

**Doris Kolesch (Berlino)**  
**Against Representation:  
il teatro di Einar Schlee**

This essay focuses on Einar Schlee's theatre. Schlee provokes and fascinates so much mainly because he uses an original and highly personal theatrical language that stands in strong friction with the hegemonic theatrical aesthetic. To this Schlee opposes an aesthetic of overwhelm that operates with large choral masses, with excessive vocalizations produced by choirs that not only speak and sing, but also frequently shout. The tight rhythms of these performances rehearse a very intense, sometimes violent stimulation and solicitation of the body and senses, both as far as the actor and the spectator are concerned.

**KEYWORDS:** Einar Schlee, *Mütter*, chorus, relationship of the individual to the mass, the body gestures

“I critici, un'ampia parte del pubblico e anche molti addetti ai lavori inorridiscono di fronte alle nuove forme teatrali di Schlee. ‘Questo non è più il mio teatro!’ afferma, riferendosi a questo allestimento, l'attore Edgar M. Böhlke, legato alle scandalose produzioni di Fassbinder. Il pubblico se ne va a frotte dagli spettacoli; le stroncature abbondano”<sup>1</sup>. Così scrive, a proposito di *Madri*, Wolfgang Behrens nella sua biografia del regista, scenografo, attore, pittore e scrittore Einar Schlee. Figura tra le principali e le più controverse del teatro tedesco dell'ultimo quarto del Novecento, Einar Schlee nacque nel 1944 nella Germania dell'Est, ovvero nella Repubblica democratica tedesca, dove non ebbe quasi alcuna possibilità di mettere in scena le sue opere. Nel 1976 si trasferì all'Ovest, nella Repubblica federale, dove restò fino alla sua morte nel 2001. Fin da subito Schlee ha sfidato e insieme catalizzato il pubblico e la critica teatrale tedeschi, sia dell'Est che dell'Ovest, con allestimenti come *Fräulein Julie* (La signorina Julia) di Strindberg al

<sup>1</sup> W. Behrens, *Einar Schlee. Werk und Person*, «Theater der Zeit», Berlin 2003, p. 109.

Berliner Ensemble nel 1975 o il già citato *Mütter* (Madri), da Eschilo ed Euripide, presentato nel 1986 allo Schauspiel di Francoforte, o ancora *Vor Sonnenuntergang* (Prima dell'alba) di Gerard Hauptmann, rappresentato un anno dopo allo stesso teatro, nonché con la messa in scena, l'anno seguente, nel 1988, di un suo testo, *Die Schauspieler* (Gli attori), sempre allo Schauspiel di Francoforte.

I lavori di Schleeff hanno subito veementi stroncature, sono stati oggetto di una vera e propria denigrazione, ma hanno anche esercitato un grande fascino, seppure in maniera discontinua. L'attività del regista continua a essere molto seguita e molto discussa, e talvolta ad essere motivo di scandali, anche dopo la riunificazione, con allestimenti come il *Faust* di Goethe (Schauspiel di Francoforte, 1990), *Wessis in Weimar* di Rolf Hochhuth (Berliner Ensemble, 1993), *Salomè* di Oscar Wilde (Schauspielhaus di Düsseldorf, 1997), *Sportstück* (Sport) di Elfriede Jelinek (Burgtheater di Vienna, 1998), *Verratenes Volk* (Popolo tradito), basato su testi di John Milton, Edwin E. Dwinger e Alfred Döblin (Deutsches Theater di Berlino, 2000).

Schleeff provoca e affascina così tanto prima di tutto perché è un regista eminentemente politico che nei suoi spettacoli riflette sul rapporto del singolo con la massa, sull'individuo nella sua relazione con la collettività, ponendo in primo piano questioni di rappresentanza e rappresentazione, e puntando l'attenzione su momenti e questioni altamente problematici della storia tedesca (ma non solo tedesca). Ma Schleeff provoca e affascina così tanto soprattutto perché usa un linguaggio teatrale originale e personalissimo che si pone in forte attrito con l'estetica teatrale egemone. A questa egli oppone un'estetica della sopraffazione che opera con grandi masse corali, con vocalità eccessive prodotte da cori che non soltanto parlano e cantano, ma spesso e volentieri urlano anche. I ritmi serrati di questi spettacoli provocano una stimolazione e sollecitazione del corpo e dei sensi molto intensa, talvolta violenta, sia per quanto riguarda l'attore che per quanto riguarda lo spettatore. Le scenografie affascinano per la loro chiarezza formale, le atmosfere e le azioni assumono spesso caratteri di ritualità.

Prendendo come principale esempio la messinscena di *Sportstück* di Elfriede Jelinek, vorrei analizzare il modo in cui Schleeff tematizza l'antagonismo tra individuo e collettività. In primo piano c'è il prorompere delle energie, dei desideri, delle strategie e degli interessi di potere che sottendono la pulsione precaria e ambivalente che spinge il singolo a integrarsi nella collettività. Viene così indagata, con i mezzi del teatro, una questione fondamentale per ogni individuo e per ogni comunità etnica, culturale, sociale o anche nazionale: il rapporto tra i singoli e il gruppo, tra la totalità sociale e le sue parti. Il tema è cruciale anche in *Droge Faust Parsifal*, una specie di autodifesa artistica e, insieme, una personalissima

teoria del teatro, scritta in forma di annotazioni, schizzi autobiografici, riflessioni e frammenti. Il coro vi gioca un ruolo centrale:

Il coro antico è un'immagine terrificante: figure che si assemano, si amucchiano, cercano riparo l'una presso l'altra, sebbene si respingano a vicenda con forza, come se la vicinanza degli altri appestasse l'aria. Così il gruppo si mette in pericolo da solo e non smette di auto-aggregarsi; impaurito, accetta precipitosamente una vittima necessaria, la esclude per riscattarsi. Anche se il coro è consapevole del proprio tradimento, non corregge la propria posizione, anzi, spinge sempre più la vittima nella situazione di una colpa evidente. Questo non è un aspetto esclusivo del coro antico, ma è un processo che si ripete giorno dopo giorno. Non solo i milioni di emigrati, rifugiati politici, ma anche i dissidenti, quelli che parlano una lingua propria, quelli che sono in grado di annientare il coro-nemico, non importa come.<sup>2</sup>

Il coro non è per niente una comunità pacifica: si fonda invece sull'aggressione, sulla delimitazione forzata del territorio e sulla violenza verso la vittima, una violenza contagiosa, volta alla sopravvivenza del gruppo. Una ripetizione reale, rituale o simbolica lega questa violenza anche alla fazione che per il coro costituisce un pericolo, perché minaccia di provocare il suo disfacimento.

Sulla scena di Schleeff questa violenza non è soltanto motivo o tema, non è unicamente un oggetto della rappresentazione, ma anche la modalità di rappresentazione teatrale che domina su tutte le altre. Il teatro di Schleeff è violento, anzi brutale, sia riguardo al lato della produzione sia riguardo al lato della ricezione. La violenza non viene recitata, ma agita, realizzata sulla scena con i corpi e con le voci. Gli attori vengono addestrati in lunghe sessioni di prova. In *Sportstück* li vediamo scattare al suono del fischiello, fermare o avviare i loro movimenti a comando, come una truppa che segue il capo. A differenza del balletto classico, che prevede anch'esso un addestramento del corpo alla disciplina e al controllo, il teatro di Schleeff esclude il gesto elegante e leggiadro, mostrando così tutta la durezza e la (auto)disciplina che la pièce – che potenzialmente ogni pièce teatrale – implica e impone. Abbiamo cioè a che fare con un teatro caratterizzato da un lavoro ossessivo sui corpi e sulle voci degli attori. I movimenti si ripetono quasi all'infinito. Correre, camminare, pestare i piedi, urlare, sbraitare sono azioni compiute con insistenza, con un'intensità fisica e con una pressione sempre crescente, che rasentano il completo sfinimento dell'attore, ma anche dello spettatore. Il corpo, la voce, la lingua, lo spazio e il tempo sono investiti da un ritmo del tutto particolare; la dimensione sensoriale e il senso della continuità ven-

<sup>2</sup> E.Schleeff, *Droge Faust Parsifal*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997, p. 14.

gono forzati, distorti, lacerati, straniati. Il teatro sembra essersi lasciato alle spalle ogni misura: la misura del corpo come quella del tempo, dello spazio, del senso. La violenza che tutto questo comporta, non viene rappresentata, ma viene piuttosto messa in atto, performata. La dimensione della performance prevarica, per senza sopprimerla, su quella della rappresentazione. L'estrema intensità delle sequenze di movimenti corporei e vocali, la fatica e lo sfinimento del corpo che corre, pesta i piedi per terra, sbraita, urla, si comunicano attraverso una circolazione di energie sociali nell'intero spazio teatrale. Sono la forma dello spazio teatrale e il modo specifico in cui gli attori agiscono in esso a determinare un particolare coinvolgimento emotivo dello spettatore (e ascoltatore). In diversi suoi spettacoli, Schleeff prolunga il palcoscenico con passerelle che penetrano talvolta molto profondamente nella platea; inoltre conferisce allo spazio una configurazione cruciforme, risvegliando associazioni di carattere culturale e liturgico.

In *Sportstück*, l'intenso scambio emozionale tra scena e pubblico si produce non tanto grazie alla forma del palcoscenico oppure ad altri artifici scenografici, quanto piuttosto attraverso un gesto continuo di scontro, confronto e appello del coro rispetto agli spettatori. Questo avviene già dal primo ingresso in scena del coro: una quarantina di donne e uomini, per lo più giovani, tutti in tunica nera, cantano forte l'Inno popolare austriaco, la cosiddetta *Kaiserhymne* (Inno all'imperatore): "Gott erhalte, Gott beschütze / Unsern Kaiser, unser Land!" (Dio salvi, Dio protegga / il nostro imperatore, il nostro paese!). Poi l'intensità sonora cala a poco a poco e il coro, allineato dietro una capofila, scandisce testi sulla relazione tra sport e guerra, tra addestramento del corpo e disciplina. La disposizione dei corpi e delle voci crea uno spazio visivo e acustico avvolgente, nel quale gli spettatori si ritrovano completamente immersi. Si produce così un'esperienza di fruizione che, come ha sottolineato Schleeff stesso, ha una forte somiglianza con quella dello spettatore di concerti rock o di manifestazioni sportive di massa. L'allineamento frontale degli attori rispetto al pubblico mette in evidenza la separazione tra il palcoscenico e la platea; ma questo confine viene superato quando il coro si rivolge direttamente alla platea, il che avviene sempre nella forma di duri improperi o di urla. Nella sua presenza fisica e vocale marcata e aggressiva, il coro acquista qualcosa di marziale, di sconvolgente. Eppure l'impressione di un'unità monolitica e granitica in cui i singoli si perdono, viene ripetutamente contrastata da rumori stridenti e dissonanze. Alcuni gruppi all'interno del coro pronunciano parole diverse da quelle degli altri, così testi diversi si sovrappongono e interferiscono a vicenda creando un effetto babelico, disorientante. E poi il coro si zittisce sprezzante, come una vecchia megera; gli uomini si siedono in disparte, mentre le donne impostano voci acute che sembrano ispirarsi alle gamme di onomatopee

dei fumetti. Il coro produce al suo interno dissonanze nella melodia e interruzioni della ritmica, che gli si ritorcono contro, non gli danno pace, non gli permettono di apparire come un'unità compatta. La dialettica e l'interdipendenza tra monodicità e polifonia struttura non soltanto i passaggi del coro, ma tutta la rappresentazione, nella quale, infatti, si alternano parti corali e monologhi. Nonostante la violenza e la disciplina che li organizzano, i cori di Schleeff non agiscono mai come un corpo solo o una voce sola. L'“Eccomi. Eccomi. Eccomi” gridato e cantato a più riprese dal coro, per la molteplicità, la dissonanza, l'evidente mancanza di simultaneità dei desideri che lo articolano, sembra l'opposto di un'espressione verbale coerente e pare quasi voler attestare l'impossibilità di un'individualità autonoma e singolare. Così i cori “marziali” di Schleeff manifestano una resistenza del singolo nei confronti del gruppo.

La violenza esercitata sul singolo, e dal singolo interiorizzata, si palesa e diventa subito fisicamente tangibile: nella pesantezza e nella fatica dei corpi, nel respiro, nella circolazione dell'aria, nel sudore. Nell'esaurimento e nello sfinimento, i corpi acquistano una sorprendente vita propria: diventano asincronici, dissonanti, mostrano piccoli cedimenti, compiono lievi irregolarità, che acquistano il carattere di tracce gestuali e vocali di un ritorno di ciò che è stato rimosso e represso con la disciplina e l'assoggettamento.

L'impetuosità, la violenza, il dolore dei corpi e delle voci, ai quali mette di fronte il teatro di Schleeff, ci riportano indietro al teatro arcaico, che sorge in prossimità dei culti sacrificali, tematizza la paura e il fascino della distruzione e della creazione, della sregolatezza sessuale e affettiva. Il teatro era un rito e in quanto tale un'azione regolata e reiterata che coinvolgeva tutti i partecipanti scuotendoli nel profondo. Sin dai suoi inizi rivela una dimensione agonica. Lo spettacolo antico, infatti, inizia con la comparsa di un corpo, di una voce, di una figura, davanti allo spazio di risonanza del coro; un corpo, una voce, una figura umana che compiono per protestare, per opporre resistenza, per piangere e accusare gli dèi ingiusti. “Schleeff riporta sul palcoscenico la *guerra*, tema originario e sostanza del teatro, poi mitigato in favore del dialogo. La struttura antagonistica viene fuori in tutta la sua chiarezza; allo spettatore vengono trasmessi il terrore e il ritmo paradossalmente gioioso della violenza”<sup>3</sup>.

Schleeff non propone però un ritorno al teatro rituale arcaico. L'esibizione e l'ostentazione della violenza gli servono per mettere in discussione la rappresentazione teatrale, per problematizzare la violenza che sta alla base dell'ordine simbolico che la regola. Quindi il suo teatro non spinge affatto verso una regressione primitiva e irrazionale (come gli hanno im-

<sup>3</sup> H.-Th. Lehmann, *Theater des Konflikts*, in G. Gerecke, H. Müller, H.-U. Müller-Schweffe (Cur.), *Einar Schleeff. Arbeitsbuch*, «Theater der Zeit», Berlin 2002, pp. 42-66, qui p. 43.

putato molti critici), non celebra un “ritorno” a un corpo presunto autentico. Schleef non dimentica mai che il corpo è sempre e solo un prodotto, qualcosa di formato e in-formato per manifestarsi e fare esperienza. Ma sa anche che questo suo essere plasmato culturalmente, questa costruzione del corpo mediante azioni, gesti, modi di parlare e discorsi contiene in sé un potenziale di resistenza ai poteri che lo plasmano. Nell’eccesso motorio e vocale, nell’iperbole artistica e nella continua ripetizione di gesti, nella veemenza e nella forza di difetti, mancanze o imperfezioni che interrompono la regolarità del movimento, nei momenti di affanno e sfinimento dell’attore, il corpo può percepirsi come qualcosa che non si riconosce in alcuna forma, che non si adatta all’ordine dominante della rappresentazione. Si manifesta come qualcosa di incommensurabile che, nella sua singolarità fisica e psichica, si contrappone a ogni tentativo di oggettivazione e assolutizzazione. Nel teatro di Schleef, insomma, il corpo non si trasforma in un corpo-segno, che significa, rappresenta o esprime qualcosa, ma si caratterizza come *corpo di disturbo*<sup>4</sup>, corpo di opposizione, cui sono propri una presenza e un campo d’azione concreti e materiali che vanno al di là del processo di significazione e interpretazione.

Schleef non idealizza il coro, né crede nella grande individualità. Nel gioco di cori gestuali, vocali e canori, di cori maschili, femminili e misti, nell’alternanza tra pezzi corali e solistici, non stabilisce un allineamento del singolo all’interno del gruppo, né tantomeno mira alla celebrazione di un protagonista. È interessato piuttosto alla contemplazione e all’esperienza dell’“antagonismo tra molteplicità e singolarità”<sup>5</sup>. Perciò nel suo teatro individuo e gruppo non sono più incasellati in opposizioni binarie, non sono più contrapposti entro limiti isterici, ma sono molteplicità complesse e in quanto tali esibiscono lo sforzo di acquisire un profilo, che non potrà mai essere nitido o definitivo, all’interno di un movimento in cui la perdita e il ritrovamento di sé si susseguono senza fine.

Per quanto riguarda il teatro come istituzione sociale, il modo in cui Schleef pone la questione dell’individuo assume una certa dirompenza. In quanto convenzione sociale (dal latino *con-venire*, radunarsi), il teatro è sempre un’adunanza di molti, talvolta di persone e gruppi del tutto eterogenei, che per un determinato tempo condividono un certo spazio. Così il rapporto di interdipendenza conflittuale e precaria tra singolo e gruppo messo in scena dal teatro corale di Schleef si sdoppia o, se si vuole, si duplica sul piano della ricezione. Il conflitto tra coro e individuo non rimane circoscritto al palcoscenico: si riproduce come conflitto tra

<sup>4</sup> Cfr. M. Dreyse Passos de Carvalho, *Szene vor dem Palast. Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleefs*, Lang, Frankfurt et al. 1999, p. 90.

<sup>5</sup> H.-Th. Lehmann, *Theater des Konflikts*, cit., p. 49.

attori e spettatori, ma anche come conflitto tra gli spettatori stessi, i quali sono pur sempre singoli e, allo stesso tempo, appartenenti a un gruppo, a una collettività (e questa dinamica scatena le tipiche reazioni polarizzate agli spettacoli di Schleef: da un lato c'è chi interrompe, chi protesta ad alta voce e abbandona il teatro sbattendo la porta; dall'altro c'è un entusiasmo euforico e incantato, sebbene raramente continuo).

A questo punto è necessario sottolineare una netta differenza tra l'estetica della sopraffazione di Schleef e le forme di sopraffazione della massa nelle grandi manifestazioni sportive: nel momento in cui tematizza e problematizza l'assembramento di masse umane, Schleef ne mostra energie, forze e pericoli. Lunghi passaggi di *Sportstück* vengono introdotti da cori: cori parlati, cantati, cori di donne e uomini, i corpi vestiti in maniera uniforme. I cori non solo parlano, cantano e gridano, ma agiscono anche in sincrono, compiono movimenti che ricordano quelli di un allenamento sportivo, corrono su e giù o si passano la palla. Non vediamo un attore che recita la parte dello sportivo, bensì un attore che si muove come uno sportivo, che corre sul palco e giunge sino al limite delle sue potenzialità fisiche. È molto significativo il fatto che l'attore non reciti la parte dello sportivo ma agisca da sportivo nonostante il suo corpo resti chiaramente un corpo di attore e non di sportivo professionista. L'immagine perfetta del corpo atletico, disciplinato e conforme ai parametri della biometrica, viene sostituita dalla realtà di numerose corporeità singolari, di unità e individualità che, nonostante e contro l'uni-formazione, mostrano durante lo spettacolo il differire di ogni singolo corpo dall'altro.

Ciò si palesa in maniera particolare in una sequenza corale, imponente e impressionante, di oltre 35 minuti, in cui i 46 componenti della compagnia, tutti in maglietta e pantaloncini corti bianchi, scandiscono all'infinito lo stesso passaggio di testo, con gli stessi identici movimenti ampi e aggressivi da pugile o tipici di un allenamento. Sebbene voci e movimenti siano fortemente ritmati e sincronizzati, il testo rimane spesso poco comprensibile o addirittura incomprensibile del tutto; la lingua sembra funzionare come una sorta di isolante acustico, producendo una massa fonetica del tutto priva di significati e riferimenti. All'interno del suo fluire, le singole voci restano però distinte l'una dall'altra, così come resta distinguibile la singolarità degli atti linguistici e dei movimenti, che via via acquistano una durata sempre maggiore (e con essa aumenta ovviamente anche la fatica degli attori). Attraverso la sovrapposizione delle voci, le ripetizioni e i refrain sfalsati, la lingua viene lavorata come puro materiale fonetico. Una voce si sovrappone all'altra in quanto realtà ritmico-musicale, in quanto respiro, rumore, urlo, parola, eco di ciò che è stato detto, al di là della sfera della comprensione, come a dimostrare quanto il corpo sia il luogo della scrittura violenta di un codice simbolico e allo stesso tempo costituisca la possibilità di una trasgressione, di una

differenza, di un'alterità che sfugge al senso, di un comportamento che infrange la norma. Ma questa possibilità è messa in relazione con i movimenti e le posizioni del corpo, è fatta dipendere dal loro mutare. Perché il modo in cui la lingua si muove nella bocca, il modo in cui si usano la mascella e le labbra, il modo in cui si produce un suono, in cui un codice simbolico viene articolato e trasformato e de- e ricodificato: tutto questo dipende dalla posizione e dai gesti del corpo.

Nella mobilitazione estrema, eccessiva, eccedente della dimensione sensoriale, mobilitazione legata all'azione di un corpo che si sfinisce e alle voci che si sottopongono a sforzi enormi, il senso diventa trasparente. Diventano trasparenti le esperienze di violenza, dolore e repressione sulle quali esso si costituisce. Ma una tale estrema mobilitazione sensoriale indica allo stesso tempo un potenziale e un impulso di resistenza. Questo si rivela paradossalmente attraverso quella qualità del corpo che sembra indicare l'esatto contrario di una resistenza, ossia la sua finitezza. Il teatro di Schleeff trasmette l'esperienza di un corpo che non si lascia mai del tutto plasmare e disciplinare, perché, insieme a tutta la sua vitalità, al di là di essa e dentro di essa, rivela la propria mortalità, esibisce la propria finitezza come condizione ineludibile e insuperabile.

Così, al termine di questa sequenza, gli attori stramazzano al suolo sfiniti, come morti, dopo quasi quaranta minuti di esercizio sportivo trascinate ed estremo. Segue un silenzio di grande densità e un'assenza di movimento prolungata, al quale il pubblico risponde spesso con uno scroscio d'applausi spontanei, con esclamazioni e grida d'entusiasmo. L'aggressività nei confronti del corpo, la minaccia che esso subisce, il rischio che corre, la sua bellezza e anche la sua vulnerabilità non riguardano soltanto le attrici e gli attori, non restano limitati all'interno dello spazio scenico allestito da Schleeff. La spessa massa di movimenti e suoni prodotta sul suo palcoscenico è anche un'aggressione nei confronti degli spettatori, che a essa reagiscono anche fisicamente andando oltre il ruolo tradizionale del colto frequentatore del teatro, proprio come fanno i tifosi di calcio che non riescono a stare seduti sugli spalti. L'esperienza estetica, per Schleeff, implica sempre una sollecitazione corporea estrema, legata a una stimolazione che giunge fino all'esaurimento fisico e psichico del pubblico. Questa stimolazione estrema arriva quasi a produrre qualcosa di simile alla rottura di un tabù: quanto più è provocatoria e trasgressiva, tanto più ci riporta al piacere, al godimento, all'eccitazione o anche a interessi e bisogni che invece vorremmo rifiutare, limitare, escludere dalla nostra coscienza individuale e collettiva. Il pericolo e la messa in discussione dei limiti della rappresentazione diventano così un segno tangibile dell'irrisolubilità del conflitto che lega il singolo alla collettività, e li distingue l'uno dall'altra.