

Ulrike Haß (Berlino)

Irruzione del cinema, evasione del teatro.

Franz Castorf mette in scena

***Umiliati e offesi* di Dostoevskij**

This essay discusses Castorf's theater. His plays are taken from Dostoevsky's novels and are based precisely on the moment of the turning point in mediality. Between 1999 and 2003, Castorf is not at all interested in trying to address a present full of catastrophes with a paraphrase of Dostoevsky. Rather he, in a precise and congenial movement, welcomes Dostoevsky's writing into the center of his work and repeats in the sphere of theater "the effort of the form that counteracts itself" that is made in the Russian writer's novels.

KEYWORDS: Franz Castorf, Dostoevsky, *Humiliated and Offended*, great theater of actors, perfect intermediate performance.

Tra il 1999 e il 2002 Franz Castorf ha realizzato tre spettacoli basati su romanzi di Dostoevskij: nel 1999 *Demoni*, nel 2002 *L'idiota* e un anno prima *Umiliati e offesi*, che debutta a Berlino nell'ottobre 2001¹, e viene celebrato con entusiasmo come grande teatro d'attore e perfetto spettacolo intermediale. Per la complessità dei loro personaggi, delle loro situazioni e delle loro costellazioni narrative, i romanzi costituiscono per Franz Castorf un modello per il teatro. Nei romanzi di Dostoevskij, in particolare, egli scopre il materiale per un teatro della contemporaneità che si profila negli anni esplosivi a cavallo tra i due millenni.

¹ La prima ha luogo il 12 ottobre 2001 (ma precedentemente, il 28 maggio, c'era stata una prima viennese). Regia: Frank Castorf / Scenografia e costumi: Bert Neumann / Musica: Sir Henry / Video: Jan Speckenbach / Luci: Rainer Casper / Dramaturg: Carl Hegemann / Interpreti: Martin Wuttke (Ivan Petrovič, detto Vanja, scrittore), Kathrin Angerer (Jelena, detta Nelly, orfana), Joachim Tomaschewsky (Jeremiah Smith, suo nonno), Henry Hübchen (Piotr Alexandrovitch Valkovski, proprietario terriero), Milan Peschel (Alexej Petrovič Valkovski, detto Alioscha, suo figlio), Jeanette Spassova (Nathalia Nikolajevna Ichmenewa, detta Natascha), Bernhard Schütz (Nikolaj Sergeič Ikhmeniev, suo padre, fattore del principe), Susanne Düllmann (Anna Andrejevna Ichmenewa, sua moglie), Hendrik Arnst (Philipp Philippyc Maslobojev, compagno di scuola di Wanja), Astrid Meyerfeldt (Alexandra Semionovna, la sua ragazza), Irina Potapenko (Katerina Fiodorovna, detta Katja, ereditiera), Joachim Tomaschewsky (Sisobrjuchow e un medico), Caruso (Asorka, un cane), Sir Henry.

L'opera di Dostoevskij ha origine in una Russia che vive la transizione dalla fede religiosa all'ideologia materialista e lascia presagire non soltanto l'imminenza della morte di Dio ma anche il fallimento della riorganizzazione socialista del popolo. Essa „vede“ il nichilismo sociale. Nell'epilogo di *Delitto e Castigo* Raskòl'nikov sogna un mondo in cui le regole e i vincoli più elementari del vivere comune sono andati perduti. Nel suo sogno profetico scoppia un'epidemia di follia, che si diffonde spietata e inarrestabile per villaggi, città e paesi interi: “Tutti erano agitati e non si capivano più l'un l'altro. Ognuno credeva di essere l'unico detentore della verità. Non sapevano più esprimere giudizi e non erano più in grado di accordarsi su cosa fosse il bene e cosa fosse il male; non sapevano chi ritenere colpevole e chi assolvere”, così che alla fine tutti si uccisero a vicenda “in una sorta di rabbia insensata”. “Tutti gli esseri umani e tutte le cose furono coinvolti nella distruzione”, e l'epidemia, che si diffondeva dall'Asia, avanzava e avanzava “sempre più”.

La Russia è stata da sempre terra fertile per le contraddizioni tra i due archetipi “Est” e “Ovest”: i conflitti del secolo scorso sono sottesi da una divisione molto più antica, la divisione scismatica tra “ortodossia” e „latinità“ che spaccò in due l'Europa nel Medioevo. All'interno di questi conflitti, la Russia, quale centro esso stesso dilaniato, si è sempre orientata verso entrambi le parti allo stesso tempo. E in questa dilacerazione l'opera di Dostoevskij percepisce lo spazio lasciato vuoto da Dio nel mondo come un'assenza, una mancanza particolarmente dolorosa. Nei *Demoni* Dostoevskij mostra una serie di riformatori anarchico-rivoluzionari impegnati nello sforzo di colmare appunto questo vuoto con un programma politico o con un'idea fissa. Tutti loro vengono risucchiati inevitabilmente nel vortice che si sprigiona da quel vuoto e si trasformano in nichilisti militanti e attentatori suicidi. Non c'è alcun punto archimedeo, da nessuna parte. Ciò che resta sono gli sforzi del poeta nel campo più proprio dell'autore moderno: *lo sforzo della forma che contrasta sé stessa*. L'opera di Dostoevskij è segnata da questa svolta in direzione della medialità, compiuta nelle condizioni estetiche della modernità e realizza tale svolta in una struttura romanzesca aperta e polifonica.

Gli spettacoli di Castorf tratti da romanzi di Dostoevskij si basano proprio su questo aspetto della svolta mediale dell'autore russo. Tra il 1999 e il 2003, a Castorf non interessa minimamente cercare di affrontare un presente pieno di catastrofi con una parafrasi di Dostoevskij. Piuttosto egli, con un movimento preciso e congeniale, accoglie la scrittura di Dostoevskij nel centro del suo lavoro e ripete nell'ambito del teatro “lo sforzo della forma che contrasta sé stessa” che si compie nei romanzi dello scrittore.

Romanzo, teatro, video

La vicenda di *Umiliati e offesi* si svolge prima dell'invenzione del telefono. I personaggi se ne stanno a casa con le loro anime afflitte e ferite, aspettano una visita annunciata che ritarda di diversi giorni, dipendono da appuntamenti complicati e incontri casuali. Quando si incontrano, i loro sguardi inquieti e indagatori tentano di capire quel che nel frattempo è successo. Si gettano a rotta di collo nella conversazione, si avventano l'uno sull'altro con autogiustificazioni tattiche, vere solo in parte, che nascono dalla solitudine dell'attesa. In mezzo a loro sta l'io narrante, Vanja, il medium, un osservatore ipersensibile, letterario, che si lascia prendere dagli avvenimenti che descrive, vi partecipa con trasporto, ma non con la disperazione mostrata invece dagli altri, che danno la vita per la loro storia. Alla fine avrà scritto il romanzo che teniamo tra le mani e avrà tratto profitto letterario dalla vita quotidiana delle persone che descrive, persone paralizzate dall'amarezza e dall'orgoglio.

Grande letteratura, letteratura dozzinale e giornalismo si mescolano in questo romanzo, che Dostoevskij concepisce nel 1861 per pubblicarlo a puntate sulla rivista letteraria «*Wremja*», in modo che lui e il fratello potessero procurarsi di che vivere. È la storia di Vanja che si prende cura della tredicenne Nelly, una povera orfana maltrattata, per la quale sviluppa un affetto alquanto trattenuto. Quando Nelly muore, Vanja viene a sapere che era la figlia del principe Piotr Alexandrovitsch Walkovski, il quale in passato aveva sottratto alla madre di lei il suo patrimonio. Dostoevskij descrive il modo sistematico in cui questo principe contrasta la relazione amorosa del figlio Alioscha con la bella Natascha. Figlia di proprietari terrieri che sono caduti in disgrazia e in conflitto con il principe, Natascha è stata cacciata di casa dal padre a causa del suo amore per Alioscha. Alla fine questi la lascerà per la ricca ereditiera Katja, che il principe aveva previsto di dare in moglie al figlio.

Lo spettacolo di Castorf tratto da questo romanzo ha luogo sulla stessa scena utilizzata per il suo lavoro basato su *I demoni*. Un palcoscenico girevole permette al teatro-container, con piscina annessa, ideato da Bert Neumann di roteare sul proprio asse. La piscina, nella quale i socialuto-pisti e nichilisti dei *Demoni* erano affondati in una misteriosa e profonda voragine d'acqua, si è ora tramutata in una superficie di ghiaccio liscia e scivolosa. Tutti gelano e scivolano. Una donna in abiti leggeri fa una piroietta con i pattini per attirare su di sé l'attenzione. Tutti ardono dal desiderio di riscaldarsi con un grande sentimento. Le pareti esterne del bungalow-container sono rinforzate con clinker, le finestre isolate con carta di giornale, sul tetto c'è un camino che fuma. Martin Wuttke nei panni di Vanja, con una czapka di pelliccia tirata giù fin sulle orecchie, è in cerca di un appartamento e prende in affitto il bugigattolo di un vecchio di

nome Smith. Davanti a questo grande freddo dalle molte forme tutti cercano di fuggire verso l'interno, ma questo interno – e qui l'uso del video ha un ruolo decisivo – non è più un interno. Per mezzo di vari microfoni e di una videocamera installata sul tetto del container, tutti gli eventi che si svolgono all'interno vengono trasmessi in tempo reale all'esterno, su un grande schermo: senza soluzione di continuità e senza vuoti, per mezzo di una telecamera di sorveglianza o di una telecamera a mano che entra in gioco quando l'angolo in cui i personaggi si sono ritirati con le loro ferite o perversioni, un tempo segrete, diventa troppo stretto.

I luoghi ripresi nelle immagini video sono stanze, letti, salotti; i soggetti privilegiati sono fatti intimi, preferenze sessuali particolari, sentimenti complicati, lacrime, confessioni e umiliazioni violente: l'intero arredamento interiore dell'individuo borghese, più volte rivelato e allestito. Prima attraverso il teatro dell'epoca borghese, poi attraverso il romanzo e infine attraverso le immagini in movimento, che sembrano penetrare ancora più spietatamente nelle zone segrete dell'individuo. Tra le immagini girate durante lo spettacolo appaiono anche frammenti di altri filmati: pubblicità, riprese di strada, brevi sequenze di un film porno.

Queste immagini preconfezionate hanno un effetto irritante, perché mostrano come le immagini "dal vivo" non sono affatto meno piatte, squadrate e inautentiche delle immagini di filmati registrati. Come queste ultime, le immagini in presa diretta scaturiscono dalla prospettiva di un occhio artificiale che le mette in scena e, rispetto al tempo veramente condiviso, sono segnate da un seppur minimo ritardo che, ad esempio, nel caso di un medium "in presa diretta" quale la televisione, può essere sufficiente per rimuovere da cosiddetti reportage "in tempo reale" parolacce o nomi di politici invisi. Ciononostante le immagini riprese durante lo spettacolo sono inequivocabilmente immagini dal vivo, poiché non c'è alcuna interruzione nella suspense e nella curva di tensione degli accadimenti scenici che si svolgono davanti alla telecamera. La ripresa video fornisce i primi piani di un'escoriazione, di una ruga o di una bocca distorta. Moltiplica così l'intensità dell'accadimento, e questo grazie a un setting teatrale che cancella la differenza tra il tempo delle scene filmate e la normale presenza sul palcoscenico. Viene così esibita la contemporaneità del teatro, ma allo stesso tempo anche l'autenticità apparente del medium cinema, che "è la sua più grande menzogna" (Godard).

Conversazione letteraria nel salotto degli Ikhmeniev

Le porte del container sono chiuse. Solo quando uno degli attori inizia a parlare, sullo schermo appaiono le immagini che lo ritraggono. È Vanja, che tiene un lungo monologo sul suo malessere fisico e sulla sua vocazio-

ne di poeta. Il suo discorso è una sequenza di passi del primo capitolo del romanzo, montati in una successione frammentata e non cronologica, che non mira certo a una comprensione immediata del contenuto. Non c'è un "Establishing shot", non c'è nessuna visione d'insieme dello spazio scenico, ma nel corso della conversazione che segue i partecipanti, ripresi dai quattro angoli superiori della stanza, a poco a poco diventano riconoscibili. Siamo nel salone di Ichmeniev e di sua moglie Anna, dai quali si è appena presentato il letterato Vanja per chiedere la mano della loro figlia, la bella Natasha. Ichmenew non risponde al precedente monologo di Vanja, ma attraverso la combinazione di primi piani sullo schermo si produce una relazione diretta tra lui e Vanja. Ciò porta a un primo conflitto. Ichmenew non è disposto a concedere sua figlia a un pretendente dalla condizione finanziaria così incerta: "Tu sei povero. Natascha è giovane. Aspettiamo ancora un anno e mezzo. Se riuscirai ad affermarti, Natascha sarà tua. Se non ci riuscirai, deciderai tu stesso! Sei un uomo d'onore: riflettici su!".

Come nel teatro antico, il linguaggio costituisce il livello in cui i personaggi si dividono da loro stessi. L'asincronicità e l'imponderabilità che segna il rapporto reciproco tra loro si ripercuote sul linguaggio, che per esprimerle non ha bisogno di atmosfere di misteriosità, ma può accontentarsi tranquillamente di una dizione laconica e quotidiana. Avviene così che le immagini montate da uno sguardo cinematografico paradossalmente permettano di orientarsi meglio nella comprensione dei rapporti interpersonali dei personaggi di quanto non facciano gli accadimenti sul piano linguistico.

Da un angolo del container il vecchio con il suo cane si avvicina al salone. Smith è il primo personaggio a comparire di persona sul palcoscenico. Entra nel salone e chiude la porta. Segue una lunga scena di sguardi fissi che nel romanzo spettano al reazionario tedesco Schulz. Le sue frasi "Le chiedo, perché è mi guarda con tanta insistenza?" vengono messe in bocca a Vanja. Gli sguardi fissi che Smith e Vanja si scambiano vengono resi da una serie di campi e controcampi che propongono immagini molto zoomate: l'effetto prodotto è quello di una scena opprimente che si protrae oltre il dovuto. Da questo fissarsi reciproco nascerà una relazione carica di conseguenze per Vanja, il quale, attraverso Smith, conoscerà la giovane Nelly.

Lo spettacolo di Castorf traspone la costellazione di personaggi del romanzo nella simultaneità del teatro; la descrizione epica delle circostanze e le motivazioni delle loro relazioni, che nel romanzo vengono sviluppate in lunghissimi discorsi, vengono invece tradotte in un montaggio di immagini frammentate. I primissimi piani spezzano l'immediatezza del teatro e attirano nell'incantesimo di una comprensione per così dire nuda, cieca, mentre sul piano linguistico la comprensione sembra sfuggi-

re continuamente. Lo spettacolo di Castorf gioca consapevolmente con la trinità mediale di letteratura, teatro e cinema, la cui inconsapevole interazione vari decenni fa produsse il fenomeno Hollywood. Messinscena e palcoscenico scompongono le componenti di questa triade mediale connettendole asincronicamente, alla ricerca di un'apertura del teatro verso l'abisso dell'assurdo, verso il vuoto, l'assenza, la mancanza.

Minestra liofilizzata

Questo abisso si tinge di un colore diverso nella scena in cui Natascha, come avviene a tante figlie nel dramma borghese, viene bandita dal padre e abbandona il soggiorno degli Ikhmeniev per immergersi nella più bassa sfera del bugigattolo di Vanja e della sua amicizia narcisistica. Natascha ama Alioscha, immaturo e volubile figlioletto del principe, acerrimo nemico di Ikhmeniev. Tutto è stato già detto, Natascha in questa scena non pronuncia parola. Quando abbandona la madre, guarda fisso nella telecamera. Vediamo la sua determinazione, l'orgoglio di un amore incondizionato, che Jeanette Spassova, nei panni di Natascha, fa brillare battagliera da sotto i pesanti riccioli che le cadono sulla fronte. "Ma io lo amo", dichiarerà più avanti a Vanja. Le sue parole sono semplici e nette, ma il suo cuore ha la grandezza di un'antica determinazione. Nel momento in cui sta per lasciare la casa, Anna cerca di trattenere la figlia offrendole una "minestra". Ma non si tratta più di una minestra fatta in casa, bensì di una minestra liofilizzata. Un attimo dopo, sullo schermo appare la pubblicità della Unox, una nota ditta produttrice di minestre liofilizzate, appunto. La casa dei genitori, il cui cuore viene tradizionalmente identificato con la madre che ha sempre pronta una minestra calda, ha rimpiazzato se stessa con una polvere secca in una bustina. La casa paterna non è più in grado di sostenere nulla. Da questo momento Natascha non è neanche più una figlia borghese che potrebbe tornare da un padre forse pronto a perdonarla: ormai è completamente fuori. Questa perdita di un luogo proprio si condensa nello sguardo di Jeanette Spassova che fissa la telecamera e diventa improvvisamente un *frammento parlante* del ruolo di outsider emozionale in cui si trova ad agire nei panni di Natascha. Questo sguardo rompe con le convenzioni della situazione teatrale e fa risaltare la tensione tra un'immediatezza, che però è sospesa, e una simultaneità, che è fortemente esibita. Lo spettatore si ritrova catturato e, insieme, disorientato nell'illusione scenica. La rottura della parvenza (teatrale) prende il posto di una compiutezza solo apparente e mina anche quella parvenza di autenticità che il cinema (ovvero l'immagine in movimento), per motivi ideologici, non smette di considerare come sua proprietà mediale.

Il duello tra il principe e Vanja

“Mi spieghi le immagini”, chiede Vanja al principe, il quale per tutta risposta lo invita a guardare film porno. In precedenza, il principe aveva tentato di penetrare nell’intimità di Vanja con domande indiscrete: «La ama?». Ora mette in connessione i sentimenti di Vanja e immagini pubbliche di sesso industrializzato. Il duello tra Vanja e il principe, nella scena che porta questo titolo, riguarda l’alienazione dell’interiorità che da sempre umiliava e offendeva i personaggi del teatro borghese. In quanto io narrante del romanzo, Vanja conosce debolezze e perversioni private del principe. Le presenta agli spettatori rivolgendosi direttamente a loro, mentre il principe, con addosso soltanto la biancheria intima, si ritira in una cabina armadio che sta nella parte più “interna” del container, invisibile per il pubblico. Là, il principe a buttare “fuori” la sua “intimità” con un gesto quasi letterale: spazza in tutta la cabina armadio fino a ripulirla completamente. E mentre la ripulisce illustra il suo metodo per esser considerati filantropi nella società pur facendo frustare a morte i propri servi. Poi, parlando del “ripulire da sé”, per associazione, finisce per parlare del “fare da sé” come massima cinica del capitalismo moderno. Poi Vanja prende lui la telecamera e filma il principe. Diventa il narratore delle immagini e dei suoni originali che mostrano il principe nel suo osceno lavoro di denudamento. L’esternazione dell’interiorità attraverso la parola scritta operata dal romanzo in linea di principio non è diversa, ma è agita in modo più discreto. Il principe si oppone all’indiscrezione medialmente potenziata di Vanja: “Può utilizzarmi come tipo. Scriva, in fondo lei è scrittore – la smetta di filmare”.

Poiché appare subito evidente che il principe recita per la telecamera, anche il denudamento che egli sembra operare si rivela tutt’altro che reale, e solo apparentemente autentico. Cinema e teatro costituiscono soltanto due diverse forme di costruzione tecnologica della realtà. Tuttavia l’intreccio di cinema e teatro produce anche qualcos’altro. Lo spettatore vede sullo schermo le immagini frammentarie del volto di Hübchen sapendo che l’interprete del personaggio che viene filmato produce tali immagini in quello stesso momento dietro la parete del container. Entrambi, l’attore e lo spettatore, sono consapevoli che tutto avviene in contemporanea. L’esternazione del cinema interrompe l’immediatezza della situazione teatrale, che è la sua più grande menzogna. Quest’interruzione operata attraverso l’immagine filmata alleggerisce il teatro delle sue umilianti arti della dissimulazione, alle quali è stato così a lungo costretto a ricorrere per potersi creare un’immagine. L’alienazione del cinema rende più intenso il teatro. Vediamo l’attore Martin Wuttke nei panni del cameraman e l’attore Henry Hübchen che recita davanti alla telecamera del suo collega. Con queste azioni semplici e dirette, il principe e Vanja non volgono verso l’esterno la loro interiorità, ma la recitano.

Cicatrici

Non è la casa-container che si sottra allo sguardo, ma lo schermo sopra di essa a rappresentare simbolicamente che parete, la quale, in quanto schermo trasparente segna sin dall'inizio quel punto in cui un tempo il teatro aspirava a diventare immagine. Il complesso intrecciarsi di interno ed esterno, di teatro, immagine e cinema, che caratterizza questo spettacolo di Castorf, non è tuttavia ascrivibile semplicemente all'intento di compiere un'esplorazione auto-riflessiva del teatro, ma è parte di una parte di una riflessione più ampia su un altro fallimento dell'opposizione tra interno e esterno, quello che ha riguardato la città di Berlino, un tempo lacerata. Anche se la ferita è stata ricucita, la cicatrice rimane.

Oggi l'opposizione tra esterno e interno sembra venir meno principalmente per due motivi. Da una parte a causa del crollo di sistemi che si sostenevano per mezzo di affidabili meccanismi di esclusione e inclusione; dall'altra attraverso la dinamica propria delle immagini tecniche, che stanno consumando le ultime riserve di quelli che una volta erano spazi interni, siano essi di natura privata o psichica. Questa forma di movimento delle immagini tecniche è possibile perché "l'interno" degli individui non è nulla di proprio, ma è qualcosa che è stato impiantato in essi nell'epoca borghese, quando teatro e romanzo erano i media dominanti. Una volta spazzata via l'illusione di questo "interno", si comprende che dietro di essa non c'è nulla, se non la vecchia, abissale mancanza da cui è tormentata la modernità: la consapevolezza che senza sovrano e senza Dio non ci sarà più neanche un popolo (russo), ma soltanto la nuda coercizione del denaro che sopravvive a ogni riforma del popolo. Dostoevskij a Manhattan.

Nello spettacolo di Castorf ci sono due personaggi in cui si concentra questa mancanza. Uno è l'orfana Nelly creata dall'immaginazione di Dostoevskij; l'altra è un'invenzione di Castorf: Irina Potapenko, attrice non professionista, quindicenne al momento della prima, che interpreta la parte della ricca ereditiera Katja, la quale concorre con successo per ottenere i favori di Alioscha.

Di origine russa e residente a Berlino insieme alla madre, sotto le luci della ribalta Irina Potapenko appare come un'aliena, proveniente *realmente* da 'altrove': è evidente che non è un'attrice, è infinitamente carina, ha una pelle perfettamente liscia, sembra uscita da una rivista per adolescenti, assolutamente ineguagliabile, se gli standard di un corpo perfetto e fotogenico fossero universali. E in effetti valgono dappertutto, ci assicura il sorriso raggianti di Potapenko, che indossa una maglietta con la bandiera americana. La realtà è inarrivabile. Non si fa mai superare, solo inseguire, e scambussola irrimediabilmente la *Imitation of Life* del teatro.

Nelly, tredicenne e epilettica, rappresenta invece la risposta che viene

dall'interno del teatro, che è una risposta ancora più radicale. È Kathrin Angerer a interpretare questa figlia rinnegata del principe, malata, maltrattata, poverissima, costretta alla prostituzione dal vecchio Smith, che lei chiama nonno. La Nelly di Kathrin Angerer, con le sue calze a rete strappate e la biancheria intima per bambini, è alla ricerca di un rifugio. Quando finalmente lo trova in Vanja, però, lo rifiuta: "Non voglio, perché sono cattiva. Preferisco chiedere l'elemosina. Non è certo una vergogna". Nelly non chiede delle colpe altrui, colpe che ogni tribunale moderno accerterebbe senza difficoltà, ma rivendica la responsabilità per sé stessa e per tutto ciò che entra nel mondo attraverso la sua esistenza. Si afferma come soggetto in una situazione di debolezza estrema e rappresenta così l'unica posizione credibile, che però è irraggiungibile.