

Alexander Karschnia (Francoforte sul Meno)
Città come preda di René Pollesch,
liberamente ispirato alle ricerche
dello spaceLab

The contribution investigates through the work *Stadt als Beute* the theatre of René Pollesch. Such theater is a dramatic discourse, just as the discourse of philosophy is a theater, the *theatrum philosophicum*, that is, as Deleuze puts it, a “series” that takes place in a “multiple, polyscenic, simultaneous theater, fragmented into scenes that ignore each other and make signs, and where without representing (copying, imitating) anything, masks dance, bodies shout, hands and fingers gesticulate”.

KEYWORDS: René Pollesch, *Stadt als Beute*, postdramatic theater, spaceLab, *theatrum philosophicum*

A: Non ho idea di cosa sia, questa preda, in cui vivo. Che razza di *preda* è questa in cui vivo! Questa qui! C'è questa città ed è una preda, e il *place branding* viene improvvisamente applicato agli organismi umani.

P: Merda!

A: Ma non è stato mica sempre comunicato soltanto marketing in questa cosa qui... la città. Un tempo, in questa città è stato venduto anche qualcos'altro! Non può certo essersi venduta sempre solo essa stessa! *La merda!* La politica di sviluppo urbano non può esser stata sempre solo *place branding* e attivazione di spazi pubblici come immobili.¹

Prater, Berlino, Prenzlauer Berg: sotto il segno della ruota che gira è in corso un programma teatrale, che è tanto alla moda come lo è il posto in cui si svolge. Qui, tra le ultime facciate di edifici non ancora ristrutturati, tra le tracce di precedenti occupazioni, lo charme del 'selvaggio Est' degli anni Novanta che si unisce a quello anarchico della Berlino Ovest degli anni Ottanta, un teatro ha allestito un palcoscenico all'aperto, un teatro che come nessun altro viene celebrato come avanguardistico e popculturale allo stesso tempo, come politico ma anche come

¹ R. Pollesch, *STADT ALS BEUTE* (nach spaceLab) in B. Masuch (Cur.), *WOHNFRONT* 2001-2002, Berlin 2002, p. 6.

esteticamente innovativo: la Volksbühne diretta da Frank Castorf. A partire dall'autunno 2001, il nuovo direttore artistico del Prater è René Pollesch (nato nel 1962 a Friedberg/Hessen), *shooting-star* del teatro tedesco, premiato nel 2001 con il Mühlheimer Theaterpreis e candidato allo stesso premio nel 2002, nel 2001 addirittura con tre pièce: la cosiddetta trilogia del Prater: *Stadt als Beute* (La città come preda); *Insourcing des Zuhause. Menschen in Scheißhotels* (Insourcing della nostra casa. Esseri umani in hotel di merda), *Sex nach Mae West* (Il sesso secondo Mae West) nel 2002 invitato con un suo spettacolo al Berliner Theatertreffen. Non c'è nessun posto migliore della Kastanienallee, nell'area tra il vecchio percorso di superficie della metropolitana e il Mauerpark, in mezzo alle rovine 'ostalgiche' della DDR e i loft freschi di ristrutturazione della giovane Repubblica di Berlino, per mettere in scena un testo come *Stadt als Beute* (che ha debuttato il 26 settembre 2001).

Già i manifesti pubblicitari fanno l'effetto di striscioni di protesta, di un'eco visiva della scritta che qualcuno ha fatto con la bomboletta sul lato opposto della strada: "Kein SpekuLand", non siamo o non vogliamo essere un paese della speculazione. Con questo spettacolo al Prater, che si basa su uno studio dello spaceLab, gruppo di ricerca urbanistica di sinistra², qualcuno che è 'dell'altra parte', che è cresciuto sul 'lato luminoso' del muro, mostra di saper leggere i segni del tempo. Che non sono i segni sulle pareti, ma le facciate ripulite degli edifici che stanno dall'altro lato della linea di superficie della metropolitana, lungo le strade a sinistra e a destra della Danziger Straße (che prima si chiamava Dimitroff-Straße, dal nome del funzionario del Komintern che mise in ridicolo Göring durante il processo di Lipsia ai responsabili dell'incendio del Reichstag). Qui il giovane *jet set* già da qualche tempo non vive più in cortili interni romanticamente malandati con i muri senza intonaco e le porte arrigunite, ma in immobili riqualificati. I pionieri subculturali hanno preso possesso con successo della zona intorno allo Scheunenviertel, l'ex quartiere ebraico: "Oggi il quartiere è completamente conquistato. Dopo l'arte è venuto il capitale"³. O ancora: "Dopo gli Struppies sono venuti gli Yuppies", come recita il motto sul tema 'riqualificazione del quartiere'. Non è però soltanto il volto della 'nuova Germania', quello che qui si può vedere, ma è anche il volto della globalizzazione, che trasforma il mondo non in un "villaggio globale" (H. Marshall McLuhan), quanto piuttosto in

² Sulle circostanze che hanno portato Pollesch alla scoperta di questo libro vedi A. Karschnia, *Stadttheater als Beute. René Pollesch Resistenz Pop*, in H. Kurzenberger, A. Matzke (Cur.), *TheaterTheoriePraxis*, «Theater der Zeit», Berlin 2004, pp.183-191.

³ Klaus Ronneberger; Stephan Lanz; Walther Jahn: *Die Stadt als Beute*, Dietz, Bonn 1999, p. 81.

una “global city” (Saskia Sassen)⁴. In questo processo la città diventa preda del capitale globale, che specula con gli immobili come con le azioni. Pollesch, che per anni ha vissuto a Stoccarda, sa cosa aspetta Berlino: lo ‘SpekuLand’, il ‘paese della speculazione’, si trasformerà in un parco di divertimenti urbano, in un paesaggio del consumismo: “a ‘Cityscape’ designed by ‘Imagineers’ like the Potsdamer Platz”, come lo descrive criticamente l’attivista urbano Jochen Becker, ex collega di studi di Pollesch⁵.

La Volksbühne se ne sta in questo bel mondo nuovo del neoliberalismo come un relitto della DDR, come anche la torre della televisione ad Alexanderplatz, a un tiro di schioppo da Rosa-Luxemburg-Platz. Ma mentre la fabbrica si è dissolta come un “gas” e la produzione dei beni si è sparsa su tutto il pianeta, per lo più in quei luoghi che, nonostante la retorica della globalizzazione, ci ostiniamo a chiamare ancora del “terzo mondo”, il teatro sta ancora là, come una fortezza. Mentre il suo collega Christoph Schliengensief, nel 1998, nello stesso posto, la piazza antistante al Prater, attirava il pubblico in una tenda da circo, per poi far partire da lì una campagna elettorale all’insegna dello slogan ‘Wähle dich selbst!’, ‘Vota te stesso!’ (Chance 2000), Pollesch si ritira all’interno del teatro. Pollesch non vuole abbattere la ‘quarta parete’ che, senza essere visibile, separa il palcoscenico, la *skēnē*, dalla platea, dal *theatron*, ma ha capito che, grazie al tradizionale conservatorismo delle sue strutture, il sistema dei teatri pubblici tedeschi, oggi giorno è rimasto uno degli ultimi luoghi che può opporre resistenza al cosiddetto turbocapitalismo. Pollesch non trasferisce il teatro nelle strade, ma lo trasforma in uno studio televisivo. Gli spettatori vengono fatti sedere su delle sedie da ufficio girevoli, per poter seguire comodamente gli eventi scenici, che si svolgono non soltanto davanti a loro, ma anche alla loro destra e alla loro sinistra, su una piattaforma a forma di U. Nel “palcoscenico abitabile”⁶ di Bert Neumann non si sta seduti come nel ‘proprio salotto’, ma come se si

⁴ S. Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, Princeton 1991; H. M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York 1964.

⁵ Cfr. J. Becker, *Hype Park. Festivalisierung, Kultur-Marketing und Symbole des Widerstands in einer unternehmerischen Stadt* in StadtRat (Cur.): *Umkämpfte Räume. Städte & Linke*, Libertäre Assoziation, Hamburg, Berlin, Göttingen 1998, pp. 179-189. Si veda anche la sua descrizione dell’“agire urbano” in J. Becker (Cur.), *bignes? Size does matter. Image/ Politik. Städtisches Handeln. Kritik der unternehmerischen Stadt*, Berlin 2001. È molto interessante osservare che il successo di Pollesch inizia in un certo senso con quasi dieci anni di ritardo, quando egli si volge a temi politici sui quali i suoi ex colleghi Jochen Becker e Renate Lorenz avevano iniziato a lavorare dopo la conclusione dei loro studi. Cfr. al proposito anche D. Diedrichsen, *Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen. Das kulturtheoretische Theater des René Pollesch*, in «Theater heute», 3/ 2002, pp. 56-63.

⁶ Sulle scenografie di Bert Neumann vedi H. Hurtzig (Cur.), *Imitation of Life. Bert Neumann Bühnenbilder*, «Theater der Zeit», Berlin 2001.

fosse trasportati in un cortile interno berlinese, dove sono state abbattute le facciate per liberare lo sguardo su una fuga di stanze colorata e sgargiante. L'associazione con le soap opera è voluta, la completa illuminazione della platea fa anch'essa la sua parte e porta quanto meno a una perforazione della 'quarta parete', quando gruppi sparsi di attori/attrici accolgono spettatori e spettatrici con allegri cenni di saluto. Andrzej Wirth ha descritto con efficace concisione il fenomeno Pollesch come "speak-ins", "teatro da camera", e "pièce sportiva vocale" di nuovo tipo che prosegue a modo suo sulla scia del *Lehrstück* brechtiano e delle pièce vocali di Handke⁷.

Pollesch scrive le sue pièce seguendo un principio seriale: tre radiodrammi su Heide Hoh per il Podewil di Berlino (tra il 1998 e il 2001), la Soap in dieci episodi *Java in a Box* per il Teatro di Lucerna (1999-2000), la serie teatrale in dieci episodi *world wide web-slums* per il Deutsches Schauspielhaus di Amburgo (2000-2001), le due parti di *Smart-House* per lo Staatstheater di Stoccarda (2001), che riprende il tema di *Insourcing des Zuhause. Menschen in Scheißhotels* (Prater 2001) ecc. Eppure le parole che ruzzolano dalle bocche di attrici e attori (Fabian Hinrichs, Philipp Hochmair, Astrid Meyerfeldt, Bernhard Schütz) che parlano un po' troppo velocemente, un po' troppo forte e con un po' troppa agitazione, senza punti e senza virgole, come se parlassero tutti nello stesso momento, almeno una volta le si è potute sentire e vedere nella televisione tedesca: nella primavera del 1998, quando Pollesch realizzò per la ZDF il tv movie *Ich schneide schneller!* Si grida continuamente, per lo più si urla "merda!" o impropri sgarbati, di preferenza "vai a farti fottere!", rivolti di regola a sé stessi. La velocità del parlato è travolgente, la rapidità con cui i pensieri si rovesciano addosso al pubblico è da mozzare il fiato. Quello che questi personaggi accelerati restituiscono sulla scena non è dramma, ma discorso, discorso scientifico in questo caso. Il teatro di Pollesch è un tipo particolare di teatro-anti-teatro, che intende sé stesso non come dramma dialogico ma come "discorso drammatico" nel senso di Wirth⁸ o come "teatro postdrammatico" nel senso di Hans-Thies Lehmann⁹. Pollesch appartiene alla prima generazione degli studenti del celebre corso di studio da loro fondato a Gießen e fu loro allievo all'"Institut für angewandte Theaterwissenschaft" dell'università di quella città, il primo nella Repubblica federale tedesca. Nel teatro studio di quell'"Istituto di

⁷ A. Wirth, *René Pollesch. Generationsagitproptheater für Stadtindianer*, in A. Dürrschmidt, B. Engelhardt (Cur.), *Werk-Stück. Regisseure im Porträt*, «Theater der Zeit», Berlin 2003, pp. 126-131.

⁸ Cfr. A. Wirth, *Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte*, in «Theater heute» 1/1980, pp. 16-19.

⁹ H.-Th. Lehmann, *Das postdramatische Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a.M. 1999; sul "discorso drammatico" si vedano le pp. 44-47.

studi teatrali applicati”, Pollesch sviluppò insieme ai suoi colleghi e alle sue colleghe un tipo di recitazione che, più che un modo di interpretare dei personaggi, è una particolare modalità discorsiva, in cui non si tratta di incarnare un personaggio e condurre un dialogo, ma di dar corpo a un discorso, cioè a un parlare che viene sì dalla bocca dell’attore ma non dal cuore della sua “bella interiorità” (Hegel), quanto piuttosto da fuori.

Le attrici e gli attori diventano luogo di un passaggio del discorso, ma si oppongono a questo loro ruolo. Il modello di questo discorso estraneo non è tanto il suggeritore del teatro occidentale – che nel teatro di Pollesch non se ne sta nascosto nella sua botola, ma è ben visibile sulla scena, parte integrante della compagnia – quanto forse il gobbo dei telegiornali. Gli attori e le attrici di Pollesch buttano fuori il testo come se parlassero leggendo e fossero dei *talking heads*, dei mezzobusti televisivi usciti di senno in piena azione, con la differenza, però, che non sono “teste parlanti” ma “corpi parlanti”. Perché il corpo si ribella, insorge contro il testo estraneo, che viene continuamente interrotto da urla: il grido collettivo diventa mezzo stilistico per esprimere vuoti di memoria e deliqui di vario genere. Gli attori rimandano continuamente a sé stessi, al loro corpo, ‘questo coso qui’, questa “merda”:

P: Tu vivi solo speed, o una qualche tecnologia che commercializza quest’area eccedente, questa merda qua! Io non so cosa sono, o cosa sia questa roba. *Questa qua!*¹⁰

L’aspetto innovativo di tutto ciò sta nel fatto che Pollesch non mette in scena lo strappo tra il linguaggio e il parlare – il tema di Artaud¹¹ – ma lo inaugura. In tal senso la lotta dei corpi delle attrici e degli attori con e contro il testo è come una rivolta contro il discorso così come lo definisce Michel Foucault:

il discorso non è la vita: il suo tempo non è il vostro, in lui non vi riconciliate con la morte; è possibile che abbiate ucciso Dio sotto il peso di tutto quello che avete detto; ma non illudetevi di costruire con tutto quello che dite, un uomo che vivrà più di lui¹². *Merda!*

Nel processo delle prove, lo *stage and speech coach* Pollesch interviene sempre soltanto quando ha l’impressione che gli attori e le attrici finiscano per confenzionare qualcosa come uno jukebox di campioni di

¹⁰ René Pollesch, *Stadt als Beute*, cit., p. 19.

¹¹ Cfr. J. Derrida, *Artaud: la parola soufflée*, in Id., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, pp. 219-254.

¹² M. Foucault, *L’archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, trad. it. G. Bogliolo, Rizzoli, Milano, 1994, p. 275.

teoria. Nelle sue pièce il tema è sempre il pensiero e ai suoi interpreti egli chiede di avere in testa l'intero contesto. In tal modo si crea un "campo", come lo chiama Pollesch: "Dobbiamo riempirci completamente con il discorso". Per un teatro in cui attrici e attori sono abituati a imparare soltanto le frasi segnate dal *Dramaturg* è una richiesta inusuale, spesso eccessiva. Eppure questa forma di teatro entusiasma anche attrici e attori esperti come Bernhard Schütz, il quale, durante le prove, minacciava di abbandonare la scena ogni volta che aveva la sensazione che i suoi colleghi e le sue colleghe, "quei porci di merda", avevano smesso di pensare, e lui stesso perciò correva il pericolo di non capire più le frasi. Gli attori e le attrici non devono soltanto "beccare" rapidamente le connessioni dal punto di vista fisico, ma anche averli sotto controllo intellettualmente, in altre parole: devono diventare co-autori o co-autrici della pièce, che con ogni spettacolo viene riscritta in modo nuovo, ovvero gridata in modo nuovo: *Merda!* Gridare, non dire: questa differenza segna la distanza tra questo modo di recitare e quello tradizionale. Un modo di recitare che le donne dominano meglio degli uomini, per i quali il gridare diventa subito un modo per affermare sé stessi, invece che una forma di energia prodotta da una consapevolezza disperata. Gli scoppi possono essere autentici soltanto se l'attore o l'attrice ha fatto pienamente il suo lavoro, cioè quando ha in testa tutta la pièce. Solo quando i link tra le frasi vengono continuamente scoperti in modo nuovo, si crea quella leggerezza elastica che questi spettacoli mostrano nonostante lo sforzo fisico che richiedono. Perché c'è sempre speranza nelle connessioni, nel contesto: così recita il credo di Pollesch. E non si smetta mai di pensare: "e ancora merda". La sua richiesta più importante è: "Restate immanenti!". Non c'è niente che odi più degli attori che vogliono "trascendere" le sue frasi, rifilare al testo dei sentimenti o svenderlo all'ironia, anziché dire quello che c'è scritto, consapevolmente e accuratamente, come leggendo mentre si scrive. Egli stesso paragona le sue pièce a film tagliati, dai quali sono state tolte le domande tenendo soltanto le risposte. Così nasce la possibilità dell'inizio improvviso, di poter ricominciare continuamente, a ogni frase – e tuttavia costruire un intero e complesso contesto. Le frasi sono sottoposte a un continuo cortocircuito, nella speranza che ne venga fuori un senso; si tolgono valore a vicenda per tenere piatto il discorso piatto e in azione il pensiero. Pollesch: "Mi piace quando i testi non finiscono ...".

È quasi superfluo menzionare che Pollesch non inventa mai personaggi fittizi, che i suoi testi per la scena riportano praticamente sempre soltanto la lettera iniziale dei nomi di attori e attrici e che a volte singole frasi si distribuiscono addirittura su più parlanti, così che da spettatore si ha facilmente l'impressione di assistere dal vivo a "concatenazioni collettive di enunciazioni" (Deleuze/Guattari).

Queste però divergono così incontrollatamente che la definizione di “discorso drammatico” diventa tanto più fondata, ancora di più che nella forma sopra delineata di un balbettare e di un dimenarsi nella rete delle “formazioni discorsive” (Foucault), ma nella definizione originaria del termine discorso come *dis-cursus*, un correre qua e là, imprigionato in catene di pensieri, come l’innamorato nel “discorso amoroso” secondo Roland Barthes¹³. Forse. Con certezza si può solo dire che le attrici e gli attori non fanno una cosa, e cioè parlare dalla “posizione del soggetto borghese”:

P: Questi cantanti lirici, o posizioni di soggetti borghesi... mi piacerebbe molto una volta salire sul palcoscenico e scompigliare loro le acconciature.

F: Just do it!

P: E ora me ne vado a fare un walk in the park!

*Clip.*¹⁴

Il flusso del discorso viene continuamente interrotto dall’inserimento di cosiddette clip, piccole performance, intermezzi divertenti, in cui vengono preparati pop corn, oppure si stende il logo della Deutsche Bank come una striscia di cocaina e poi lo si tira su col naso, oppure in cui gli attori recitano una retata, oppure giocano all’“aereo” e all’11 settembre facendo volare due barrette di Twix e poi mordendole ecc. Dopodiché assumono di nuovo le posizioni di parola, funghi psichedelici come nelle scenografie di *Heidi Hob*, oppure selle come in *Eine Frau unter Einfluss* (Una donna sotto influenza) o cumuli di cuscini come in *SmartHouse 1+2*, e poi vengono sparate di nuovo scariche a salve di testo a un alto livello di energia. Uno degli effetti prodotti da queste partiture vocali è di far risuonare una melodia della teoria che riesce a trasformare anche contesti complessi in track intellettuali, che sono contagiose. Questo effetto è parte del divertimento che le pièce di Pollesch procurano a un pubblico sempre crescente. Le sue cascate di parole sembrano funzionare come le “figure” che per Barthes compongono il “discorso amoroso”: “Com’è vero, tutto ciò! Riconosco questa scena di linguaggio”¹⁵. *Merda!*

¹³ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. R. Guidieri, Einaudi, Torino 1979, p. 8 e *passim*.

¹⁴ R. Pollesch, *Stadt als Beute*, cit., p. 27.

¹⁵ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., pp. 8-9.

Epilogo

Il teatro di Pollesch è un discorso drammatico, così come il discorso della filosofia è un teatro, il *theatrum philosophicum*, come Michel Foucault definiva la filosofia del suo amico Gilles Deleuze: una “serie” che ha luogo in un “teatro multiplo, poliscenico, simultaneo, frammentato in scene che si ignorano e si fanno segni, e dove senza rappresentare (copiare, imitare) nulla, delle maschere danzano, dei corpi urlano, delle mani e delle dita gesticolano”¹⁶. E ancora merda.

¹⁶ M. Foucault, *Theatrum philosophicum*, in Id., *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1994, vol. I, pp. 943-67, qui p. 948.