

**Annalisa Sacchi (Venezia)**

## **Thomas Ostermeier e l'assalto al realismo capitalista**

The essay delves into the artistic-political genealogy of Ostermeier's realism, drawing connections to Brechtian approaches. At the 1935 International Congress of Writers for the Defense of Culture, Brecht emphasized the strained relationship between the artistic avant-garde and class struggle. He criticized the belief that art alone could incite revolutionary change, a stance mirrored in Ostermeier's critique of contemporary performance forms as insufficient for challenging capitalist realism.

Both Brecht and Ostermeier contest the assimilation of artistic work into the bourgeoisie, emphasizing that while art can critique the system, it cannot fully subvert it without Revolutionary conditions. Ostermeier's theater, then, aims to reveal concealed aspects within dramatic texts. I examine how his approach disrupts the familiar by situating classical plays in contemporary environments. His productions unearth buried aspects of traditional culture, emphasizing the unspoken, unseen, and unsettling elements of these works.

Ostermeier's *Nora*, his adaptation of Ibsen's *A Doll's House*, epitomizes this approach. He transforms the play, revealing the contemporary façade of gender roles, consumerism, and patriarchal control. Nora's evolution, from a compliant wife to a character breaking free through unsettling actions, serves as a critique of societal norms.

In the essay's conclusion, I explore the interplay between the audience's engagement and bourgeois curiosity, dissecting their pivotal role in crafting the scenic impact. In *Nora*, this impact exposes to the spectator the enduring role they persist in assuming.

**KEYWORDS:** Thomas Ostermeier, political theater of realism, *Nora*, artistic avantgarde, class struggle

Nel 1967 Thomas Hesterberg scatta una foto che si imprimerà immediatamente nell'immaginario rivoluzionario degli anni Sessanta. Vi sono ritratti gli occupanti della Kommune 1 di Berlino. L'immagine,

che circola accompagnata dal motto *Das Private ist politisch!* (“Il personale è politico!”), ritrae un piccolo gruppo di ragazze e ragazzi e un bambino. Sono nudi, danno le spalle alla macchina, hanno le gambe leggermente divaricate, sovrapposte e intrecciate nello spazio in cui sono stretti, mentre le mani poggiano su una parete bianca. L’immagine è particolarmente nota anche per i livelli di problematizzazione che convoca, a partire dalla posizione dei soggetti, che rimandava a quella di un arresto e denunciava il passato nazista con cui la generazione dei padri stentava ancora a fare i conti. Al tempo stesso però lo sguardo in macchina del bambino sorridente (l’unico voltato verso l’obiettivo) e la didascalia ironica della foto, “Maoisti nudi davanti a una parete nuda”, invocavano la presa della scena da parte di una generazione che si faceva carico di quel passato e che guardava al futuro attraverso la radicalità di una liberazione che passava attraverso la rivoluzione sessuale.

Nel 1999, quando Thomas Ostermeier assume, in collaborazione con Sasha Waltz, Jochen Sandig e Jens Hillje, la direzione della Schaubühne, uno dei santuari tedeschi del teatro di regia, l’atto di insediamento è significativamente accompagnato da una foto che cita quella della Kommune 1. I quattro protagonisti, in questo caso, poggiano le mani non su una “nuda parete”, ma su uno dei muri del teatro, a sottolinearne ironicamente l’occupazione, e hanno tutti il viso voltato verso l’obiettivo.

In questa foto sta impressa la polarizzazione tra i due nuclei che hanno grandemente determinato la poetica scenica e la politica artistica di Thomas Ostermeier e che qui cercherò di illuminare: la nostalgia per un’utopia libertaria e sovversiva, ma capace di farsi carico della storia nazista, e la riflessione sulla realtà contemporanea come un ambito aperto alla trasformazione artistica.

Il regista, arrivato alla direzione della Schaubühne molto giovane, aveva già una reputazione da *enfant terrible*: con un passato da squatter e punk, dopo una formazione teatrale nella culla del brechtismo, alla Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, aveva guidato, dal 1996 al 1999, la Baracke, una sorta di spazio off del Deutsches Theater, e lì aveva lavorato alla regia di opere dei drammaturghi “arrabbiati” inglesi come Enda Walsh e Mark Ravenhill (più tardi anche Sarah Kane), sostenendo che grazie a questi autori si fosse prodotta una salvifica “trasfusione di sangue” nel corpo invecchiato del teatro tedesco. Questa predilezione per la drammaturgia contemporanea aveva ispirato poi anche il manifesto teatrale, intitolato *Der Auftrag* (*La missione*) che aveva elaborato

poco dopo l'insediamento alla Schaubühne, in cui in particolare affermava l'urgenza di produrre un "nuovo realismo" scenico<sup>1</sup>.

### **Artisti borghesi e lotta di classe / per una genealogia artistico-politica del realismo di Ostermeier**

Al Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura, il "primo grande apparecchio di unità antifascista di scrittori e intellettuali"<sup>2</sup>, che si svolse a Parigi, al Palais de la Mutualité, dal 21 al 25 giugno 1935, Brecht pronunciò un discorso poi pubblicato col titolo *Una necessaria constatazione per la lotta contro la barbarie*<sup>3</sup>. Lo scrittore arrivava in Francia dopo due anni di esilio in Danimarca, dove aveva maturato una riflessione profonda sul fallimento di Weimar e sul suo ruolo di intellettuale marxista. Nell'intervento, esprimeva una posizione dolente e inflessibile sul rapporto tra avanguardia artistica e lotta di classe che farà scuola negli anni Sessanta anche nel pensiero operaista italiano, grazie alla mediazione di Franco Fortini. In generale, il dibattito sul ruolo degli intellettuali nella causa della lotta di classe e sulle possibilità che l'arte ha di partecipare alla trasformazione sociale hanno una gittata temporale e spaziale lunga, e riverberano nel pensiero e nella pratica scenica di Ostermeier specie quando si riferisce alla necessità di assaltare il realismo capitalista. Infatti, al pari di Brecht, che si dichiarava scettico sulla posizione rivoluzionaria dei surrealisti, poiché reputava velleitaria la lotta anticapitalista e antifascista condotta esclusivamente attraverso le forme artistiche considerate in sé prefigurazioni di futuro e contributo concreto alla trasformazione del mondo, anche Ostermeier è polemico sulla forma performance e sulla deriva "postdrammatica" del teatro contemporaneo.

Ostermeier compie da subito, all'inizio della sua carriera, uno scatto polemico rispetto a una visione "progressista" che vede nel postdrammatico l'unica categoria scenica in grado di articolare una risposta politica al neocapitalismo, proponendo un radicale ritorno ai testi del repertorio drammatico occidentale, a partire da Shakespeare. In un'intervista con Peter M. Boenisch, a proposito di questa disputa, afferma:

<sup>1</sup> Il testo viene pubblicato in «Spielzeitheft 2000 der Schaubühne am Lehniner Platz». Lo si può leggere sul sito del teatro: <https://www.schaubuehne.de/file.php?file=uploads/Der-Auftrag.pdf&cropping=> (ultima consultazione: 30 ottobre 2023).

<sup>2</sup> Franco Fortini, *Per un discorso inattuale*, «Quaderni Rossi», n. 3 (giugno 1963), pp. 108-14, qui p. 109.

<sup>3</sup> Con questo titolo appare nella prima pubblicazione, a Praga, il 6 agosto 1935 sui «Neue Deutsche Blätter», trad. it. B. Brecht, *Intervento al I Congresso Internazionale degli scrittori per la libertà della cultura – Parigi 1935*, «Quaderni Rossi», n. 3 (giugno 1963), pp. 114-118.

Ormai da diversi anni, metto in guardia contro la partigianeria irriflessa verso forme performative che incarnano ciò che ho descritto già 15 anni fa alla Baracke come “realismo capitalista”. Se cerchi di criticare il mondo contemporaneo suggerendo che tutto è così complesso e rizomaticamente impenetrabile che possiamo solo articolare piccoli frammenti di realtà nel nostro lavoro, allora non fai che portare acqua al mulino di chi comanda, che non può che apprezzare una simile “critica” che non tenta nemmeno di nominare e costruire narrazioni sugli enormi, urgenti problemi della nostra società.<sup>4</sup>

Il ritorno al repertorio in questo senso non costituisce un tentativo alternativo di avvicinamento al tema politico, ma piuttosto una forma di svelamento dell'inconsistenza di un'istanza sovversiva nell'arte, e dunque una forma di resistenza rispetto all'assimilazione al “realismo capitalista”. Ostermeier sottolinea fortemente questo argomento nell'intervista, quando viene interrogato riguardo a un momento di coinvolgimento “politico” del pubblico nel suo *Un nemico del popolo*, da Ibsen:

Ritengo di dover mettere bene in chiaro questo punto. In quanto marxista della vecchia scuola, non posso credere neppure per un secondo che questo [si riferisce al coinvolgimento del pubblico N.d.T.] sia un evento politico, o che in assoluto un qualsiasi evento politico possa avvenire in teatro, o nell'arte. Resistenza, emancipazione, rivoluzione, e una vera e attiva politica avvengono quando i movimenti sociali si uniscono e iniziano a scuotere e cambiare le condizioni vigenti e le relazioni di potere in una società. Nelle nostre società occidentali pacificate, nei centri capitalistici, viviamo tempi completamente apolitici.<sup>5</sup>

Come Brecht, Ostermeier avverte in quanto acutamente problematico il ruolo dell'intellettuale borghese che si sporge sul proletariato in una illusoria integrazione del lavoro artistico nella classe subalterna, poiché la solidarietà e la coscienza di classe non possono essere nulla più che la cavità in cui si insinua brevemente il lavoro artistico che ha mezzi, forme e possibilità prodotte all'interno della società capitalista. Contro questa società l'arte può, secondo Ostermeier, articolare una critica, mai una sovversione.

La fine di Weimar, di cui Brecht fu testimone e di cui trattò nel Congresso parigino, rappresentava platealmente la caduta di un'utopia politica e di domicilio, il fallimento di un “vecchio sogno, di intellettuali e poeti, quello di abitare e di lavorare, per così dire, una stanza della ‘casa del popolo’, integrati in una società scavata nella società dei padroni, non

<sup>4</sup> Th. Ostermeier, P.M. Boenisch, *The More Political We Are, the Better We Sell: A Conversation about the Political Potential of Directing Classical Drama and the Nasty Traps of Today's Cultural Industry*, in «Performance Paradigm», n. 10 (2014), pp. 17-27: 18 (qui e di seguito le traduzioni sono mie).

<sup>5</sup> Ivi, p. 22.

più orfani, non più bilingui, non più dotati di doppia identità”<sup>6</sup>. È questa consapevolezza, l’incapacità di adesione ideale a una classe cui non si appartiene, la nostalgia prodotta da questa disidentificazione, a suggerire a Brecht la teoria dello straniamento in un teatro inteso come laboratorio sociale, poiché l’artista borghese non può essere in grado di produrre un’espressione di classe per la classe se non all’interno di un “salto rivoluzionario”. Brecht lavorerà tutta la vita per suscitare questo salto, in particolare attraverso il medium del teatro in quanto dispositivo del comune, in collettività testuali affollate da prestiti, plagii, assemblaggi, citazioni, e nel Berliner Ensemble, la compagnia fondata nell’immediato dopoguerra, dove anima un laboratorio per sperimentazioni sociali direttamente derivate dalla filosofia politica. Nessuno prima di Brecht aveva considerato l’opera scenica come una forma di produzione di lavoro e il palco come una fabbrica con tutti gli ingranaggi esposti. L’istituzione teatro si presta, grazie a lui, a usi rivoluzionari che, a differenza delle avanguardie storiche, durano nel tempo e risultano trasmissibili, perlomeno nelle loro manifestazioni più immediate, poiché si basano sul lavoro collaborativo e sulla prassi collettiva. In questo il realismo ha un ruolo decisivo:

[...] meno che mai una semplice “restituzione della realtà” dice qualche cosa sopra la realtà. Una fotografia delle officine Krupp o Aeg non dice quasi nulla in merito a queste istituzioni. La realtà vera è scivolata in quella funzionale. La reificazione delle relazioni umane, e quindi per esempio la fabbrica, non rimanda più indietro le relazioni stesse. Si tratta dunque effettivamente di “costruire qualche cosa”, qualcosa di artificioso, di predisposto. C’è effettivamente un bisogno d’arte. Ma il vecchio concetto di arte, derivato dall’esperienza, è obsoleto. Perché quelli che mostrano soltanto l’aspetto esperienziale della realtà non riproducono la realtà stessa. Semplicemente, essa non è più esperita come totalità.<sup>7</sup>

La realtà, nella società capitalista, è scivolata nel regno delle funzioni e non può essere più colta come apparenza. La realtà del lavoro, ad esempio, è in sé irrepresentabile, ma sono rappresentabili le sue conseguenze. Non è però la presa documentaria che Brecht auspica, ma una ricerca sulla forma, su un linguaggio articolato sui rapporti di forza e sulle innovazioni tecnologiche, come mezzo orientato a un uso materialistico della cultura e a incrementare la funzione rivoluzionaria dell’arte.

Allo stesso modo, Ostermeier assalta il realismo capitalista non attraverso una presa diretta di ordine fotografico, ma per mezzo di un lavoro analitico sul rimosso e sul trauma, di cui i testi che seleziona recano le tracce.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Bertolt Brecht, *Il processo dell’«Opera da tre soldi»*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull’arte*, trad. it. di B. Zagari, Torino, Einaudi, 1973, pp. 53-110, qui p. 71.

## Capitalist realism and its discontents

Ostermeier distingue tra “nuovo realismo” – o “teatro sociologico” – e “realismo capitalista”. Il primo è la capacità di trasmettere in scena la realtà “così com’è e non come si presenta a noi. [...] La poetica del realismo è il sapere investire di stupore anche il conosciuto, il riconoscibile; è il sapere svelare le premesse e le conseguenze di un’azione. Questa è l’inesorabilità della vita, e quando questa inesorabilità arriva sul palcoscenico, sorge il dramma”<sup>8</sup>. Il nucleo del realismo è per lui la tragedia della vita quotidiana, e tocca all’artista l’implacabilità della sua rappresentazione. Per contro, il realismo capitalista è la cifra, circolante in moltissima scena contemporanea – e per lui massimamente nel teatro postdrammatico – di un’estenuazione epistemologica, l’ammissione che “la realtà è insondabile e che bisogna capitolare davanti al diluvio di informazioni, inviti a comunicare, davanti all’impenetrabilità dei processi politici, davanti alle responsabilità dell’economia. Atteggiamento nei confronti del mondo e della realtà che tutti noi conosciamo da almeno due decenni”. È la conferma definitiva della visione capitalistica del mondo, “così da non rappresentare alcun pericolo per la dottrina dominante – proprio come fece in passato nei paesi dell’Est il realismo socialista”<sup>9</sup>.

Nonostante la frequentazione di Ostermeier e la sua vicinanza sia agli ambienti della sociologia marxista sia alla scena culturale anglosassone, non c’è nei suoi scritti alcun riferimento a Mark Fisher, l’autore culto, morto suicida nel 2017, di *Realismo capitalista*. Del resto, lo stesso Fisher aveva mutuato la formula dal movimento inaugurato da Sigmar Polke e Konrad Lueg, due artisti tedeschi che intesero così rispondere ironicamente, a metà anni Sessanta, tanto al realismo socialista che alla Pop art americana.

Scrive Fisher rispetto a questa filiazione:

quello che c’è di nuovo nel mio utilizzo del termine è il significato più ampio – persino esorbitante – che personalmente gli attribuisco. Per come lo concepisco, il realismo capitalista non può restare confinato alle arti [...]. È più un’atmosfera che pervade e condiziona non solo la produzione culturale ma anche il modo in cui vengono regolati il lavoro e l’educazione, e che agisce come una specie di barriera invisibile che limita tanto il pensiero quanto l’azione.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Th. Ostermeier, *Un realismo impegnato. Il teatro nell’era della sua accelerazione*, in Id., *Il teatro e la paura, Testi raccolti da G. Banu e J. Goriaux Pelechová. Introduzione di A. Sacchi. Premessa di G. Banu*, trad. it. di F. Ritrovato, Luca Sossella Editore, Bologna 2020, pp. 55-66, qui p. 61.

<sup>9</sup> Id. *Annotazioni sulla realtà della convivenza umana: appello per un teatro realista*, in Id., *Il teatro e la paura*, cit., pp. 69-76, qui p. 71.

<sup>10</sup> M. Fischer, *Realismo capitalista*, Nero, Roma, 2018, p. 50.

Fisher si chiede come sia possibile contrastare un realismo capitalista che sembra dipanarsi senza fratture o strappi, e di fronte al quale le attuali forme di resistenza appaiono impotenti e disperate. In particolare, sostiene, si tende a dimenticare che ciò che viene comunemente considerato “realistico”, quello cioè che sembra plausibile dal punto di vista sociale, è innanzitutto determinato da una serie di decisioni politiche: “nel corso di più di trent’anni il realismo capitalista ha imposto con successo una specie di ‘ontologia imprenditoriale’ per la quale è semplicemente ovvio che tutto, dalla salute all’educazione, andrebbe gestito come un’azienda”<sup>11</sup>.

Per contrastare la pervasività del realismo capitalista Fisher attinge a Lacan, e al rapporto tra reale e realtà posto dalla sua psicanalisi:

Per Lacan il reale è quello che ogni «realtà» deve reprimere; meglio ancora: la realtà si costituisce proprio attraverso tale repressione. Il reale è una X non rappresentabile, il vuoto traumatico che può essere soltanto intravisto tra le spaccature e le contraddizioni della realtà apparente. Viene quindi da pensare che una prima strategia contro il realismo capitalista potrebbe partire dall’evocazione di quei «reali» che sottendono la realtà per come il capitalismo ce la presenta.<sup>12</sup>

Vorrei suggerire che l’operazione registica principale e continua compiuta da Ostermeier riguarda precisamente questo lavoro sui reali, a partire dalle operazioni che egli compie sui testi della tradizione drammatica occidentale. Partiamo da un dato elementare: il regista ambienta le opere del repertorio del teatro otto e novecentesco (ma non solo, un simile trattamento è riservato anche a Shakespeare) all’interno di un contesto contemporaneo. Rispetto a questa pratica, il limite più frequente in cui incappa chi analizza il suo lavoro è quello di interpretarlo nei termini di una “rilettura” in chiave contemporanea di Ibsen, Büchner, O’Neill, solo in forza del mancato riscontro filologico dell’ambiente scenico. Ma se ci chiediamo sotto quale operazione la resistenza “tradizionale” del testo viene rovesciata e distrutta, è certo che ciò non accade grazie a una supposta flessibilità, a una docilità dell’elemento drammaturgico a sottostare a un processo di “attualizzazione”.

Ostermeier trova nel testo il deposito di quei “reali” di cui parla Fisher, che per lui si concretizzano in un’insoddisfazione coagulata, un richiamo verso qualcosa di diverso, di rimosso, la “X non rappresentabile” di Fisher, il “reale per com’è e non per come si presenta a noi”. Tra Ostermeier e il mondo evocato dalla pagina drammatica si insinua infatti una

<sup>11</sup> Ivi, p. 51.

<sup>12</sup> Ivi, p. 53.

distanza speciale, come attraversata da una traslucidità un poco madida, simile a un tremito d'aria calda. Il regista tedesco non opera, a livello profondo, per attualizzazione, quanto per *regressione*, laddove l'intervento sul testo è giocato, in superficie, su una generale, rigida fedeltà all'assunto drammaturgico, e in profondità su un'operazione in cui il testo viene *bucato*, ferito, alla ricerca di quello che di arcano, violento, nascosto, in una parola "reale" potrebbe contenere. Ostermeier cerca cioè di svelare l'aspetto occultato dall'opera – non un qualche *segreto* del personaggio, ignoto all'universo scenico ma conosciuto dal pubblico, com'è nel meccanismo tragico, poniamo, di Edipo, ma appunto ciò che non si può dire né sapere e che solo il regista concepisce, ammettendo di stanare l'imprevedibile che il testo porta in sé, il suo rimosso. Sta qui il centro nevralgico del "nuovo realismo" di Ostermeier.

L'operazione registica libera così il rimosso del testo e converte l'autorità del repertorio (e della tradizione) in crimine, scoprendo il volto feroce di uno spazio "tradizionale" del teatro su cui si fonda un sapere condiviso.

Questa operazione avviene a partire dall'allestimento scenico, un catalogo di interni borghesi curati nel dettaglio e tutti costruiti per giustapposizione di piani e di angoli vivi, ma contemporaneamente resi mostruosi, tombali, astratti, proprio *a forza d'esattezza*. Ostermeier non toglie alla scena la sua riconoscibilità figurale, ma ne detrae quel tanto che basterebbe a renderla *narrativa*. I suoi interni sono sterili, asettici, patinati. Il regista prolunga la linea prospettica del naturalismo fino al punto in cui questo si contrae in un ipernaturalismo (esattezza ossessiva dei dettagli, possibilità di una scena "tutta in vista" grazie all'uso di pareti trasparenti, ecc...) che *ad absurdum* conduce prima a un'astrattezza della scena (la perdita di qualsiasi qualità) e poi a un'astrattezza ontologica: è l'assurdo in cui l'oggetto si ribalta non appena esso si risolve nella nuda uguaglianza a sé stesso. Ostermeier unisce così, in una medesima operazione registica, sia i connotati prosaici della scena che imita il mondo, sia il movimento sordo che denuncia l'impossibilità di dare un senso al mondo, sia la forza per costruire questa scena come mondo in sé.

Ma torniamo al trattamento che Ostermeier compie sui testi della tradizione drammatica, un trattamento che, mi pare, abbia una profonda inflessione artaudiana, per altro dichiarata dal regista come influenza decisiva nel suo fare teatro sin dagli esordi. Nel suo saggio sulla peste, Artaud parla di un caso particolare di malati: quelli che sulla superficie del corpo non recano indizi della putrefazione che avanza all'interno dei loro organi e che a un tratto, senza segni manifesti, cadono morti. È questo, secondo Artaud, il caso più terribile, come di collera coagulata a un punto tale da non riuscire a trovare sbocchi



in superficie. Un morbo che scava il corpo da dentro<sup>13</sup>. Così lavora Ostermeier, minando il testo all'interno, per cui l'impressione iniziale che lo spettatore ricava, dopo aver constatato l'incongruenza "filologica" dell'ambiente scenico, è di un generale riconoscimento: viene riconosciuto il corpo integro dell'opera, il suo corpo *sano*. Ma è solo un primo movimento, poiché, via via, il regista fa vacillare la nitida superficie testuale introducendo delle linee di faglia, dei sospetti, dapprima appena accennati e poi ingigantiti, finché il testo perde il suo carattere familiare per mostrare l'alito del perturbante sprigionato dalla scena. Il fronte drammaturgico è disinnescato infatti, nel suo lavoro, attraverso lo svelamento che esso rappresenta solo un'affabulazione possibile della proiezione mitica di un conflitto, una risonanza letteraria, che va dunque minata rendendo la scena simultaneamente perturbante su vari punti. L'opera diviene qui ciò che dovrebbe essere in primo luogo: *una forza che investe la sensibilità*.

Ostermeier non giunge cioè a far svanire il testo, ma lo usa come farebbe un organismo parassitario: vi si insinua all'interno, se ne nutre, lo scava, e infine lo annienta. Il discorso vale in particolare per le opere consacrate dalla tradizione, mentre nei confronti della drammaturgia contemporanea il regista tedesco dimostra un atteggiamento di radicale fedeltà (motivo forse, questo, per il quale i suoi allestimenti in questo caso risultano assai meno convincenti).

Il ricorso alla violenza che carica la scena del regista è, in quest'ottica, di tipo chiasmatico: per dire l'occultamento della violenza celata nel testo la si mostra brutta.

In un universo scenico profondamente penetrato dalla parola, la violenza di Ostermeier realizza un risultato particolare: quello di un atto muto. Il silenzio degli attori si coagula sul bianco della pagina drammatica, nell'intervallo tra due scene: il senso dato (e atteso) dallo spettatore che conosce il testo si arresta, e infine la scena accoglie la flagranza dell'*alterazione*, la violenza pura. L'opera scenica si mostra così nel suo aspetto pulsatile, animata dal ritmo di una variazione che scompagina la prevedibilità consegnata dall'imperativo drammaturgico. Il testo viene allora traversato da un movimento entropico, simulacrale, destinato a sospendere la prescrittività e a mostrare la pagina drammatica come automatismo della ripetizione infinita, disinnescata grazie al morbo della differenza, alla *peste* del dissomigliante iniettata da Ostermeier nelle con-segne della tradizione.

Ed è questa materialità pura che si coagula sulla scena a denunciare, per il tramite della violenza, il rimosso della cultura scenica di tradizione.

<sup>13</sup> A. Artaud, *Il teatro e la peste* (1938), in Id., *Il teatro e il suo doppio*, trad. it. E. Capriolo, G. Marchi, Einaudi, Torino 2000<sup>6</sup>, pp. 134-50.

Contrariamente al teatro drammatico fedele ai classici, che fa fremere lo spettatore per una catastrofe che non può non avvenire, e che lui sa si consumerà, Ostermeier instaura una pratica di sospensione, che apre l'opera drammatica a un regime di possibilità. Questo procedimento raggiunge una forma di massima tensione nella sua messa in scena di *Casa di bambola* (Nora, 2002).

### **Crepare la superficie cosmetica del testo: Nora**

*Nora* viene prodotta dopo una serie di lavori su drammaturgie contemporanee che Ostermeier ambienta in interni domestici: accanto agli “arrabbiati” inglesi sviluppa infatti una decisa predilezione per gli scandinavi Jon Fosse e Lars Norén, campioni di operazioni drammaturgiche in cui forme straziate di relazione emergono in nuclei familiari o all'interno di intimità erotiche e amicali. *Nora* sembra proseguire la gittata di un'analisi sulle forme di vita contemporanee e sull'impatto che il tardo capitalismo ha su di esse, salvo che siamo in presenza di un'opera più vecchia di un secolo. Per *Nora* si potrebbe allora dire che siamo di fronte a *Casa di bambola* di Ibsen, meno quello che questa (tradizionalmente) significa. Il testo è cioè utilizzato ribaltando il suo valore d'uso (lo sfruttamento della sua “autorità”) e ritorcendoselo contro.

*Casa di bambola* è, sin dalla sua origine, un'opera problematica perché il conflitto, come sempre in Ibsen, è tutto interno alla sola borghesia. Non ci sono proletari – se non sporadicamente camerieri, donne di servizio ecc. – nelle sue trame: il mondo inizia e finisce nell'interno borghese. Non c'è neppure un atteggiamento chiaro nei confronti della sfera pubblica: “Che paradosso, questa opera che scuote la sfera pubblica europea, e però non crede veramente nella sfera pubblica”<sup>14</sup>. E tuttavia è risaputo come, sin dalla prima delle sue rappresentazioni, *Casa di bambola* avesse galvanizzato il dibattito sui diritti delle donne all'interno di circoli pubblici e privati, nelle caffetterie e nei salotti borghesi, fino a sedimentarsi nella formula “Prego astenersi dal discutere di *Casa di bambola*” precipitata nei biglietti d'invito ai ricevimenti dell'alta società di Copenaghen e Berlino negli anni Ottanta dell'800. Se il teatro in sé non ha mai provocato una rivoluzione, alcune opere, come *Casa di bambola*, hanno però catturato l'energia sociale dei loro tempi in forma tanto concentrata da diventare manifesti di cambiamento. “Chiudendo la porta al marito e ai figli, Nora ha aperto la strada al movimento delle donne del cambio di

<sup>14</sup> F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, trad. it. di G. Scocchera, Einaudi, Torino 2017, p. 171.

secolo<sup>15</sup>: le suffragette consideravano questa e altre opere di Ibsen decisive nella lotta per i loro diritti e, quindi, come un potente intervento nell'ordine sociale esistente.

Lo stesso realismo insistito nelle opere di Ibsen è una manifestazione intrinseca alla domesticazione operata dal capitalismo per un presente dominato dal mercato, in cui le relazioni di potere e di sopraffazione, e le trame, seguono i movimenti monetari. Scrive Franco Moretti a proposito delle opere di Ibsen sulla borghesia che “si apre il sipario e il mondo è solido”<sup>16</sup>. Così è in Ostermeier per la sua *Nora*: l'interno domestico, opera del suo scenografo prediletto, Jan Pappelbaum, è quello di una famiglia di yuppie berlinesi di fine anni Novanta, arricchiti e circondati di oggetti tech e di design in un appartamento che sfoggia pezzi di modernariato, opere d'arte, un enorme acquario, un maxi schermo, un grande impianto hi-fi. Nora, interpretata da Anne Tismer, fa il suo primo ingresso in scena carica di borse di uno shopping di lusso e compulsivo. Torvald è stato recentemente promosso e la loro vita sembra ricalcare la patinatura sorridente di un fashion magazine.

Ma via via che lo spettacolo procede, attraverso l'uso di proiezioni, di inserti muti tra le battute prescritte dal testo, di gesti eloquenti, di silenzi tesi, la scena comincia a svelare una serie continua di micro collassi, di crepe più o meno pronunciate, di attualizzazioni folgoranti, come quando Nora indossa i panni di Lara Croft (nell'originale si travestiva da contadina napoletana e improvvisava una tarantella), eroina partorita dall'immaginario maschile, e insinua un sospetto di strage nella convivenza sua e di Torvald.

E tuttavia qui gli interpreti non funzionano tanto in forza del personaggio che sono incaricati di rappresentare, quanto come assi di un sistema di attività e passività carnali. Realista o no, il teatro di Ostermeier non è comunque più imitazione delle cose, né cosa. È un certo squilibrio introdotto nella resistenza del testo, un varco aperto nella coscienza, una forma di “reale”.

Nora è solo la concrezione della donna come superficie cosmetica di un processo di feticizzazione maschile, e lei passa così attraverso tutte le metamorfosi che lo sguardo-padrone le impone, trasformandola in una serie successiva di feticci: casalinga sensuale, madre premurosa, moglie ineccepibile, eroina mascolinizzata. Ma appunto, Nora *attraversa* queste metamorfosi, non aderisce mai risolutamente al personaggio e alla scena che le si stringe intorno, concatena i suoi gesti secondo la linea di una

<sup>15</sup> J. Martin, *A Doll's House in the Antipodes*, in *Global Ibsen Performing Multiple Modernities*, a cura di E. Fischer-Lichte, B. Gronau, Ch. Weiler, Routledge, New York 2011, pp. 53-64, qui p. 56.

<sup>16</sup> F. Moretti, *Il borghese*, cit., p. 161.

variazione che le permette di sfuggire al dominio del patriarcato e la fa nascere fuori dalla sua influenza, fino alla distruzione terminale in cui lei strazia il marito ribaltando la direzionalità vittimale.

Ostermeir modifica infatti il finale, e qui Nora, all'apice dello svelamento in cui analizza impietosamente il rapporto tra lei ed Helmer, spara al marito. La serietà invocata da lei nel testo, "finalmente parliamo seriamente", e che lui non può raccogliere, conduce a un'azione irreparabile.

Il lavoro sul testo non è altro, qui, che un lavoro sulle fonti, e sapere che *Nora* ha come fonte essenziale l'opera di Ibsen, ancora non è sapere nulla. Perché il profilo ibseniano è una semplice maschera alla quale se ne aggiungono altre e numerose, che si sovrappongono e si sorvegliano reciprocamente senza che questo appaia come lo stampo definitivo dell'essere che abita la scena. Ostermeier mette cioè in movimento una catena di analogie e di immagini apparentate per costruire la *sua* Nora, e tali immagini risultano, alla fine, estranee o eccedenti dal dominio dell'autore drammatico.

Il testo non risorge qui grazie all'intervento registico, ma si dà in quanto sintomo privilegiato per diagnosticare il rimosso della cultura scenica tradizionale attraverso le sue opere. Non uno spazio letterario del teatro dunque, ma lo spazio della sua inquietudine, che il testo ha tentato di obliare distraendo l'opera verso un centro ulteriore.

## **Siamo sempre stati borghesi: anatomia inflessibile del pubblico**

Nel *Manifesto del partito comunista* Marx ed Engels mostrano come la borghesia sia per antonomasia, dal suo esordio, la classe responsabile della realizzazione del proprio futuro, mentre il socialismo presenta ampie zone di confluenza col messianesimo. Perso il senso dell'irreparabilità della conclusione, quello per cui nella tragedia ci si appassiona al perché delle cose e non al loro esito che è già da sempre conosciuto, il dramma borghese stimola fino a nevrologizzarla la curiosità. Questa, essendo un prodotto residuale dell'antico timore verso il destino, ha bisogno, per essere eccitata, di un effetto di sorpresa. In questa logica, ad esempio, si colloca l'elaborazione del *feuilleton* o romanzo d'appendice: differendo la soddisfazione della curiosità del lettore borghese, lo scrittore si assicura un successo certo e un pubblico fedele.

Nel dramma della borghesia in ascesa, il *coup de théâtre* – sebbene elaborato secondo gradienti anche molto diversi di complessità – viene distribuito ovunque, dalle opere di Sardou a quelle di Zola, fino al caso che qui ci interessa: Ibsen, e la morbosa ricezione del pubblico borghese sul gesto finale di Nora.

Il suo scandalo infatti non sta tanto e non sta solo nella sua rivendicazione profemminista, ma nell'imprevedibilità dell'esito a fronte delle circostanze date della sua vicenda. In *Casa di bambola* infatti gli spettatori sono avvinti dal finale, più che dallo svolgimento dei fatti e dalle ragioni dei personaggi com'era nella tragedia. Poco importa il passato di Nora, e il precipitare degli eventi in sé non è nulla, se non fosse per quel finale sconvolgente per lo spettatore borghese: Nora se ne va, chiude la porta con un gesto che da solo è capace di ricapitolare e riscattare tutta una condizione, tutto un destino che quel carattere sembrava costretto a rispettare. E allora è qui la grande intuizione di Thomas Ostermeier: della sua *Nora* si è parlato essenzialmente per l'averla egli attualizzata, resa contemporanea, calata in un ambiente di oltre un secolo successivo alla produzione originaria. Nell'ottica di questa attualizzazione è stato letto anche il cambiamento del finale, in cui lei, prima di abbandonare la casa, uccide il marito. S'è detto: conseguenza della "contemporaneizzazione", il semplice uscire di casa non è più scandaloso come risultava al pubblico ibseniano, dunque il regista avrebbe sacrificato in quel punto il dettato testuale – fino ad allora rispettato – per assecondare l'orizzonte d'attesa del pubblico contemporaneo. Ho invece il sospetto che, nell'ambientare Nora in un tempo per lei futuro, e nell'attribuirle quel gesto finale, Ostermeier abbia al contrario precipitato noi, suoi spettatori, in un'archeologia della visione, in un passato vecchio di un secolo. Ci ha cioè nuovamente messi nella condizione del pubblico borghese del XIX secolo. Ci ha regalato la sorpresa, il *coup de théâtre*, paradossalmente disobbedendo al dettato testuale, a quel finale ormai sclerotizzato, che il pubblico conosce benissimo e si attende. Riscrivendo il finale ci ha fatto per un istante provare il piacere della sorpresa, che è un piacere tutto *bourgeois*, di cui in fondo godiamo e che entra nel lavoro del linguaggio.

Ci ha mostrato che siamo sempre stati borghesi, assuefatti al realismo capitalista, incapaci di prevedere che la sua storia non poteva che precipitare. Lo sparo, alla fine, è contro di noi.