

Miriam Dreysse (Braunschweig)

***Madri* di Einar Schleef**

Mütter is a very controversial play; spectators leave the theater in droves, aggressively worded critiques pour in from the newspapers. The reason for the violence of the reactions is primarily the chorus, which is in fact the undisputed star of the play, not only because of its constant presence on stage and the quantity of choruses, but also because of the specific way in which it is understood and used. Schleef always stages the chorus as an autonomous formal element, as an enclosed unit in itself, which is clearly detached as much from the actors and actresses as from the audience, asserting itself in its own distinct independence.

KEYWORDS: Einar Schleef, *Mütter* (*Mothers*), Greek tragedy, chorus, juxtaposition stage stalls

Sette vecchie signore vestite di nero, distribuite su tutta la larghezza del palcoscenico completamente illuminato, avanzano dal fondo, tenendo con entrambe le mani delle scuri davanti ai loro corpi, poi a un certo punto si fermano, a gambe divaricate, lo sguardo fisso in avanti, e con un colpo potente piantano le scuri sul pavimento.

Venti donne in ginocchio, rivolte frontalmente verso il pubblico, disposte su due file. Portano veli neri sul volto, la fila avanti è vestita di bianco, quella quella dietro di nero. Gridano. Urlano, cantano, sbraitano, parlano, gemono, piangono, battono le mani, i loro corpi sussultano, oscillano ritmicamente, si piegano, si rialzano, cadono a terra. Si lamentano, urlano, gridano ancora, battono le mani per interi minuti, sembrano non voler più smettere, vanno avanti per dieci minuti, venti minuti, un'eternità.

Cinquanta donne ballano battendo le mani e cantando su una pedana dietro gli spettatori, poi su una passerella che attraversa la platea, in mezzo agli spettatori, ballando vanno sul palcoscenico, e là continuano a ballare, a cantare e battere le mani, per minuti e minuti, ballano, cantano, battono le mani.

Cinquanta donne, in piedi, sulla ribalta rivolte frontalmente verso il pubblico, occupano l'intera larghezza del palcoscenico, cinquanta donne l'una accanto all'altra, di fronte agli spettatori. Cinquanta donne che parlano e cantano, battono le mani a ritmo di danza, cadenzano il testo, lo urlano, lo sussurrano, si abbandonano a una dolce cantilena, gridano, intonano canti a più voci, ripetono singole parole, frasi, interi passaggi di testo, li ripetono fino al parossismo, ma restano ferme, diritte, in piedi, solo il movimento delle mani interrompe di tanto in tanto il *tableau* dei corpi immobili.

Nel 1986 Einar Schleeff mette in scena allo Schauspiel di Francoforte due tragedie greche antiche, *Le supplici* di Euripide e *Sette contro Tebe* di Eschilo, rappresentandole una dopo l'altra in un unico spettacolo a cui dà il titolo *Mütter* (Madri). È il suo primo spettacolo nella Germania occidentale, di cui è regista, scenografo e costumista, come avveniva anche per tutti gli altri suoi lavori. Per la rielaborazione dei due testi, invece, si avvale della collaborazione drammaturgica di Hans-Ulrich Müller-Schwefe. La sequenza cronologica delle due tragedie viene ribaltata, cosicché nella prima parte della serata viene combattuta una guerra intorno alle vittime della guerra che avrà luogo solo nella seconda parte. Questa inversione non nega semplicemente la cronologia della narrazione, ma racconta anche un momento centrale della visione della storia di Schleeff: per lui ogni guerra è uguale a un'altra¹, le guerre non hanno una effettiva giustificazione, ma sono soltanto risultati di rapporti di forza mutevoli, che però in fondo non si trasformano mai; indipendentemente da chi sia il detentore del potere, se "il popolo", i loro rappresentati democratici o dispotici dittatori, la guerra continua sui corpi dei vivi e dei morti².

Come i seguenti cinque allestimenti di Francoforte, *Mütter* è uno spettacolo molto controverso; gli spettatori abbandonano a frotte il teatro, dai giornali piovono stroncature dai toni aggressivi. Il motivo della violenza delle reazioni è soprattutto il coro, che in effetti è l'indiscusso protagonista dello spettacolo, non solo per la sua costante presenza sul palcoscenico e per la quantità delle coreute, ma anche per il modo specifico in cui viene inteso e utilizzato. Schleeff mette in scena il coro sempre come elemento formale autonomo, come unità in sé conchiusa, che si distacca nettamente tanto da attori e attrici, quanto dal pubblico, affermandosi in una sua netta indipendenza. Se in *Madri* il coro è presente nei testi rappresentati, nei successivi spettacoli è Schleeff a introdurre ripetutamente dei cori sia per la rappresentazione di gruppi di personaggi presentati

¹ E. Schleeff, *Die Schauspieler/Mütter/Wezel/Berlin – ein Meer des Friedens*, Berlin, Suhrkamp 2015, ebook: «Der letzte Krieg ist wie der erste» ("L'ultima guerra è come la prima").

² Ivi: "Über die Toten hinweg geht der Krieg weiter" ("Nonostante i morti, la guerra continua sempre").

come tali dal testo (per esempio i contadini e le zingare nell'*Urgötz* di Goethe) sia per la rappresentazione di singoli personaggi come ad esempio Faust e Gretchen.

In *Madri* ci sono tre diversi cori: nella prima parte c'è quello delle sette madri supplici, composto da attrici anziane, professioniste e dilettanti; nella seconda parte c'è dapprima il coro delle vergini tebane, quattordici giovani donne, poi il grande coro composto da quasi quaranta donne di età diversa, tutte cittadine di Francoforte senza esperienza di teatro, molte di loro con un background migratorio. Già l'assegnazione delle parti, quindi, rinvia al tentativo di Schleef di riprodurre l'oggetto della rappresentazione non solo in maniera simbolica, ma di renderlo concreto, di produrre sulla scena una realtà che corrisponda a ciò che viene rappresentato. Così, le cinquanta donne rappresentano sia il coro delle donne di Tebe presente nel testo, sia la realtà sociale della città di Francoforte, in particolare quei gruppi della popolazione che sono esclusi dal potere e vittime della storia e che Schleef porta continuamente sulla scena in forme di cori.

Tutti i cori di Schleef sono sempre chiaramente riconoscibili come tali: i suoi e le sue componenti portano gli stessi abiti, si muovono in larga misura sincronicamente e parlano quasi sempre all'unisono. Nella maggior parte delle scene il coro è costruito ostentatamente come elemento straniante che esibisce il suo carattere artistico e artefatto: entra in scena, si allinea, frontalmente rispetto al pubblico, resta immobile sul posto, statuario, e declama il testo senza alcun tipo di gestualità o mimica illustrative. A questa rigorosa formalizzazione contribuiscono anche i costumi, che sono di taglio semplice e chiaro (per esempio un camice lungo o un abito di tulle a forma di campana) e a tinta unita: nel caso di *Madri* bianchi, neri e rossi. È una scelta formale netta, che – contro ogni tipo di naturalismo o illusionismo – afferma il coro come elemento propriamente teatrale. La riduzione dei mezzi scenici è una caratteristica cruciale del linguaggio teatrale di Schleef. Lui stesso scriverà più tardi di aver “installato” con *Madri* il suo “canone formale”, poi sviluppato nei lavori seguenti³. Il coro è anti-illusionistico non solo per la sua forma rigorosa ed essenziale, ma anche in quanto portatore di una veemenza corporea che continuamente interrompe tale rigore. In tutti i lavori di Schleef troviamo scene in cui il coro, ballando, rompe la sua disposizione lineare e per diversi minuti si abbandona a ritmi che per lo più si sviluppano dal testo, per poi rendersi autonomi da esso. Il coro si fa così portatore di una semiotizzazione dell'evento teatrale che si lascia alle spalle la riproduzione della realtà per produrre attraverso i corpi e le voci delle coreute una realtà che sembra disdire il contratto teatrale.

³ E. Schleef, *Droge Faust Parsifal*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1997, p. 470.

Così anche nella scena del lamento descritta all'inizio. Le madri dei caduti davanti a Tebe reclamano le salme dei loro figli, che Teseo in un'altra guerra ha portato via da Tebe. Questa scena del lamento, la cui base verbale è costituita da due frasi del testo – «La spada divorò il figlio» e «Dilaniati dal sangue coperti dalla cenere»⁴ – così come dai due suoni di lamento greci IO e AI, si fonda sull'improvvisazione, per cui la sua durata varia da spettacolo a spettacolo dai dieci a venti minuti, a teatro un tempo davvero lunghissimo. Per venti minuti le donne si lamentano, gridano, cantano, urlano: da spettatori si ha effettivamente l'impressione che abbiamo dimenticato il teatro, il testo rappresentato, la presenza del pubblico, e che possano perdere in qualunque momento il controllo su sé stesse. E in effetti lo sfinimento che fa crollare le attrici è reale: alla fine giacciono tutte per terra completamente senza fiato. In scene come questa, la realtà non viene riprodotta con gli strumenti del teatro, ma viene prodotta performativamente. Cruciale è in questo contesto la durata temporale, che supera ogni comune misura media. L'espansione epica di singole azioni attraverso la ripetizione e/o il rallentamento è un procedimento continuamente utilizzato da Schlee: essa serve a mettere in rilievo la singola scena, a isolarla dal contesto dell'azione e generare così uno straniamento della rappresentazione. Viene così messa in evidenza la materialità dei segni, le energie dell'azione reale dei corpi che si compie sulla scena vengono utilizzate per interrompere il continuum della rappresentazione, per metterlo in gioco. A essere tematizzate, in una ripetitività che va fino ai limiti del sopportabile, sono non da ultimo le attese e la percezione dello spettatore quali costituenti dell'esperienza temporale.

A una considerazione più attenta si può constatare che nella scena del lamento la cornice teatrale, i confini della rappresentazione vengono sì apparentemente fatti saltare, o almeno vengono sospesi per determinati momenti, ma allo stesso tempo la forma fondamentale della rappresentazione viene conservata, il carattere di dimostrazione non viene mai abbandonato. L'impressione di ebbrezza e spontaneità dell'azione vocale e fisica ha origine proprio dal contrasto con il rigore della forma. Si deve però anche considerare ciò che viene rappresentato, ossia un antico lamento rituale, e ricordare come una caratteristica di quest'ultimo è l'exasperazione della misura temporale del gesto vocale e corporeo⁵. La realizzazione scenica degli aspetti teatrali del rituale di lamento produce dunque irritazione, l'exasperazione del gesto mette in dubbio il contratto teatrale del *come se*, senza tuttavia disdirlo mai. Il rapporto tra teatro e

⁴ E. Schlee, *Die Schauspieler/Mütter/Wezel/Berlin – ein Meer des Friedens*, cit.: "Das Schwert fraß den Sohn"; "Blutig zerrissen mit Asche bedeckt".

⁵ Cfr. K. Meuli, *Gesammelte Schriften*, vol. I, Schwabe, Basel-Stuttgart 1975, pp. 303-435.

rituale, tra teatro e realtà viene piuttosto negoziato per così dire *in actu*. Centrali sono in tale contesto il dolore, il lutto per i morti, infine la morte stessa: la messa in questione della rappresentazione mediante l'esperazione dei suoi mezzi rimanda al problema della rappresentabilità di un'esperienza radicalmente soggettiva come la morte, cerca di comunicare proprio la sua non-rappresentabilità, si oppone alla sua banalizzazione ad opera di immagini che tentano di riprodurla, così come contro la sua esclusione dalla Storia. Per Hans-Thies Lehmann la tragedia è costituita da "scene della disperazione nel presente"⁶; attraverso l'esperazione dei mezzi teatrali, Schleef produce esattamente una tale presenza concreta del lamento.

La protesta contro l'esclusione delle vittime dalla Storia ovvero contro la banalizzazione della loro esperienza soggettiva attraverso l'immagine, protesta che Schleef stesso definisce nei termini di una "battaglia contro la prospettiva centrale", di una resistenza contro "la categorizzazione, l'inquadramento operato dallo spettatore"⁷, diventa particolarmente evidente alla fine della seconda parte di *Madri*. Cinquanta donne sono schierate lungo la ribalta, rivolte frontalmente verso il pubblico. Di fronte a loro, dalla parte del pubblico, su una passerella, stanno Antigone ed Ismene, le rappresentanti della casa reale. Le donne parlano e cantano, urlano e sussurrano, battono con le mani ritmi di danza, modificano di continuo ritmi, accenti, tonalità, volume: la lingua perde la sua funzione comunicativa, diventa puro suono; le parole, i timbri si rendono indipendenti; qui sono le voci soltanto a produrre l'impressione dell'ebbrezza. La voce viene messa in scena come elemento teatrale autonomo. Queste danze delle voci, che ricordano un oratorio, sono molto vicine all'antico coro con il suo canto e i suoi recitativi, i suoi canti alternati e le sue danze.

In tutta la molteplicità musicale delle voci, la tonalità fondamentale – introdotta con la frase diretta ad Antigone e Ismene: "Vi abbiamo chiamato. Abbiamo il privilegio di intonare prima dinanzi a voi il canto tenebroso delle Erinni" – resta tuttavia quella di una protesta, di una contrapposizione: contrapposizione tra i tanti e il singolo, tra gli uomini e gli dèi, tra coloro che sono esclusi dal potere, condannati al silenzio, e i membri della casa regnante. Schleef non cerca mai di appianare i conflitti delineati nel testo, non tenta di spiegarli con motivazioni di ordine causale o psicologico, di mitigarli con il dialogo o addirittura di risolverli in una conciliazione. Al contrario: il teatro di Schleef è un teatro della contrapposizione. Le differenti posizioni acquistano una consistenza spaziale e persistono nello spazio, nella fisicità, nella voce.

⁶ H.-Th. Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstituierung des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Metzler, Stuttgart 1991, p. 118.

⁷ E. Schleef, *Droge Faust Parsifal*, cit., pp. 473-74.

Questo carattere agonale è già iscritto nello spazio scenico. In tutti i suoi spettacoli, Schleef lo struttura e lo attiva nella sua totalità, considerando la platea sempre come parte imprescindibile dello spazio teatrale, ma senza per questo annullare il confine che la separa dalla scena. Quelli del suo teatro sono spazi vuoti, cioè senza scenari o fondali illustrativi, spazi che acquistano una particolare concretezza proprio attraverso la concentrazione sulla loro struttura architettonico-geometrica di base. Un elemento che torna costantemente è la passerella che attraversa la platea e manifesta la penetrazione dell'accadere scenico nello spazio dello spettatore, e prefigura il momento della contrapposizione, essendo posta perpendicolarmente rispetto alla ribalta. Nell'entrare in scena dalla passerella, i singoli attori possono così andare incontro verticalmente alla linea orizzontale del coro (come ad esempio il messaggero di Tebe alle sette madri), oppure stare fermi sulla passerella rivolti frontalmente verso il coro o un singolo attore, in modo tale che gli spettatori vengono a trovarsi tra le due parti e la disputa del conflitto può essere messa in scena come una disputa pubblica.

Tenendo ferme queste costanti di fondo, Schleef crea per ognuno dei suoi allestimenti una nuova struttura spaziale che dialoga tanto con il testo quanto con il dispositivo architettonico del rispettivo teatro. Per la messinscena di *Madri*, come per ricordare lo spazio teatrale antico, rimuove le sedie del pubblico dallo Schauspiel di Francoforte; gli spettatori siedono sugli scalini ampi e lievemente ascendenti della platea, divisa in due da una rampa perpendicolare alla ribalta che termina con una pedana. Nella prima parte, gli spettatori godono di una vista libera fino al fondo del palcoscenico ben illuminato e possono starsene ancora tranquillamente in disparte al di qua della ribalta. Nella seconda parte, invece, si ritrovano per così dire nel centro della città accerchiata: si fa buio, il sipario di ferro cala con un rumore assordante e resta giù fino alla fine della guerra, per cui per tutto il tempo lo sguardo si infrange contro di esso. L'accadere scenico si sposta sulla passerella in mezzo al pubblico, si avvicina ineluttabilmente; soltanto singole scene – ad esempio un monologo di Eteocle dopo la sua espulsione dal coro – hanno luogo sul proscenio davanti al sipario di ferro. Se da una parte questa formula spaziale che integra la platea nello spazio della rappresentazione ricorda la situazione teatrale dell'antichità, d'altra parte la linearità delle strutture sceniche con i loro angoli retti sottolinea invece il momento della cesura e del conflitto.

La contrapposizione non è solo tra il coro e il singolo, ma anche tra il palcoscenico e la platea. Come nell'antica tragedia il coro era “garante della dimensione pubblica”⁸, così anche in Schleef esso è il garante dell'apertura dell'accadere scenico verso la platea. Quest'apertura avviene so-

⁸ H.-Th. Lehmann, *Theater und Mythos*, cit., *passim*.

prattutto con l'irruzione fisica degli attori nello spazio dello spettatore, ad esempio mediante la passerella, ma anche tramite il fatto che il coro si rivolge continuamente agli spettatori in posizione frontale e in questo modo attira il pubblico nel proprio spazio. Allo stesso tempo, però, come voleva Brecht, lo spettatore viene posto di fronte all'azione, invece di essere attirato dentro di essa. Ma con il coro ripetutamente schierato frontalmente sulla ribalta, Schleef radicalizza il movimento di esteriorizzazione brechtiano, che mirava alla produzione di una distanza critica, per generare così una contrapposizione tra scena e platea, con un gesto emozionale aggressivo: «Metti a distanza lo spettatore artificiosamente, tienilo alla larga da te [...]. Costringilo a prendere le distanze da te, perché tu lo ferisci, perché sei pericoloso per lui»⁹.

Un tale gesto di contrapposizione, che vuole impedire nello spettatore un rapporto identificativo, interpretativo e voyeuristico sia con l'attore che con il personaggio e rendere concreta la forza del conflitto rappresentato, allo stesso tempo conferisce potere alle vittime della Storia portate sulla scena. Le donne di Francoforte e di Tebe, nella loro statuarietà retta e inflessibile, oppongono una resistenza al loro ruolo di vittime, affermano sé stesse e i loro personaggi. La posizione della vittima viene così come tenuta in sospeso, affinché possa divenire percepibile il pericolo che proviene dalle collettività in rivolta, la violenza dell'emarginazione subita dalla collettività rappresentata dal coro, ma anche la violenza dell'espulsione operata dalla collettività: una sorta di ritorno del rimosso, che attesta l'inconciliabilità della vittima e rende impossibile una distinzione netta tra vittime e carnefici. A rendere il teatro di Schleef così perturbante appunto questa ambivalenza: lo spettatore è messo di fronte a un'alterità che è reale e agisce, che non si riesce a tenere a distanza e che non si riesce a classificare e valutare univocamente. È così che Schleef combatte la sua "battaglia contro la prospettiva centrale"¹⁰: degerarchizzando l'accadere teatrale per mezzo del coro, impedendo una riduzione del punto di vista al punto di fuga di un unico protagonista, un unico significato, un'unica verità.

Così, nella scena finale, le donne stanno di nuovo tutte unite sulla ribalta, di fronte agli spettatori, e questa volta Antigone ed Ismene sono tra loro, con le scuri tra le mani. Le cinquanta donne urlano agli spettatori: "Tutti sono colpevoli. La città tutta è colpita. Ognuno di noi. Noi siamo in lutto. Noi piangiamo. La sofferenza costringe a stare uniti. L'arma difende la lacrima. Il dolore ha punito tutti. Abbiamo vinto"¹¹.

⁹ E. Schleef, *Droge Faust Parsifal*, cit., p. 474.

¹⁰ Ivi.

¹¹ E. Schleef, *Die Schauspieler/Mütter/Wezel/Berlin – ein Meer des Friedens*, cit.: „Alle sind schuld. Die Stadt trifft es. Jeden. Wir trauern. Wir weinen. Leid zwingt zusammen. Die Waffe verteidigt die Träne. Der Schmerz hat alle bestraft. Wir haben gesiegt”.