

Christopher Balme (Monaco)
Ora zero ovvero l'arte del servire
di Christoph Marthaler

This essay focuses on the drama Christoph Marthalers *Stunde Null oder die Kunst des Servierens*. It is undoubtedly one of the most important and commercially successful German-language plays of the late 1990s. Numerous performances in other German theaters and abroad, as well as filming and television broadcasts, contributed to its widespread popularity. I will try to outline the particular aesthetic of the staging. After some brief background on the director and his famous “Marthaler-like” style, I will focus on the genesis and structure of this play. Starting with a detailed analysis of a key scene, I will discuss its crucial aesthetic traits, touching on issues concerning body language, musicality of language and the satirical nature of the Swiss director’s works.

KEYWORDS: Christoph Marthaler, *Stunde Null oder die Kunst des Servierens*, World War II, performativity, referentiality

Stunde Null oder die Kunst des Servierens (Ora zero ovvero l'arte del servire, 1995) di Christoph Marthaler, probabilmente lo spettacolo in lingua tedesca più noto della fine degli anni Novanta, a prima vista non sembra presentare nessuno degli ingredienti di un allestimento di successo. Non si tratta di uno spettacolo che decostruisce un classico o che mette in scena un testo teatrale il cui intento è quello di riflettere un nuovo spirito del tempo. *Ora Zero* non è la messinscena di un testo, antico o moderno che sia, bensì uno spettacolo che, sulla base di un collage di testi, rappresenta accadimenti linguistici, corporei e musicali, le cui reciproche connessioni nel migliore dei casi restano vaghe. Se di tali accadimenti si cerca di dare una descrizione, il risultato è piuttosto curioso: nell’ambito di un “allenamento al coinvolgimento emotivo”, sette dirigenti, probabilmente politici, tengono discorsi sulla Germania, cantano canzoni popolari tedesche ed eseguono curiosi esercizi con il corpo. Oltre a loro, ci sono una donna, “la signora Ora Zero”, un pianista e un cameriere. Il luogo

dell'azione resta imprecisato. A quanto sembra, i personaggi sono rinchiusi in uno studio di trasmissione o in un bunker, e si trovano lì per addestrarsi alla rammemorazione dell'anno 1945. Si esercitano in discorsi, strette di mano, in entrate e uscite, nello srotolare tappeti rossi e nell'allestire inaugurazioni. Alla fine tutti, fiaccamente, cercano di preparare i letti. Lo fanno in un modo estremamente comico, e comicamente non ci riescono. E non trovano pace, ma poi finalmente riescono ad addormentarsi.

A dispetto di questo materiale tutt'altro che promettente e delle reazioni contrastanti del pubblico e della stampa dopo la prima del 20 ottobre 1995 allo Schauspielhaus di Amburgo¹, *Ora Zero* ha riscosso un successo che è raro nel teatro in lingua tedesca. Senza dubbio si tratta di uno degli spettacoli di lingua tedesca più importanti e commercialmente più fortunati della fine degli anni Novanta. Numerose repliche in altri teatri tedeschi e all'estero, ma anche riprese e trasmissioni televisive hanno contribuito alla sua ampia diffusione.

Nelle pagine che seguono cercherò di delineare la particolare estetica della messinscena. Dopo alcuni brevi cenni sul regista e sul suo celebre stile "alla Marthaler", mi concentrerò sulla genesi e sulla struttura di questo spettacolo. A partire da una analisi dettagliata di una scena chiave, discuterò i suoi tratti estetici cruciali, toccando questioni concernenti il linguaggio del corpo, la musicalità della lingua e la natura satirica dei lavori del regista svizzero.

Christoph Marthaler – regista, compositore e per alcuni anni anche direttore artistico – è nato in Svizzera, a Erlenbach, nel 1951. Nella metà degli anni Settanta lavora nell'ambito del teatro musicale a Zurigo, curando concerti di *Lieder* e coreografie; compone inoltre musiche di scena e fa le prime esperienze come regista. Sempre negli anni Settanta frequenta la famosa scuola di recitazione di Jacques Lecoq a Parigi. Dal 1988 al 1993 è attivo al Teatro di Basilea, dopo il 1993 cura regolarmente allestimenti al Deutsches Schauspielhaus di Amburgo e alla Volksbühne di Berlino, lavorando anche per altri teatri di prosa e d'opera. Dopo la sua esperienza di direttore artistico dello Schauspielhaus di Zurigo dal 2000 al 2004, allestisce spettacoli in diversi importanti teatri svizzeri e tedeschi.

¹ Il titolo completo è: *Stunde Null oder die Kunst des Servierens. Ein Gedenktraining für Führungskräfte* (Ora zero ovvero l'arte del servire. Un training mentale per dirigenti). Regia: Christoph Marthaler; scene e costumi: Anna Viebrock; drammaturgia: Stefanie Carp; luci: Dirk Breimeier; interpreti: Eva Brumby, Jean-Pierre Cornu, Wilfried Hauri, André Jung, Klaus Mertens, Josef Ostendorf, Martin Pawlowski, Sigi Swientek, Clemens Sienknecht, Graham F. Valentine.

Al più tardi con gli spettacoli *Murx den Europäer!*... alla Volksbühne di Berlino e *Goethes Faust 1 + 2* allo Schauspielhaus di Amburgo, entrambi del 1993, Marthaler si è imposto non solo come regista, ma anche come “autore” dallo stile inconfondibile. Tra i tratti distintivi di tale stile ci sono in primo luogo una particolare musicalità e un ritmo di recitazione sonnambolico: due elementi, questi, che lavorano non in opposizione tra loro ma sostenendosi reciprocamente. A ciò si aggiunge una predilezione per determinati attori che collaborano con lui in più allestimenti, il che fa sì che si creino vari collegamenti intertestuali tra i diversi spettacoli. Non importa se Marthaler mette in scena un'opera lirica (*Fidelio*), un'operetta (*La vie parisienne*), oppure autori moderni (Horváth, Beckett) o proprie opere basate su collage di vari testi: questi elementi stilistici sono così dominanti che ormai si parla di un inconfondibile “stile alla Marthaler” o persino di “marthalerizzazione” di un'opera teatrale.

La fonte primaria di ispirazione di *Ora zero* è l'anno 1995, in cui ricorreva il cinquantesimo anniversario della fine della Seconda guerra mondiale. Ai prevedibili festeggiamenti ufficiali con l'immaginabile solennità politicamente imposta dalla ricorrenza, la compagnia di Marthaler risponde con un progetto diverso, alternativo, il cui titolo richiama la formula magica della rifondazione tedesca dopo il nazismo. L'espressione *ora zero* viene infatti usata ancora oggi dai tedeschi per indicare il nuovo inizio dopo la Seconda guerra mondiale, quando la Germania venne ridotta in macerie economicamente, politicamente e, dopo i bombardamenti degli alleati, anche materialmente. In senso figurato, *ora zero* sta a significare sia un eroico progetto di ricostruzione collettivo sia una chiara rottura con il passato nazionalsocialista. L'idea di aver avuto la possibilità di rinnovare il proprio sistema politico grazie all'aiuto delle potenze alleate occupanti, cioè Stati Uniti, Gran Bretagna, Francia e Unione Sovietica, è un elemento fondante della mitologia su cui si edifica la Repubblica federale tedesca. In questa mitologia, la distruzione materiale del paese e il rinnovamento del sistema politico che essa rende possibile appaiono come due occasioni ben sfruttate.

Un tempo già pronto da cui partire non c'è, perciò ne viene approntato uno *ad hoc*, nella forma di un collage realizzato da Stefanie Carp, che partecipa al progetto nel ruolo di *Dramaturgin*. Il collage consiste in gran parte di brani di comunicati ufficiali del governo inglese dell'epoca, di ordinanze trasmesse in più lingue, ma anche di discorsi di Winston Churchill e politici tedeschi del dopoguerra. A questi testi politici si aggiungono poi passi di poesie di Kurt Schwitters. La successione di discorsi politici e liriche dadaiste conferisce a entrambi i tipi di testo un carattere surreale, che immerge la dimensione politica in una luce particolare. La

scenografia di Anna Viebrock, collaboratrice storica di Marthaler, non viene ideata per questa messa in scena ma ripresa e adattata da una precedente messinscena della *Tempesta* di Shakespeare allo Schauspielhaus di Amburgo. Nel programma lo spazio scenico viene descritto come «un bunker alto-borghese tra l'anno 0 e 50 dopo il 1945». A sinistra e a destra ci sono pareti rivestite di legno pregiato (la quercia tedesca?); le entrate sono incorniciate da due colonne neoclassiche di ascendenza fascista. Inseriti nelle pareti ci sono dei microfoni, in cui i dirigenti parlano, a volte all'unisono, a volte accavallando le voci in una cacofonica polifonia. Gli oggetti di scena (lampade, posacenere) ricordano gli anni Quaranta e Cinquanta. L'effetto è quello di una seriosità fuori moda. La definizione "bunker" genera varie associazioni. Da una parte si pensa al *Führerbunker* dove Adolf Hitler trascorse gli ultimi giorni del Terzo Reich: la parola è divenuta sinonimo di una mentalità delirante e avulsa dalla realtà. D'altra parte la scena-bunker rimanda a qualcosa che non si lascia collocare in nessun tipo di spazio e la cui funzionalità rimane in fin dei conti indeterminata.

Il "cast" è composto, come abbiamo detto, dai sette dirigenti, dalla signora Ora Zero, un pianista e un cameriere. I sette uomini rimangono senza nome. Il loro costume e la loro maschera (abito e occhiali con montatura di corno) rimandano al tipo del "politico" e possono essere collocati in piena era Adenauer, negli anni Cinquanta. La signora Ora Zero (che viene chiamata per nome) rinvia invece al tipo risoluto di una "signora maestra" o, nell'ora di ginnastica, al tipo della "domatrice". Il pianista, con frack e una vistosa parrucca, si inserisce qualche volta nel canto del gruppo, altrimenti accompagna i dirigenti con il pianoforte. Il cameriere è un omino anziano, che si fa notare per le sue ingiustificate risate.

Nella prima parte dello spettacolo prevalgono gli elementi corali. Sull'individualità dei personaggi domina l'azione di un'istanza collettiva: tutti si esercitano con gli stessi discorsi, cantano le stesse canzoni, indossano gli stessi abiti, portano gli stessi occhiali ed eseguono gli stessi movimenti con il corpo. Una tale coralità produce l'impressione di un gruppo omogeneo costituito da soggetti che mancano di qualsiasi individualità e autonomia. I discorsi dei dirigenti sono documentati. Quasi tutto quel che viene detto sulla scena è stato detto o scritto tra il 1945 e il 1949 o nel 1995, l'anno del cinquantenario. Non viene però mai precisato da quale politico o scrittore provengano le singole frasi. Ma questo non è essenziale; quel che conta è l'impressione dominante di una retorica politica permeata di sentimentalismo che si serve sempre delle stesse metafore e rinvia continuamente e in modo stereotipato alla libertà, alla sicurezza e al benessere dell'Occidente.

Lo spettacolo si articola in 4 parti principali: "L'ora di politica", "L'ora di ginnastica", "I discorsi sulla Germania", "L'ora di andare a letto".

Questi blocchi principali si lasciano a loro volta suddividere in diversi segmenti. La struttura della prima parte è la seguente:

- 1 ouverture: discorsi politici davanti al sipario
- 2 esercizi linguistici (nei microfoni alla parete)
- 3 misurazioni
- 4 canto
- 5 esercizi linguistici
- 6 pausa-caffè
- 7 esercizi linguistici
- 8 bagni (canto, pianto)
- 9 esercizi linguistici
- 10 canto
- 11 esercizi linguistici
- 12 lezione di scavo attraverso la signora Zero
- 13 cambio per l'ora di ginnastica.

“L'ora di ginnastica” è una combinazione di esercizi ginnici compiuti di malavoglia e di “training” politico: strette di mano, tagli del nastro e sorrisi per la stampa, eseguiti in uno spazio che ricorda un po' una palestra o un campo sportivo. Corpi piuttosto in carne, lontani da ogni vigore virile, costretti in magliette attillate e pantaloni corti, stanno lì come a voler far risaltare l'assurdità e l'incongruità del modo in cui si svolge questa lezione di politica.

Secondo David Roesener, la parte centrale dello spettacolo è costituita dal discorso dell'attore scozzese Graham Valentine, il quale, come Marthaler, aveva frequentato la scuola di teatro di Jacques Lecoq². Nel programma, il dirigente interpretato da Valentine compare con il nome “Alleato senza patria”, nome che da una parte sembra rimandare all'origine biografica dell'attore, dall'altra allude al contenuto del suo discorso. Si tratta dell'ultimo dei sette discorsi politici portati sulla scena da Marthaler che segna una sorta di apice e di momento di svolta dello spettacolo. Valentine stesso lo ha caratterizzato così:

In *Ora Zero* tengo un lungo discorso che è il risultato dell'assemblaggio di più testi prodotti dall'allora governo della Gran Bretagna. Si tratta di disposizioni scritte per la Germania, per migliorare il suo comportamento dopo la guerra. Ma in quel mio monologo sono confluiti anche brani tratti da testi di

² Cfr. D. Roesner, *Ribible Riddle. Motivik und musikalische Form im Theater Christoph Marthalers*, in Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte, Stephan Grätzel (Cur.), *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Francke, Tübingen 2004, pp. 365-374.

Kurt Schwitters e da discorsi di Winston Churchill. Inoltre ripetevo lo stesso testo in più lingue, come del resto lo si trovava scritto nei documenti: in una colonna in francese, in un'altra in inglese, in un'altra ancora in russo. Qualche volta recitavo i testi in tutte e quattro le lingue. Li animavo con una dinamica che produceva un'impressione dadaista [...]. Facevo di quelle prescrizioni un'aria, che non era necessariamente da intendere in senso satirico.³

La tecnica del collage dadaista fa sì che i testi non mostrino né un significato impegnato né una linea di sviluppo narrativo. Si potrebbe parlare di un processo di decostruzione testuale in crescendo, in cui le spinte distruttive provengono sia da elementi della performance attoriale sia da elementi testuali. Per dare meglio l'idea riporto qui un passo:

Ladies and Gentleman. I am profoundly concerned about the European situation. Ten ancient capitals of Europe are behind the Iron Curtain. We do not know what is going on behind. The voice of German translator follows the prosecutor's voice. A shrill vengeful echo. There's a look of horror on her face. Few are able to laugh, what could be called laughing, but only sniff but only sniff and titter – should you have the misfortune to injure either the person or feeling of your neighbour; the formal – I beg your pardon should suffice – from the throat outwards as if laughing through wool [...].⁴

È più facile descrivere il discorso nel suo andamento performativo che cercare di chiarire le sue singole parti attraverso l'interpretazione. Valentine inizia dapprima sobriamente, con un inglese marcatamente britannico, quasi eccessivamente articolato. Ma già nell'accentazione egli sposta l'attenzione dagli aspetti semantici del testo a quelli sonori. Per esempio, quando dice «but only sniff and titter – should you have the misfortune to injure...» sottolinea in modo particolare le consonanti. Dopo quasi un minuto e mezzo compare per la prima volta la parola “ribble”, un nonsense, che viene ripetuta quattro volte e che si potrebbe associare foneticamente all'inglese “riddle” (enigma). Poi Valentine inizia a mischiare al discorso in inglese citazioni in tedesco, poi in francese e infine anche in russo, qualche volta formulando le frasi per intero, più spesso però spezzandole all'improvviso. Man mano che si procede, il tutto diventa sempre più incomprensibile: sempre più estremo e legato all'agire del corpo è l'impiego della voce; sempre più particelle senza senso si emancipano dal testo generando passaggi di “rumore” in cui si perde l'intenzione comunicativa che era originariamente alla base del discorso.

La gestualità e la mimica di Valentine sono caratterizzate dagli sforzi fisici che gli atti linguistici comportano. La recitazione è segnata da una

³ Cit. in D. Roesner, *Ribible Riddle*, cit., p. 368.

⁴ Trascritto dalla registrazione televisiva trasmessa il 20 ottobre 1995 dal canale *arte*.

crescente, esasperante fatica del corpo. David Roesner la descrive così: «con il viso arrossato, le vene che sembrano voler schizzare fuori per l'eccessivo sforzo articolatorio della bocca che si distorce, per il corpo che si contorce quasi spasticamente, Valentine si trasforma da distinto oratore in artiglieria scoppiettante»⁵. Alla fine, il discorso perde ogni coerenza semantica: si sentono soltanto consonanti e vocali, nessuna parola o frase in qualche modo comprensibile. Per rimanere nella metafora militare proposta da Roesner, il discorso ufficiale delle prescrizioni e delle orazioni politiche non viene portato a termine, ma esplose. Ciò che resta è soltanto un cumulo di macerie.

La mina più esplosiva è *Ribble Bobble Pimlico* di Kurt Schwitters. Parti di questa poesia nonsense tornano ripetutamente nel discorso di Valentine fino a prendere possesso della sua struttura testuale. Riflettendo sulla funzione di questo testo, Roesner argomenta che esso deve essere considerato da un punto di vista più musicale che semantico. Il testo è come una melodia che si ripete in crescendo ma decostruendosi progressivamente. Alla fine, infatti, restano soltanto brandelli della lirica di Schwitters. La parte finale del discorso di Valentine inizia con l'inglese «umpa, umpa stick it your jumper»; le ultime battute si dissolvono in brevi «pft e plopp» detti al microfono. Questo «pft» è come l'ultimo stadio preliminare alla quiete, alla negazione del discorso, al silenzio. Al silenzio che si produce dopo che l'ultima parola è stata detta. Per citare ancora una volta Roesner: «Da un punto di vista linguistico-simbolico, Valentine porta a termine una battaglia che, con cambi di prospettiva improvvisi, oscilla tra il modo di procedere assurdamente burocratico della Germania nazista e l'eco ridondante degli orrori della guerra»⁶.

Trasformare «quelle prescrizioni in un'aria, che non era necessariamente da intendere in senso satirico»: è questa, secondo Valentine, l'intenzione del suo discorso. Ma qui si pone una questione cruciale che riguarda lo spettacolo nel suo complesso: la questione della sua collocazione dal punto di vista del genere. L'associazione di generi diversi operata da Valentine (aria, discorso...) e la prevalenza degli aspetti musicali sono caratteristiche dominanti di questo spettacolo, come del lavoro teatrale di Marthaler in generale. Con quanto Valentine dice sulla negazione dell'intento satirico non è facile concordare, se si pensa all'impiego complesso che nello spettacolo si fa della comicità (linguistica e corporea) e al tema eminentemente politico dei festeggiamenti per i 50 anni dalla fine della guerra. Anche se lo spettacolo non si esaurisce nella satira, bisogna pur dire che esso è pervaso da elementi satirici. Ma l'oggetto della satira non è semplicemente una persona o un'istituzione, bensì il fare politica

⁵ D. Roesner, *Ribble Riddle*, cit., p. 368.

⁶ *Ibid.*

in quanto tale; la satira si esplica cioè nella messa a nudo di espressioni, atteggiamenti e comportamenti tipici dei politici impegnati a costruire o a perpetuare il mito del nuovo inizio. Il discorso di Valentine lascia presagire che l'interno nascosto dietro la facciata è stato rinnovato, rivitalizzato, e contiene un potenziale autodistruttivo che determina in qualche modo anche lo stesso spettacolo.

Ora Zero è dunque caratterizzata da un interessante paradosso. Da una parte il titolo e il contenuto del testo rimandano a contesti politici e storici concreti, dall'altra la realizzazione teatrale di questi contenuti elude ogni chiara collocazione e referenzialità. Lo spettacolo è perciò un esempio ben riuscito di quella che Erika Fischer-Lichte ha definito "la svolta performativa": "L'accentuazione dell'elemento performativo [...], il nuovo rapporto di tensione tra funzione performativa e funzione referenziale che ne risulta, apre [...] per lo spettatore spazi liberi in cui è possibile sperimentare modalità di percezione totalmente nuove"⁷. In ultima istanza sono gli aspetti performativi della messa in scena a dominare: la materialità dei corpi che oscillano tra anoressia e obesità, la musicalità e la virtuosità del canto, l'apparente insensatezza della maggior parte delle azioni. Tuttavia – e qui sta il particolare esito estetico del lavoro di Marthaler e del suo team – le dimensioni performative non riescono mai a prevalere del tutto: nonostante tutta l'assurdità dei discorsi e delle azioni, lo spettatore, almeno quello tedesco, sa bene che lo spettacolo tratta anche della propria storia e del proprio passato, sebbene in un modo alquanto inusuale. Il rapporto tra performatività e referenzialità rimane sempre carico di tensione, cosa che a teatro probabilmente è da sempre la chiave per il successo.

⁷ E. Fischer-Lichte, *Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, in «Paragrana: Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie» 7 (1/1998), pp. 13-29, qui p. 19.