

Titolo || Tra le ombre del padre (note di regia e immagini)

Autore || Federico Tiezzi

Pubblicato || Sandro Lombardi, (a cura di), *Edipus*, opuscolo n.5, Edizioni l'Obliquo, 1994, pp. 20-23

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Tra le ombre del padre (note di regia e immagini)

di Federico Tiezzi

(*Edipus* di Giovanni Testori

Porcile di Pier Paolo Pasolini

Amleto di William Shakespeare)

laboratorio per un teatro di poesia

C'è un'ombra dietro le nostre spalle: che continua ad avvertirci, che ci parla di un futuro che abbiamo di fronte, che ci mostra i pericoli i trabocchetti le atrocità, personali e sociali, della storia.

Che quest'ombra sia quella di Sofocle, o di Pasolini o di Shakespeare; che essa sia quella di un figlio ritualmente agghiacciato dal suo incesto, o quella di un figlio "né ubbidiente né disubbidiente", o quella di un figlio che non riesce ad accordare ragione e azione; che sia quella di Freud o di Marx; di un re assassinato o di un Dio spinoziano, tutte, dico, tutte ci indicano una discesa nel profondo dell'essere, dell'uomo e, metaforicamente, dell'attore.

Questi tre testi sono legati dalla ricerca che la Ragione compie nell'ambito della Visione: ricerca la cui direzione non è la scoperta di un significato ma di un senso (elemento più globale e misterioso).

I personaggi di questi tre testi ci parlano di un dissidio, di un disequilibrio, di una discrasia tra l'attività e la ragione.

Non è a caso che Edipus "rappresenti" sulla scena la commedia e il martirio della sua voce di figlio in disaccordo con l'ordine paterno: o che Julian, in *Porcile*, non sapendo scegliere si riduca all'immobilità; o che Amleto, infine non riesca (come Julian) a scegliere tra un ordine passato e una resurrezione del presente.

Tutti e tre i personaggi utilizzano la ragione per dimostrare l'entità del proprio male: dunque tre personaggi conflittuali attraverso i quali mostrare il rapporto che la Ragione mantiene con le Ombre, con i Padri, con le Visioni.

Nella continuazione del lavoro sul Teatro di Poesia che mi ha portato dalla messinscena della *Commedia* dantesca, alla realizzazione di *Adelchi* di Manzoni e alle regie beckettiane, con questo nuovo progetto vorrei compiere un ulteriore passo verso la definizione di un teatro la cui coscienza primaria sia nella lingua in cui è scritto, nei personaggi che si esprimono, nelle visioni poetiche che crea.

E il cui centro sia nella parabola di un attore che deve fare dell'antinaturalismo il proprio luogo di interesse, e che deve definire la sua linea di condotta nella disciplina che la ragione attiva compie sui fantasmi e sulla visionari età dell'uomo che crea sulla scena.

Legati da un nodo profondo che li accomuna Testori Pasolini e Shakespeare ci interrogano sul senso stesso del nostro essere al mondo combattuti tra Ragione, Visione e Storia. E' attorno a questo nodo che vedo proiettarsi l'essenza di questi personaggi e di questi testi. In essi il linguaggio e la scrittura ci proiettano nella sfera dei fantasmi, delle ombre la cui presenza nella nostra vita, deve essere voltata al positivo e non essere sentita presenza castrante per l'azione ma motivo di resurrezione personale e sociale.

I

Edipus: la visione e la sragione

Nell'arco di tempo di una giornata, nella catena delle ore che si succedono luminose e oscure, ce n'è una più confusa ed evanescente che è il limite impalpabile tra la notte e il giorno. E c'è un'ora, un poco prima dell'alba, in cui il mattino è già arrivato ma è ancora notte.

Non trovo niente di più misterioso e incomprensibile, enigmatico e oscuro che questo passaggio tra notte e giorno. Il tempo si sdoppia, come le ombre. C'è qualcosa di doloroso, come può esserlo, nei sogni, il camminare dentro una palude.

I contorni delle persone e degli oggetti sono vacillanti e confusi: ma irrompe, dal giorno che appare, una chiarezza, promessa di ricomprensione del mondo, di ricostruzione del mondo.

E' un'ora che denuda l'abisso notturno: dove sono cadute le immagini, le comunicazioni della notte appena trascorsa, quelle che i 'langolieri', le enormi palle mangiatempo del racconto di Stephen King, vanno cancellando dall'esistenza. Rimane la premessa al giorno, nuovo.

E' quell'ora che Bergman chiama 'l'ora del lupo' e che, nell'ultimo film di Moretti, il bambino passa 'nel lettone' dei genitori modernissimi che intanto gli leggono Cicerone e Tacito.

Il linguaggio di Testori in *Edipus* mi rammenta quest'ora. Le parole, per quanto visibili e tangibili e chiare al dire, sono immerse in una specie di notte, che le sdoppia, le fa cristallinamente evanescenti, le sdoppia per poi ricucirle, le sfascia per significarle all'ennesima potenza. Tutto, dentro a queste parole, nella sintassi energica, nella grammatica ingrullata, ha due sensi: uno visibile e semplice, l'altro insolito e profondo. Dietro ad ogni parola c'è un abisso: anzi un *gouffre*, anzi un *petit gouffre*.

Per questo il colore di *Edipus* di Testori è il blu.

Titolo || Tra le ombre del padre (note di regia e immagini)

Autore || Federico Tiezzi

Pubblicato || Sandro Lombardi, (a cura di), *Edipus*, opuscolo n.5, Edizioni l'Obliquo, 1994, pp. 20-23

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Penso di collegare *Edipus* a *Porcile* di Pasolini e ad *Amleto* di Shakespeare: c'è sempre un'ombra (paterna) in ognuno di questi testi: che dice dietro le spalle, e mostra e fa vista di essere: ma è solo un'ombra col suo ingombro freudiano, che noi, i figli, non vogliamo, non dobbiamo ascoltare.

E paragono questa lingua alle figure di Bosch (il trittico con le *Tentazioni di Sant'Antonio*, che sta a Lisbona, per esempio) dove le creature e gli oggetti sono in parte riconoscibili ma hanno brani e membri estranei, parti di altri oggetti, di altre creature, di altre nature, che li divergono dalla realtà conosciuta per collocarli in un balbettamento figurale.

Testo oscuro, chiaro, *quest'Edipus* (come la *noche* sanJuanina): e di limpida memoria classica; un mito che si corrompe e si strazia in una lingua strategicamente inusuale per massima fedeltà di apparizione di un personaggio, lo Scarrozzante, che sta tra i guitti di Aristofane e le malinconie di quelli di giro, anni '50, amorosi della Masiero. Di questo testo si ricorda l'unica interpretazione di Franco Parenti: che, negatoci in visione video, abbiamo raccolto nella tradizione orale degli amici comuni.

Lo spettacolo si svolge dentro un piccolo palcoscenico blu, isola magica e prosperiana dentro il palcoscenico vuoto: e qui, il Guitto, lasciato solo, ricostruisce in un suo teatrino della memoria il proprio passato e le sfingi gli oracoli i segreti di una lingua teatrale inventata e armoniosa. 'Italiacano' chiamano questo modo in cui il dialetto perde le sue asprezze in bocca a chi vuoi collocarsi (senza averne gli strumenti) con desinenze e chiuse, nell'ambito di un italiano cultizzato, di un dialetto che si vuoi nobilitare nella Lingua.

E' lui, il Guitto, l'interprete massiccio di questa scena: e riversante, in gioco d'attore, le pulsioni, le commedie, i ricordi, le affinità del testo antico strappato al mito e rimitologizzato, proprio attraverso quella lingua straordinaria, in un diverso ambiente: che è quello dell'Italia, forte e umile, non più esistente, non più reale, ma solo sogno, e infinito, di un'epopea tragica e vitale.

Al Guitto appartiene il repertorio delle Voci: il guinness dei toni, timbri e registri, per dar corpo ai fantasmi di quel teatro che "existe e rexisterà, contra de tutto e contra de tutti, infino alla finis delle finis".

Per incarnare, per essere, per possedere ed essere infine il corpo di Iocasta, mater, regina, mamma.

Si dice che chi scrive in dialetto dice nella lingua materna: alla mamma ritorna il rito del testo.

Edipus si opporrà, attraverso Dioniso, a Laio e alla Sfinge: il disordine della visione d'amore si opporrà al vaneggiamento per onnipotenza del "Pontifex, rex e Dio in terra ": siamo in pieno rigirò freudiano, più leggibile nel testo, ora, dei riferimenti politici al compromesso storico.

Mi è tornato in mente Gadda: "Verde Lombardia! dove di già è scesa la bruma, e le desolate nevi! La cucchiara vi si dimanda cazzuola, e il mattone quadrello. Il pane di Como non è da tutti; bisogna girare, andare! costruir le chiese ai Dandolo, ai Sermoneta le case. Gli impiccati hanno avuto una tomba; ma i morti de fame dove andranno a sbattere? Il grembo della mamma non può riprenderli indietro."

Mentre il sogno di Edipus è questo: tornare al Paradiso da cui siamo nati: ma sto mischiando con un verso di Allen Ginsberg, che ha lo stesso senso. Mi chiedo, a volte, se l'Edipus non abbia ragione.

* * *

"Seicento fiorentino! ... " mi disse Testori, dopo aver visto il mio *Ritratto dell'attore da giovane*. Era il 1985: Milano, forse novembre.

Avevo conosciuto i suoi testi da giovane: i racconti e i romanzi prima; dopo le opere teatrali. Aveva portato un benefico scandalo nella mia testolina presa da tragedie classiche e Goldoni (del quale avevo messo in scena – a quindici anni- *Il bugiardo*, io nella parte di Lelio).

Più tardi, in occasione di una intervista che Pier Vittorio Tondelli fece per il "Corriere della Sera", ebbi modo di paragonarlo a Jean Genet. Oggi credo che la sua scrittura sia lontana dal classicismo empirico di Genet: e più rovente e fiamminga. Ma che possa farsi, ancora, un paragone tra i due autori per via non di cultura o di esperienza ma di fertilità, di immaginazione barocca e di rampicamento narrativo.

Mi propose di mettere in scena quel suo bellissimo *Confiteor*: non lo feci perché quel testo mi procurava uno strazio fisico, come un aprirmi (lo stesso scrutare che mi provocano alcuni testi di Strindberg). Fu in occasione di quella proposta che rilessi i suoi testi teatrali: fui preso nelle fiammeggianti, antieucledee volute della lingua della Trilogia degli Scarrozzanti: una *metempsicosi* della lingua.

Avemmo amici comuni: ci parlammo spesso attraverso di loro, mancandoci le occasioni di incontro: parlammo di una possibile *Arialda*.

Ci vedevamo ai suoi spettacoli.

Alla Pergola, dopo la prima di *In exitu*, corsi da lui in palcoscenico per abbracciarlo: ci incontrammo nel corridoio e salutandoci, per uno di quegli strani casi del destino, inciampammo tutti e due rovesciandoci uno addosso all'altro, pronti a cadere per via dello scontro.

Ci sorreggemmo a vicenda.