento, basato soprattutto sulle arti visive, del tutto sganciato dal testo drammatico. Un'altra svolta importante è stata, poi, quella della nuova spettacolarità, dell'immaginario metropolitano e post-moderno, con spettacoli straordinari, come *Crollo nervoso* dei «Magazzini Criminali» (nuovo nome della Compagnia in questa fase). In seguito c'è stato un avvicinamento graduale al testo drammatico, alla rappresentazione, senza rinnegare questo passato «avanguardistico» – oggi non a caso si tende a ridiscutere lo stesso termine «avanguardia» –, un avvicinamento ai testi attraverso una nozione, su cui torneremo, coniata dallo stesso Tiezzi, sulla scia di Pasolini: il *teatro di poesia*. Un teatro, cioè, che rifiuta la prosa narrativa del dramma borghese. Di qui l'incontro di Tiezzi con tanti testi, fra cui i classici, fino all'importante esperienza del teatro musicale. Ma vorrei venire alla prima domanda.

Ho trovato molto appropriato, nel titolo di questo convegno, il termine «uso», che mi ha ricordato uno dei maggiori teorici italiani della letteratura, scomparso qualche anno fa, Franco Brioschi. Nei suoi contributi teorici Brioschi ha definito la letteratura un discorso di «riuso», richiamandosi al *Manuale di retorica* di Lausberg: un discorso che può essere «riusato» da chi se ne appropria per fini anche molto diversi. Forse può sembrare un atteggiamento, come dire, poco riverente nei riguardi dei classici, ma si tratta di un concetto importante e produttivo, perché questo

si fa, in fin dei conti, con ogni testo letterario e artistico: lo si riusa, nel momento in cui lo si legge o lo si mette in scena. Vorrei chiederti, allora, cosa significa per te riusare, reinterpretare, rivivere un classico?

F.T.: Anche io sono molto contento di essere qui con voi e di poter discutere sui classici partendo da un'esperienza diretta. Ringrazio anche Stefano Bartezzaghi che mi ha permesso di anticipare il mio intervento: potrò così tornare alle prove del *Woyzeck* di Büchner, che in questa mia prossima regia con il Laboratorio Nomade della Toscana (che dirigo) ho mescolato al *Wozzeck* di Alban Berg.

A cosa mi servono, a cosa mi sono serviti i classici? Innanzitutto, a un rientro dentro il discorso, il *lógos*, dentro la parola. Ai miei inizi c'è il teatro-immagine (un teatro cioè che aveva il suo aspetto peculiare nella figuratività), i miei migliori amici sono stati artisti visivi: gli unici interventi sul piano teatrale di Mario Schifano e di Alighiero Boetti sono stati al mio fianco. Ma ad un certa altezza cronologica della mia vita, le immagini mi hanno sopraffatto e ho sentito la necessità di tornare a qualcosa di concreto, a qualcosa che mi permettesse di fondare, insieme agli attori, la mia presenza sulla scena: la parola, e il racconto che si serve della parola. Per «classico» intendo i testi della Grecia classica: la tragedia e la commedia del V secolo a.C.

Ogni volta che ho utilizzato un classico, l'ho utilizzato come un veicolo: come se il testo avesse «le ruote».

Mettere in scena un classico non è stato per smontarne la struttura, come fa ad esempio Luca Ronconi; è stato piuttosto il bisogno di riappropriarmi dei contenuti del testo, dei suoi significati, e di interpretarli con una dose di arbitrarietà. Un veicolo, dicevo, una macchina, per fare in modo che l'attore scenda più profondamente all'interno del rapporto con lo spettatore: che per me, nel teatro, è il rapporto essenziale.

«Veicolo» è il nome che nel buddhismo viene dato ai percorsi del praticante per conseguire un *satori* (illuminazione). È allo stesso tempo una via e il mezzo per percorrerla.

Ogni volta che mi viene in mente la classicità, mi viene in mente l'origine del teatro: l'origine di un'arte che ha una estetica autonoma. Mi piace Eschilo perché Eschilo mi sembra – lo sento – essere la base del teatro, la base di quella potenza di impatto che c'è tra attore e spettatore. Quello che mi interessa della tragedia e del mito è la loro storicità, il fatto che mi permettono di immergermi nel brodo primordiale, organico, originario, del teatro: nella tragedia si hanno le prime «reazioni di sintesi», la miscela molecolare del teatro. L'umanità nella tragedia è trasparente. È trasparente anche la *grammatica fondante* del linguaggio teatrale.

Il passaggio dal sangue dell'*Agamennone*, dalla voce del *ghénos*, della stirpe... allo Stato non più tribale delle *Eumenidi* nell'*Oresteia* di Eschilo mi ha sempre affascinato teatralmente; in scena si

assiste come in un *panopticum* pedagogico di un museo della Scienza Umana al passaggio da una situazione arcaica ad un'altra più moderna. L'*Oresteia* (e in special modo l'*Agamennone*) è una specie di *big bang* del teatro dal quale si origina l'intera galassia teatrale.

È la storia di una famiglia e la storia di rapporti umani e sociali che cambiano dentro la *pólis*: il racconto è incentrato su di un nucleo familiare, un microcosmo acceso di follia, da interpretare con gli strumenti razionali della psicanalisi. Luogo in cui il Fato regna e la fa da padrone. Nella galassia classica i drammi familiari hanno lo stesso nucleo drammatico dei testi di Strindberg e Ibsen: è per me interessante creare una connessione tra il dramma classico e quello borghese, arrivare a chiarire la permanenza del mito classico anche nel dramma borghese. Un atteggiamento che sarebbe piaciuto a Warburg! In tutti e due i casi il Fato si scontra con la visione che della realtà ha la ragione. Mi chiedo se il Fato classico non sia altro, in termini freudiani, che una coscienza primaria rimossa.

Il teatro classico, poi, mi offre la possibilità di diminuire l'apparato scenico, non solo per una questione di costi, ma anche per una questione, direi, di essenza. Con *Amleto* di Shakespeare è più difficile; con Euripide, oppure con Racine, è più semplice, perché si coglie l'essenza del dramma nel discorso logico, che è ciò che attualmente mi interessa. Nel testo classico c'è come un reticolato di vie, che non esistono – o esistono in misura minore – in un testo, ad esempio, di Pirandello: esistono, cioè, minori possibilità per un attore di usare il testo come un veicolo per una discesa (anche) in se stesso, per attingere a una verità, a una necessità del dire sulla scena, che è il centro della ricerca che sto conducendo da una decina d'anni.

Prendere un testo classico significa, dunque, prenderlo con le mie conoscenze, con quello che io so del mondo, ma anche con quello che so di altri testi; per cui, se prendo l'*Oresteia* di Eschilo, mi viene in mente l'*Amleto* di Shakespeare, proprio per il conflitto di famiglia che ne isola all'interno. Lo stesso accade con l'*Antigone* di Sofocle o con la riscrittura che ne fa Brecht nella traduzione di Hölderlin. Quando ero al liceo la professoressa di greco ci fece tradurre la tragedia per frammenti: vedevo in Antigone un'eroina anarchica, in corrispondenza con i miei entusiasmi giovanili; quando, invece, ho rifatto la tragedia con Chiara Muti nel ruolo di Antigone e Sandro Lombardi nel ruolo di Creonte, la situazione era cambiata. È bello per un regista essere arbitrario ma consonante col tempo che vive. Antigone, che fa tutto in nome della religione, in nome del *ghénos*, sembra una talebana – pensateci un momento –, e Creonte, ai miei tempi, era «il sistema» e rappresentava tutto ciò che di repulsivo poteva esserci intorno a noi giovani (una specie di male assoluto, di imprigionatore di istanze morali). Ora invece, con l'età, si pensa a Creonte come alla ragion di Stato, che, certo, è di Stato, ma sempre ragione è. Se penso a *Edipo re*, che mi piacerebbe molto portare in scena, penso a Strindberg.

Ecco, in ciò consiste l'arbitrarietà: collegare *Edipo re* a Strindberg (*Temporale, Sonata di fantasmi, Il Pellicano*). In fondo si tratta sempre di fattacci familiari; si possono sfidare gli attori a fare un dramma classico come teatro «da camera». E viceversa.

La tragedia «rende visibile» nello spazio del teatro quello che esiste nel tempo «interiore» dei personaggi, direi dell'autore: quel conflitto interno alla società che consiste nell'opposizione tra coscienza individuale e senso collettivo, senso del contratto sociale.

C'è una coscienza infelice nei personaggi della tragedia classica: me li immagino come quei personaggi della *Montagna Incantata* di Thomas Mann, eroi di un sanatorio sospeso sull'abisso. Georg Steiner riporta una frase di Hegel, interessante: «la condizione dell'individuo umano è fondamentalmente sociale, ed è vano voler realizzarsi moralmente se isolati da una struttura civico-sociale di valori e di scelte». Nella tragedia si assiste alla presenza del mito nella *pólis*, nel tessuto organico della città-stato: per me vuole significare la presenza di un «teatro della coscienza» nello Stato.

Sono interessato a cogliere nel teatro classico immagini di trasformazione, immagini del profondo, immagini dello scontro tra ragione e irrazionalità, tra individuo famiglia e società, conflitti all'interno di quelle strutture senza le quali «è vano voler realizzarsi moralmente»; che servono alla crescita spirituale, morale, alla vita insomma degli attori, degli spettatori.

Mi ricordo una frase di Luigi Baldacci, un critico di cui sono stato amico – e che apprezzavo moltissimo –, che un giorno, parlando di Moravia, mi disse: «Quel testo, quel libro mi serve». A me sembrava strano, allora, che un libro potesse «servire». Invece ho capito che un libro può servire, non solo per parlare all'esterno, ma per parlare, direbbe il Dalai Lama, con la nostra interiorità. Ho risposto?

M.F.: Hai dato una risposta molto interessante. Mi è piaciuta l'immagine del testo come reticolato di vie, quasi un fascio di potenzialità. Penso che questo valga per qualsiasi testo, anche per il più banale; ma trattandosi di un classico, ovviamente il fascio è più ricco. Vorrei ora riflettere con te sul percorso mediato e obliquo col quale sei arrivato al mito antico e ai classici. Torniamo su qualcosa cui hai già accennato. C'è stata la svolta del *teatro di poesia*, che doveva, almeno inizialmente, concretizzarsi proprio tramite l'*Oresteia*. Avevi cominciato a lavorarci, poi non l'hai portata avanti perché volevi immergerti totalmente nel contemporaneo.

Hai comunque fatto una trilogia, conservando quindi la struttura di base di Eschilo, trilogia che si chiamava significativamente *Perdita di memoria*: non la memoria storica, ma il contemporaneo, la frammentazione dei linguaggi, la contaminazione post-moderna. Poi, dopo questo passaggio della 'non-Oresteia', dell'*Oresteia* progettata ma non realizzata – d'altra parte, a

teatro come a cinema sono importanti anche i progetti non realizzati, quasi quanto gli spettacoli realmente fatti; è interessante, dunque, sottolineare che in quel momento *non* hai fatto l'*Oresteia* (come non la fece a suo tempo Pasolini) –, ci sono stati incontri con drammaturghi importanti del Novecento, che hanno a loro volta riscritto i classici. Questo mi interessa molto per il mio lavoro di comparatista: le riscritture novecentesche della tragedia. I tre drammaturghi che hai incontrato sono molto diversi fra loro, come diversi, e straordinari, sono i miti che hanno affrontato: Testori (l'*Edipus*), Brecht (l'*Antigone*) e poi Heiner Müller, di cui hai messo in scena *Medeamaterial*, che appartiene alla sua seconda fase, quella post-moderna per intenderci, tutta tesa a destrutturare i classici (la prima, quella del *Filottete*, era invece ancora un po' brechtiana). Mi sembra interessante, dunque, che tu sia arrivato al mito attraverso una drammaturgia, quella del Novecento, che si potrebbe definire drammaturgia del frammento. Di questo ti chiederei di parlare ora.

F.T.: Una precisazione: quando parlo di *teatro di poesia*, quando ne ho parlato la prima volta nel 1985, mi riferivo a un articolo – bellissimo – che Pier Paolo Pasolini aveva scritto nel 1966 a Pesaro, stabilendo una differenza essenziale fra cinema di poesia e cinema di prosa. Pasolini parlava di due sistemi sintattici di creazione e di comunicazione linguistica differenti, uno più attinente alla prosa, uno più attinente alla poesia. Il secondo non racconta per via di successione logica : racconta, invece, per folgorazioni, per illuminazioni e per frammenti, in successione lirica e disordinata. Ho applicato questa distinzione al teatro, pensando a un teatro nel quale fosse possibile – come mi è stato possibile mettendo in scena, ad esempio, l'*Amleto* – amplificare zone del testo che in genere rimangono in ombra, prospettive del testo che vengono sacrificate per dare voce alla linea centrale, che evidentemente ha la sua importanza, ma che ha anche dei rami: e se ci si spinge su quei rami si trova qualcosa di interessante, come un pensiero secondario dell'autore, un pensiero segreto.

Le riscritture, dunque, mi piacciono molto, a volte più dell'originale, tant'è che ne ho messe in scena tante. Di Testori ho messo in scena ben tre testi, che hanno come capostipite un classico ciascuno: l'*Edipus* (Sofocle), *Amleto* (Shakespeare) e, l'anno scorso, *I promessi sposi alla prova* (Manzoni). Quello che colgo in questi testi è che una riscrittura è più sintetica e ha un carattere più asciutto, più dimostrativo. Sono un po' «fissato» con il dramma didattico di origine brechtiana, un dramma che ha una tesi da sviluppare teatralmente. Mi interessa perché è un modo pedagogico di comunicare e di essere dentro il teatro e ho trovato molto giusto quello che ha detto in apertura Carmela Palumbo del MIUR: lei lo riferiva alla scuola e io lo riferivo momento per momento al teatro e c'erano molti punti di contatto fra le due esperienze.

Ora, il testo antico ha una profondità, come dire, incommensurabile, mentre una riscrittura è più misurabile: si può misurare il tempo che è passato fra il classico capostipite e il momento in cui è stato riscritto, ripreso in mano, ripensato. Avete presente l'*Edipo re* di Pasolini? Quel prologo

formidabile ambientato ai primi del Novecento? Ebbene, nel film di Pasolini si ha l'impressione netta, concreta, di una distanza, del misurare un tempo che è trascorso. E la riscrittura serve a raccontare anche questa misurazione, anche questo tempo trascorso da quando il classico originario ha visto la luce.

Ho una «nostalgia ardente e dolorosa» come dice Hegel, della Grecia classica: più vicina allo struggimento di Hölderlin che non a quello neoclassico di Goethe. C'è nell'eroe classico la radice di quel via da sé, di quell'esilio da sé, di quell'io diviso che è proprio del mondo contemporaneo, però sotto forma di leggenda, di mito. È il motivo, il principale, per cui convivo da anni con gli eroi di quel sanatorio sospeso nel vuoto – che è il teatro greco. Per scendere nella coscienza antica, arcaica, ho bisogno di una coscienza moderna, contemporanea. C'è in me la volontà di mettere in scena non solo il mito ma anche ciò che il mito ha generato nei secoli, le sue interpretazioni. I miti si esprimono nell'uomo nella continuità della vita umana, nella successione del loro riemergere nei secoli. C'è una maggiore ricchezza, ai miei occhi di regista, nella riscrittura, ultimo fotogramma di una serie che ha nel teatro classico il suo inizio. Ci sono conservate le tracce dell'evoluzione del mito. C'è il tentativo di renderlo maggiormente pronto e attivo, c'è l'interazione di un linguaggio arcaico nella sintassi di un linguaggio che permette di essere *ancora* parlato. La lettura di un testo classico non è statica, immobile: per un regista ha un dinamismo che dispiega la sua interpretazione nel tempo; una riscrittura è una traduzione del pensiero di *allora* in *ora*.

Avete appena sentito [recitato da Francesco Puccio] un brano di *Edipus* di Testori, un autore che ha riscritto Sofocle, inventandosi una lingua: un insieme di pezzi di dialetto lombardo (*novatese*, come diceva lui, nato a Novate), di francesismi, di latinismi: un magma linguistico che offre, però, combustibile all'attore. Pensate a questo: non è solo una questione d'interpretazione: un attore deve trovare in sé gli impulsi di tutte quelle parole. E bisogna davvero che un testo sia come un combustibile che l'attore può bruciare, in un rogo amoroso, l'attore brucia insieme al testo stesso, e Testori offre questa possibilità. Da quel rogo l'attore lancia dei segnali, che sono il suo teatro.

E poi c'è stato l'altro caso: *Antigone* di Brecht, basata sulla traduzione formidabile di Hölderlin. Sembra che Schiller ridesse sguaiatamente nel leggere la traduzione di Hölderlin, perché non capiva niente, dato che Hölderlin sbagliava significati, prendeva una parola per un'altra; solo che Hölderlin era il più grande poeta mai vissuto dopo Eschilo, per cui gli era possibile tutto: anche reinventare, «riscrivere» il testo di Sofocle. Brecht, a sua volta, lavora con grande libertà sul testo che Hölderlin aveva tratto «liberamente» da Sofocle e opera una laicizzazione del testo nei canoni del teatro didattico, dandone una vera e propria dimostrazione, cosicché Creonte diventa un signore della guerra.

Fare *questa* Antigone, è rivedere Sofocle attraverso Brecht: cioè attraverso l'evoluzione colta, raffinata, della grammatica teatrale. Brecht è l'anello di una catena che ha il teatro greco al suo inizio. Nello storico, antimetafisico, realista Brecht, ritrovo la stessa volontà dimostrativa, didattica di Sofocle o Aristofane.

Avevo in mente, in inizio, di fare *Antigone* di Sofocle, però c'era qualcosa che mi sfuggiva: la riscrittura, in quel caso, mi ha dato quella sintesi tale – quell'occhio tale – quella libertà che mi ha consentito di ambientare, arbitrariamente, l'*Antigone* in un obitorio, negli anni della seconda guerra mondiale. Creonte, ho pensato, in quanto signore della guerra, vivrà fra i cadaveri. Tutto il suo potere, quindi, si baserà sui morti «veri» in guerra: quei vegliardi che si risvegliano da lettini di obitorio per parlare e per discutere in maniera violenta con lui sono stati guerrieri, soldati un tempo, i corpi ora a marcire in un obitorio.

Dante Isella l'ho sentito dire una volta «secondo me fare il teatro consiste nel vivere le vite altrui»: infatti quando leggi un libro il lettore entra in un'altra vita e in qualche maniera diventa qualcun altro, fa l'esperienza di un altro essere umano. La tragedia, specie *Antigone*, mi fa lo stesso effetto, è un luogo rituale di scambio d'esperienza, e lo scontro di coscienza (come quello tra Antigone e Creonte) è specchio della vita «vera», nella sua essenzialità, senza falsificazioni.

Quando ero giovane – facevo il liceo – ho visto a Urbino l'*Antigone* del Living Theater, che è stato fra gli anni '60 e '70 la più grande compagnia di teatro che gli Stati Uniti avesse prodotto. La messa in scena di Julian Beck e Judith Malina coglieva in sintesi il centro del discorso: il conflitto fra un signore della guerra e un'eroina anarchica. Ma come era stato rappresentato? Senza scene, senza costumi. Gli attori entravano in scena, erano loro stessi a entrare in scena, portando il testo di Brecht, direi, a loro stessi; non andavano *verso* il testo di Brecht, come la regia classica, critica (di uno Squarzina ad esempio), ci avrebbe poi insegnato. Lì, invece, ho imparato che il teatro deve incollarsi sulla fantasia del regista e sul corpo degli attori.

M.F.: Hai detto, dunque, che il classico è troppo smisurato, troppo infinito, troppo ricco, mentre la riscrittura è più essenziale. Prima di parlare della tua esperienza con un testo antico, con cui chiuderemo questa conversazione, vorrei fare un breve riferimento esterno ai classici greci. Hai lavorato per molto tempo sulle riscritture, poi hai affrontato un grande classico, *il* classico della cultura italiana, la *Divina Commedia*, e il classico per eccellenza del teatro, forse l'autore più canonico di tutta la letteratura, Shakespeare, con l'*Amleto*, che è anche la sua opera più canonica. E l'hai fatto con uno smontaggio. Io l'ho visto al teatro India a Roma e l'ho amato moltissimo, proprio per quello che dicevi all'inizio: che per capire un classico, per vedere i suoi punti d'ombra, alle volte bisogna smontarlo. Ti chiederei, allora, di dirci qualcosa su questo concetto dello smontaggio, e poi concluderemo con gli *Uccelli* di Aristofane.

F.T.: *Amleto* l'ho smontato in tre spettacoli, per tre anni, poi c'è stato un quarto spettacolo in cui l'ho ricostruito ed è stato quello che è venuto meno bene. Nel primo dei tre spettacoli – s'intitolavano *Scene di Amleto Uno, Due, Tre* –, che per me è stato il più importante, ho preso una sequenza di scene del testo, quelle più conflittuali: 1) l'apparizione dell'ombra paterna all'inizio, scena importante (I, 1) che viene o ignorata o sbrigliata frettolosamente, ma che è d'importanza fondamentale per la comprensione del racconto, di tutto quello che avverrà (ed è avvenuto prima dell'inizio) dentro il testo – vi si parla ad esempio di una guerra; le guardie che sono al castello di Elsinore «sentono» l'odore della guerra nell'aria, e l'apparizione dell'ombra conferma questo motivo... Ho ambientato questa scena in una tenda militare dove il pubblico era seduto insieme agli attori; 2) la scena del discorso della corona di Claudio, con il famoso «sembra, signora, io non conosco sembra» di Amleto; 3) l'incontro tra Amleto e il padre, durante il quale Amleto riceve le informazioni dell'assassinio del padre sotto forma di possessione – il padre utilizza il corpo e la voce di Amleto per parlare; 4) la morte di Ofelia.

Scene, frammenti che curiosamente si collegavano l'uno con l'altro anche in una sequenza tutta nuova come questa. L'elemento più importante è stato scegliere la traduzione. Ne ho usate due: una di Gerardo Guerrieri, che ho conosciuto – Guerrieri è stato traduttore dei Cechov di Visconti, dell'*Amleto* per Giorgio Albertazzi, insomma uno dei più grandi traduttori per il teatro della seconda metà del Novecento; l'altra traduzione, del 1812, è di Michele Leoni, in effetti la prima traduzione italiana. Ho fatto in modo che queste due traduzioni *si parlassero*: come potevo differenziare, mi sono chiesto, una corte ingessata, fatta di vecchi – Claudio, Gertrude, Polonio e tutti i loro compartecipi –, come potevo differenziarla, già dentro il linguaggio verbale, della recitazione, da quel gruppo di giovani, quei giovani senza testa ma pieni di vita, che sono Amleto, Ofelia, Laerte, Orazio (e anche quelle loro giovani, bellissime guardie)? Così ho usato le due traduzioni: quella di Guerrieri, piena di vocaboli contemporanei, per caratterizzare il linguaggio dei giovani; mentre quella di Leoni, che scrive un endecasillabo bello, martelliano, perfetto, ma – vi assicuro – noioso come la pioggia, l'ho fatta parlare a tutto il gruppo dei vecchi. L'effetto? Si aveva già molto forte in inizio, nella prima scena, con l'apparizione dell'ombra paterna, quando da una tenda ai confini del deserto, nel tanfo, nel disordine di una tenda militare in cui tutto il pubblico si pigiava per entrare, in cui gli attori parlavano una lingua franta, contemporanea – una lingua nostra –... poi, improvvisamente si entrava nella corte di Danimarca, in un grande giardino zen, mummificato, ingessato, dove le parole di Michele Leoni si alzavano perfette... La cosa che mi ha divertito, facendo *Scene di Amleto*, è che non ho voluto dare interpretazioni, ho scelto di percorrere *tutte* le interpretazioni. Se immaginiamo il testo come un deserto che è possibile percorrere in ogni direzione, l'interpretazione del testo è un reticolo di vie, viuzze, viottoli, sbocchi secondari. In

Amleto ho tracciato molti cammini interpretativi, facendoli convivere. C'è l'interpretazione politica, quella dinastica, quella religiosa, quella filosofico-esistenzialista, quella freudiana, quella storica, quella mitica: ce ne sono tante. E, visto che non mi bastava il tempo di una scena per esaurire la mia visione, in alcuni casi ho ripetuto la stessa scena due o anche tre volte di seguito, dando ogni volta voce a una di queste tante interpretazioni.

M.F.: Ecco, mi sembrava interessante sentire cosa ha significato per te misurarsi con un classico per eccellenza, dal punto di vista del riuso di un testo. Ma veniamo ad Aristofane e agli *Uccelli*. Ti chiedo subito che differenza c'è fra un classico della commedia e un classico della tragedia: la commedia greca viene usata molto meno a teatro, proprio per le sue difficoltà dovute al rapporto diretto con un'attualità ormai perduta. La tua messa in scena è molto bella ed efficace; io ricordo soprattutto la componente metateatrale, una componente utopica, nel senso che l'utopia vera, alla fine, è quella del teatro e del suo spazio mentale.

F.T.: In realtà non mi vengono in mente riscritture di commedie, se non *Un trapezio per Lisistrata* di Garinei e Giovannini, del 1958, col Quartetto Cetra, divenuta poi, nella versione televisiva del 1971 con Gino Bramieri, *Mai di sabato, signora Lisistrata*. Quindi ho dovuto farmi da solo la mia riscrittura, trasformando la commedia in un dramma didattico. Erano 25 anni che volevo mettere in scena *Uccelli* e tante volte mi hanno chiesto cosa mi affascinasse di quel testo. La mia risposta è che noi oggi vediamo nella natura come una casualità senza senso, senza ordine. Siamo ossessionati dalle parole e dal pensiero così che abbiamo perso la capacità di cogliere una forma di non-pensiero o una forma di pensiero arcaica oppure di cogliere *tout court* la voce degli uccelli, che è poi l'elemento che mi ha spinto verso questo testo. Sigfrido, in Wagner, la conosce, così come Totò e Ninetto riescono a capire quella dei passerotti in *Uccellacci e Uccellini*, così come Papageno, che parla la lingua degli uccelli nel *Flauto Magico* mozartiano. Ho voluto, allora, mettermi tra questi personaggi e ho agito come Sigfrido, come Papageno, come Totò, come Ninetto, per ascoltare e parlare le lingue che sono presenti in quel testo: la lingua degli uccelli in quanto uccelli; la lingua degli umani in quanto umani (Pisetero ed Evelpide); la lingua degli dèi, che arrivano alla fine. E poi c'è un tale, Upupa, che però prima è stato Tereo, un essere umano, che deve aver avuto dunque una lingua mista, da meticcio. Che conosce tutte e due le lingue: quella umana e quella degli uccelli.

E questo è stato interessante e divertente: trovare per ognuno di loro non solo una lingua verbale, ma anche una lingua fisica – e la traduzione era quella di Dario del Corno, una traduzione bellissima, fisica.

Perché ne ho fatto un dramma didattico? Perché il testo è diviso in due parti: una, utopica; la seconda – simmetrica – è la fine dell'utopia. Nella prima c'era tutto lo sfolgorio dell'utopia, che mi

ricordava quando, da giovane iscritto al Partito Comunista Italiano, mi appassionavo a tutto quello che avveniva nella realtà; poi ho visto il progressivo decadimento di tutto quel mondo che apparteneva al vecchio PCI, massacrato e omologato – avrebbe detto Pasolini – anche all'interno di quelle classi sociali che sembravano dover sfuggire all'omologazione.

Gli *Uccelli*, dunque, finiscono con l'essere la storia di un'omologazione. Arrivano con le loro belle bandiere rosse, con costumi fastosissimi – e il costume va pensato come in uno spettacolo kabuki: nello spazio scenografico è l'attore con il suo costume ad essere scenografia dinamica, scenografia in movimento.

Provate a immaginare questi personaggi: sul palcoscenico vuoto, le bandiere, i costumi molto colorati, i copricapo enormi, quasi attori di teatro kabuki, che si trasformano, nella seconda parte, in tanti uomini di Magritte, così eleganti con il loro cappotto grigio e la bombetta. All'interno di questo passaggio, all'interno di questa differenza si è giocata tutta la regia e la riscoperta di quella parte tenuta nascosta dentro lo stesso testo, quella parte in cui si parla, si ricrea e si ritrova una lingua perduta: la lingua degli uccelli.

Gli *Uccelli* conserva teatralmente la struttura del primo pensiero della comunicazione attore-spettatore.

Ho fatto leggere in metrica gli *Uccelli*, compito difficile: volevo che gli attori si impadronissero del sistema grammaticale e sintattico in cui si esprime il teatro classico, in cui si rende visibile lo scontro, il conflitto presente nel mito. In una traduzione quel sistema risulta offuscato, appannato. Spetta al regista renderlo visibile. In questa occasione sono stato aiutato da Simone Beta, che ha introdotto il sistema oscuro dei casi e delle identità temporali, grammaticali, sintattiche: dentro quel sistema si cela il mito con tutta la sua forza.

Ne sentivo la necessità teatrale: l'azione sintattica, grammaticale, metrica diventa racconto e il racconto azione e gesto verbale: il testo si fa attore, si transustanzia in «attorità».

Massimo Fusillo e Federico Tiezzi