

Nikolaus Müller-Schöll (Francoforte sul Meno) Teatro fuori di sé. Sul lavoro di Wanda Golonka

Since Klaus Michael Grüber's work on Euripides' *Bacchae* at Berlin's Schaubühne in the 1970s, there has perhaps not been a more radical attempt than that of director Wanda Golonka's *Antigone* to investigate the foreignness and at the same time the closeness of the material of a Greek myth or tragedy in the setting of a public theater by making it jump. The choice of *Antigone* should come as no surprise. Nowhere else are the political issues raised by Golonka's behavior within the institutional theater discussed so radically as in this tragedy: the act of freedom in relation to the law; the transgression that does not represent a questioning of the individual law, but rather exhibits the fragile foundation of law, provokes a crisis of the existing order and its legitimacy, taking upon itself the responsibility for the violation, with all the consequences that follow. It is no coincidence that this moment of stepping "*outside oneself*" has been repeatedly discussed in connection with this work

KEYWORDS: Wanda Golonka, a theater "out of itself", perver-ormative, hyperformative, *Antigone*

Fuori di sé. Si dice che qualcuno è fuori di sé – dalla collera, dalla rabbia, dall'indignazione, dall'entusiasmo, dalla gioia, dall'estasi, dalla paura, dalla preoccupazione, dal dolore. Non è più completamente sé stesso, lo è e non lo è, è fuori, sta in piedi accanto a sé stesso, dà di matto. È uno stato d'eccezione in cui la regola si manifesta nel momento del suo venir meno¹. Un eccesso, attraverso il quale soltanto, forse, la misura diventa riconoscibile, o che fa sparire qualsiasi misura. Un dispendio, una cesura, un evento².

¹ Cfr. G. Agamben, *Vom Ausnahmezustand. Rechtsstaat und reine Gewalt – zur Substanz des Politischen*, in «Lettre International», n. 60 (2003), pp. 61 e ss.; C. Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Duncker & Humblot, München/Leipzig 1934; J. Taubes, *Ad Carl Schmitt. Gegenstrebigte Fügungen*, Merve, Berlin 1987.

² Su questi concetti si veda: G. Bataille, *Der Begriff der Verausgabung*, in Id., *Die Aufhebung der Ökonomie*, Matthes & Seitz, München 1987, pp. 7-31 e N. Müller-Schöll

Un teatro “fuori di sé”: è così che si potrebbe definire il teatro della regista e coreografa Wanda Golonka. Almeno così una volta lei stessa tentò di spiegare ai suoi attori, musicisti e ballerini, cosa stessero realmente facendo durante un momento di crisi del loro lavoro comune: “Ognuno di voi ha un mestiere che padroneggia. E io voglio che, lavorando con me, voi questo mestiere lo abbandoniate”. Coreografa, ballerina, artista figurativa e regista, francese di nascita ma di origini polacche, Wanda Golonka ha studiato con Rosella Hightower alla École de Mimodrame di Marcel Marceau e alla Folkwang Universität der Künste di Essen ed è stata poi allieva di Pina Bausch. Dal 1986 al 1995 ha diretto l'ensemble “Neuer Tanz”, di cui è fondatrice insieme a VA Wölfl. Il gruppo ha prodotto undici lavori che si situano al confine tra arti figurative e coreografia. Nel 1995 Golonka viene insignita del Mouson-Award della città di Francoforte, del Deutscher Produzentenpreis per la coreografia, e del Förderpreis für darstellende Künste della città di Düsseldorf. Nel 1999, dopo la nascita delle sue due figlie, è stata Artist in residence al Marstall, il teatro sperimentale che fa capo al Bayerisches Staatsschauspiel di Monaco. Tra il 2001 e il 2009, è coreografa e regista stabile dello Schauspiel Frankfurt, diretto in quel periodo da Elisabeth Schweeger. I lavori che vi realizza in collaborazione con la *Dramaturgin* Susanne Trau e i componenti dell'ensemble, possono essere definiti complessivamente con un concetto coniato da Golonka stessa: *Theaterrecherchen*, ricerche teatrali. L'intento di ognuno di essi è quello di *esibire* in qualche modo ciò che *esiste* e che è *da sempre* esistito senza mai trovare considerazione *di per sé*.

Paradigmatico in tal senso può essere considerato l'inizio di *Die blauen den Kleinen, die gelben den Schweinen, der Liebsten die roten, die weißen den Toten* (Blu ai piccini, gialli ai maiali, ai rossi i più cari, i bianchi ai morti), una performance di teatro danza che trae il suo titolo, il suo testo e tutti i suoi materiali dall'opera di Heiner Müller³. In questo primo spettacolo allo Schauspiel Frankfurt, il palcoscenico resta per lo più vuoto e all'inizio, quando pareti e pavimenti si spostano lateralmente facendo un gran fracasso, si estende alla sua maggior ampiezza possibile. Lo sguardo degli spettatori cade su funi, tubi e su un pianoforte a coda inutilizzato, oggetti di scena conservati ai bordi o sul retro del palcoscenico per altri spettacoli. Si vedono dei macchinisti che azionano le leve di comando dell'apparecchiatura. Nel corso dello spettacolo, la scena si estende nella

(Cur.), *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfabrung. Anspruch und Aporien*, transcript, Bielefeld 2003.

³ È stata rappresentata per la prima volta il 20 dicembre 2001 allo Schauspiel Frankfurt. Regia, scena e costumi: Wanda Golonka; drammaturgia: Susanne Traub; musica: Bauer, Cartigny, Boghossian; con Véronique Dubin, Nicola Gründel, Friederike Kammer, Jennifer Minetti, Abak Safaei-Rad, Saskia Schwarz, Lena Streiff, Kate Strong, Mathieu Bauer, Lazare Boghossian, Sylvain Cartigny, Daniel Christensen, André Wilms.

platea, che resta illuminata per la maggior parte del tempo e con le porte aperte. Il tratto familiare dello Stadttheater, del teatro cittadino, quel che da cui i teatri “liberi” o *off* una volta fuggivano per stabilirsi invece nelle rovine industriali e nelle cave di pietra, la struttura architettonica del luogo che assicura l’identità della rappresentazione sovrana così come l’identità della contemplazione sovrana – tutto questo finisce così per apparire estraneo e bizzarro nella sua funzionalità.

Non meno bizzarra è l’entrata di 13 musicisti, attori e ballerini in questo spazio scenico privato dei propri confini. Li vediamo scendere sul palcoscenico appesi a delle corde, e poi muoversi per tutto il tempo come marionette, che hanno perduto i loro fili. Una serie di compiti scenici e gestuali impediscono a musicisti e attori di recitare, mentre i ballerini sono chiamati a parlare. In questo modo Golonka, che firma coreografia, regia, scena e costumi, realizza il programma di un teatro democratico formulato da Heiner Müller, la “parità dei diritti” degli elementi “dei quali si compone uno spettacolo teatrale”⁴. L’opera mostra cosa significa democrazia a teatro: conflitti a tutti i livelli. Se infatti esistono pari diritti per tutti gli elementi, allora ognuno di questi pone costantemente in questione gli altri e li fa *uscire da sé* stessi; e così li fa apparire in un modo nuovo. Sono circa 30 i testi che vengono utilizzati nello spettacolo come materiale per così dire gestuale. Tra questi alcuni che da soli potrebbero riempire un intero spettacolo, come per esempio *Die Befreiung des Prometheus* (La liberazione di Prometeo), *Herakles 2 oder die Hydra* (Eracle 2 o l’Idra), *Bildbeschreibung* (Descrizione di un’immagine) e *Todesanzeige* (Annuncio di morte), tutti di Heiner Müller. Ciò che di essi interessa a Golonka è quello che si contrappone alla riduzione a un senso (che è sempre solo presunto), la loro “carne”, se così si può dire. Si tratta di testi che agiscono come un contrappunto in lotta contro la musica suonata contemporaneamente o contro altri testi recitati in parallelo; la loro letteralità si manifesta nel momento in cui essi vengono ridotti a consonanti o vocali, o quando singole lettere vengono raddoppiate o accentate oltre misura. Si sente echeggiare il loro suono nello spazio attraverso un megafono o dei microfoni. Li si sente pulsare come il respiro affannoso di un corpo al limite dello sfinimento, o come un brano rap o una canzone pop. Quando vengono strascicati o bisbigliati, ricordano versi di animali o miagolii. La connessione di danza e linguaggio o di danza e musica porta continuamente a reciproche interferenze. Come le parole, anche i movimenti dei performer non

⁴ La frase programmatica di Müller è riportata nella presentazione dello spettacolo sulla pagina web dello Schauspiel Frankfurt http://www.buehnen-frankfurt.de/content/schau_alt/spielplan/stueckinhalt9cd0.html?InhaltID=251 (ultima consultazione: 22 gennaio 2024).

appaiono mai come puro mezzo: non illustrano quel che viene recitato o suonato, ma non sono neanche fine a sé stessi. Piuttosto agiscono in accordo con parole e musica come i pesi di una bilancia che si rovescerebbe se si togliesse anche solo uno degli elementi da uno dei piatti. L'“io” che, come dice Golonka, sta al centro dello spettacolo, non è più il padrone supremo in casa propria, ma è piuttosto, con tutti i suoi specifici difetti e le sue specifiche abilità, il *medium* del teatro, il palcoscenico delle sue prove di trazione e della resistenza della singolarità contro la produzione che alla fine fa sì che, al posto di un “opera”, vi sia una pièce, uno *Stück*, un “pezzo”. Come appunto era stato annunciato all'inizio: “ein Stück von Wanda Golonka”, un pezzo di Wanda Golonka.

Anche i suoi spettacoli successivi mostrano che l'intento programmatico è andare “fuori di sé”. Nella messinscena di *Psicosi 4.48* di Sarah Kane, che debutta l'8 maggio 2002 allo Schauspiel Frankfurt, questo intento si rivela nel tentativo di spiazzare gli spettatori collocandoli su altalene mobili poste sul palcoscenico, separato dalla platea da un sipario di ferro, e poi facendo esibire tra esse l'attrice che pronuncia i suoi monologhi. Lo spettatore non può starsene più in disparte, ma si ritrova dentro allo spazio scenico, sospeso sulla sua altalena come gli altri spettatori, i cui movimenti agiscono su di lui come irritazioni fisiche, che incidono sulla sua visione. Non è più il sovrano per il quale si recita, ma piuttosto un ospite che partecipa al gioco in uno spazio condiviso⁵.

Anche la stessa Golonka ha continuamente abbandonato il suo territorio, cambiando luoghi, generi, oggetti e media. In *India Song*, una pièce di danza prodotta dallo Schauspiel Frankfurt che debutta il 10 ottobre 2003, crea un'installazione con attori, ispirata al testo (e al film) di Marguerite Duras, nel ‘Bockenheimer Depot’, l'ex deposito di tram utilizzato dal TAT (Theater am Turm). *Alice Blue*, pièce di danza di cui Golonka firma la coreografia nel 2004 (prima: 10 ottobre), è seguito da *Glückliche Tage* (Giorni felici; prima 12 maggio 2005), un lavoro estremamente centrato sul testo, in cui Golonka pone tutta la sua attenzione sul volto di Winnie, da cui ha origine il testo di Samuel Beckett, mettendo in scena un teatro minimalista della mimica. A *For sale*, percorso per 15 spettatori che in tarda serata vengono guidati tra tutti gli spazi, i corridoi, le nicchie pensabili del grande complesso di edifici dello Schauspiel di Francoforte (prima: 10 ottobre 2005), segue *Crave* di Sara Kane (prima: 21 aprile 2006), che presenta un teatro di prosa coreografato in cui una scena girevole installata sul grande palcoscenico costituisce uno spazio circolare,

⁵ Cfr. N. Müller-Schöll, *Theatre of Potentiality. Communicability and the Political in Contemporary Performance Practice*, in «Theatre Research International», vol. 29, n. 1 (2004), pp. 42-56.

attorno al quale il pubblico siede come in un anfiteatro. In altre parole, il lavoro di Golonka è una prassi teatrale che porta regolarmente a un vacillamento dell'ordine dello *Stadttheater*, del teatro stabile cittadino, che si prende delle "libertà", si spinge ai limiti estremi di quello che è possibile in una tale istituzione.

Ciò non è mai apparso così chiaro come nel lavoro di Golonka sull'*Antigone* di Sofocle e sulla traduzione che Hölderlin realizzò di quel testo⁶. Prima di mettere in scena il testo nella forma di uno spettacolo di prosa dopo una lunga fase di prove, ci fu tutta una fase di avvicinamento operata attraverso una serie di performance, annunciate come "Ricerche teatrali", distribuite sull'intero arco della stagione e portate via via in scena con il titolo *An Antigone* (Ad Antigone), dopodiché, da ultimo, l'intera sequenza viene presentata in un'unica serata. Dopo il lavoro di Klaus Michael Grüber sulle *Baccanti* di Euripide alla Schaubühne di Berlino negli anni Settanta, non vi era forse più stato un tentativo così radicale di indagare l'estraneità e allo stesso tempo la vicinanza del materiale di un mito o di una tragedia greca nella cornice di un teatro pubblico, ma facendola saltare.

La scelta dell'*Antigone* non deve sorprendere. In nessun altro testo vengono discusse in modo così radicale le questioni politiche sollevate dal comportamento di Golonka all'interno dell'istituzione teatro: l'atto della libertà in relazione alla legge; la trasgressione che non rappresenta una messa in discussione della singola legge, ma esibisce piuttosto il fragile fondamento del diritto, provoca una crisi dell'ordine vigente e della sua legittimazione, prendendo su di sé la responsabilità della violazione, con tutte le conseguenze che ne discendono. Non a caso questo momento dell'uscire "fuori di sé" è stato più volte discusso in relazione a quest'opera⁷: per Hölderlin è la più moderna delle due tragedie di Sofocle che egli traduce e commenta sviluppando il concetto di "Zäsur" (cesura), di interruzione controritmica⁸, che per lui è il momento in cui in una dialettica non si manifesta più la sequenza delle rappresentazioni, ma la rappresentazione stessa. Siamo di fronte a una pri-

⁶ F. Hölderlin, *Antigone*. Regia di Wanda Golonka. Prima: 22 novembre 2003, Schauspiel Frankfurt, Bockenheimer Depot.

⁷ Cfr. soprattutto G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Ullstein, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1970, pp. 265-270; F. Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, in Id., *Werke und Briefe*, Insel, Frankfurt a.M. 1969, vol. 2, pp. 783-790; J. Lacan, *L'essenza della tragedia. Un commento all'Antigone di Sofocle*, in Id., *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, M.D. Contri, Einaudi, Torino 2008, pp. 285-334; J. Derrida, *Glas*, Denoel/Gonthier, Paris 1981, pp. 197-210; E. Balibar, *Sur la desobéissance civique*, in Id., *Droit de cité*, Éditions de l'Aube, Paris 1998, pp. 17-22; J. Butler, *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra lavita e la morte*, trad. it. I. Negri, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

⁸ Cfr. F. Hölderlin, *Anmerkungen*, cit., p. 783.

ma formulazione archetipica di ciò che Benjamin ha tentato di definire e interpretare come “dialettica in stato d’arresto”⁹ e Lacoue-Labarthe come “sfinimento della dialettica” nel momento del suo chiudersi¹⁰: in ogni caso, è in gioco l’esperienza aporetica della legge della mediatezza ovvero della mediatezza come legge, dello slittamento nell’impensabile

In *An Antigone*¹¹, otto assoli che prendono le mosse dal testo di Sofocle/Hölderlin e dalla riflessione su di esso nella letteratura e nella filosofia, il conflitto dell’opera non viene messo in scena o interpretato ma – come si potrebbe dire usando un concetto psicoanalitico – viene fatto oggetto di un transfert. La questione, sollevata da Antigone, dei limiti di quella comunità¹² che Creonte, in quanto rappresentante dell’ordine statale, rappresenta e cerca di difendere, viene qui riferita all’ambito del teatro. Nel primo assolo viene riferita alla platea, poi alla posizione dello spettatore nello spazio, che è produttrice di visibilità quanto di cecità¹³, all’edificio del teatro, lo Schauspiel Frankfurt, con i suoi lunghi e labirintici percorsi, le scale e i corridoi che collegano e separano spazi pubblici e spazi interni; e poi alla gerarchia di margini e centro nella percezione, alle condizioni dell’illuminazione, alla geometria del rispettivo spazio scenico, ai tratti dei volti dai quali, come da una maschera, il parlare emerge e si manifesta *in quanto* parlare; poi, ancora, al rapporto tra andatura e recitazione, tra il nascondere e il mostrare, e infine allo spazio del teatro in quanto inserito nello spazio pubblico della città e dello stato. Partendo da singole frasi del testo che, a mo’ di sentenze scelte dagli attori, come in una *inscriptio*, rappresentano titoli e temi delle scene, Golonka sviluppa, insieme a un’attrice o a due attori, scene che rendono visibile ciò che è presente prima che si inizi a fare teatro, quelle regole che delimitano il teatro, che lo limitano a un determinato spazio e a un determinato tempo, che danno un ordine alla recitazione, alla visione e all’ascolto, oppure producono una connessione tra lo spettacolo e la sua ricezione. L’esempio delle scene con le quali inizia

⁹ W. Benjamin, *Was ist das epische Theater? (1)*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M. 1980, vol. II. 2, pp. 519-531, qui p. 530.

¹⁰ P. Lacoue-Labarthe, *Die Zäsur des Spekultativen*, in «Hölderlin-Jahrbuch» 1981, Tübingen 1981, pp. 203-231.

¹¹ W. Golonka, *An Antigone*. Regia: Wanda Golonka. Schauspiel Frankfurt, Großes Haus. Prima: 31 maggio 2003.

¹² “Limiti della comunità” è il motto che lo Schauspiel di Francoforte sceglie per la stagione in cui ha luogo la serie delle performance da cui trae origine lo spettacolo. Della questione dei limiti della comunità relativamente al testo di Sofocle si occupa in particolare Lacan nella sua già citata lettura.

¹³ Si veda al proposito il tentativo di un’analisi della terza parte, che esplora lo sguardo e la sua cecità, in N. Müller-Scholl, *Im Zeichen der Teilung. Wanda Golonka: An Antigone #3 und Lars von Trier: Dogville*, in *Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*, a cura di K. Kruschkova, Böhlau, Wien 2005, pp. 143-161.

e finisce lo spettacolo il giorno della prima (*Am Antigone 1 und 2*) può dare forse un'impressione di tutto ciò¹⁴.

La frase di Antigone “Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich” (“Non sono nata per condividere l'odio, ma per amare”) è l'*inscriptio* del primo brano, che ha luogo nella platea dello Schauspielhaus, separata dal palcoscenico da un sipario di ferro. Tutte le poltrone sono ricoperte con uno spesso tessuto rosso scuro, al pubblico resta solo il ruolo di osservatore relegato nello spazio della scalinata al margine sinistro più esterno della platea. La sala è illuminata, dapprima scarsamente, poi con una luce abbagliante, da neon che pendono dal soffitto. All'inizio dello spettacolo una donna (Hilke Altefrohne) è seduta in fondo a destra e con un flauto da naso suona la melodia della canzone *Griechischer Wein*. Non suona proprio bene, a tratti suona piuttosto male, ma la melodia è riconoscibile. (In effetti, quella di rendere impossibile un'esecuzione priva di errori è una peculiarità di questo strumento. Le stonature sono messe in conto e sono qualcosa che si sottrae al calcolo anche del più bravo dei flautisti.) A un certo punto la donna si alza e inizia ad esplorare la sala. Si rotola sulle poltrone, si gratta come un piccolo uccello, si lascia cadere in una buca, piega il ginocchio, stende la gamba, si alza, cade di nuovo, rotola giù per diverse file di poltrone. È come se indagasse le possibilità offerte dallo spazio e dalla materia.

Similmente agli edifici “impacchettati” da Christo, questa platea trasformata attraverso l'impacchettamento delle poltrone fa percepire lo spazio nella sua forma, nella sua struttura architettonica. L'impaccaggio esibisce per così dire l'idea di teatro che è alla base della costruzione degli edifici teatrali, allo stesso modo in cui, secondo la grande interpretazione che Lacan ha dato del dramma, *Antigone* esibisce i principi dell'umanesimo: a partire dalla loro fine, dalla loro morte e dalla loro musealizzazione.

„Sticht es im Ohre, stichts im Innern dir?“ (“Ti mordono gli orecchi, o l'anima?”), la seconda parte spettacolo, la cui *inscriptio* viene ripresa dal discorso della sentinella¹⁵ che informa Creonte della violazione delle sue disposizioni, ha luogo dietro il sipario di ferro, sul palcoscenico. Il pubblico è collocato ai margini del palcoscenico, da dove può osservare dapprima una donna che strappa carta di giornale, poi un uomo (Oliver Kraushaar) che si stende su una specie di materasso e inizia a gridare in modo straziante. Per diversi minuti urla con tutta la forza che ha in cor-

¹⁴ Le singole parti della serie di assoli, come si è detto, sono state presentate separatamente nel corso della stagione, successivamente ulteriormente sviluppate e rappresentate in diverse combinazioni. La seguente descrizione si riferisce alla presentazione delle parti *Am Antigone 1 und 2* (29 settembre 2002), che in occasione della prima dell'intera serie di performance sono state collocate in apertura e alla fine dello spettacolo.

¹⁵ Cfr. F. Hölderlin/Sophokles, *Antigona*, in F. Hölderlin, *Werke und Briefe*, cit., pp. 737-783, qui p. 747.

po. Un urlo di dolore, un urlo che va oltre ogni misura, così lungo e persistente che si perde la consapevolezza che è parte di una rappresentazione e si inizia a percepire quell'urlo come parte di un personaggio e come performance del suo interprete. Dopo un po', gli altoparlanti lentamente si spengono. Al brontolio lieve ma chiaro di alcuni spettatori si aggiunge un borbottio sempre più intenso che, come a un certo punto si capisce, proviene dagli altoparlanti. Alla fine l'attore si alza e invita gli spettatori ad avvicinare le loro sedie agli altoparlanti. Alcuni lo fanno, esitanti, altri li seguono successivamente. Quando, a un certo punto, i primi di loro si prendono la libertà di andare di altoparlante in altoparlante, allora l'ordine a poco a poco si dissolve; e si passeggia, ci si sdraia sui materassi che stanno sotto agli altoparlanti posti più in basso, oppure si sta in piedi sotto quelli posti più in alto, ci si siede in cerchio insieme ad altri ascoltatori, attorno a un altoparlante che pende dal soffitto al centro della scena, si iniziano le prime conversazioni sullo spettacolo. Dagli altoparlanti si sentono interviste a cittadini di Francoforte, condotte durante le settimane di prove. Vengono poste delle domande relative alla costituzione: com'è la Sua costituzione? Cosa pensa della nostra Costituzione? Ai passanti viene chiesto il parere sul caso fittizio, ispirato a quello di Antigone, di un combattente ucciso in Kosovo che i parenti vogliono seppellire nelle loro vicinanze. Da alcuni altoparlanti si sente della musica.

Il confine tra attori e pubblico comincia a poco a poco a spostarsi, quando vengono invitati a sedersi sul palcoscenico prima un solo spettatore, poi altri, infine tutti quanti. Con una certa inerzia e titubanza si compie il passaggio di ognuno di loro dalla posizione di osservatore a componente di un ordine coreografico di osservatori che diventano oggetto di osservazione, e alla fine anche questa formazione coreografica si dissolve in un insieme non più ordinato di spettatori che si muovono con disinvoltura avanti e indietro. Se nella prima parte la struttura architettonica dello spazio teatrale appariva nel suo essere un'ideologia edificata, in modo analogo qui la linea di confine tra attore e osservatore, tra teatro e società appare come una linea da negoziare continuamente e non più come una convenzione interiorizzata di cui non si tiene conto quando si recita e si assiste allo spettacolo.

Il lavoro di Golonka può esser visto come un esempio particolarmente significativo di una tendenza che segna la prassi teatrale sperimentale dopo la svolta del terzo millennio e alla quale partecipano coreografi, performer e registi come Meg Stuart, Jerome Bel, Xavier Le Roy, Vincent Dupont o Emmanuelle Huyn. Comune ai loro lavori, che pure singolarmente sono molto diversi, è una "politica della rappresentazione" e – come si potrebbe dire pensando a *Antigone* – il tentativo di una de-ontologizzazione del teatro: la storia del teatro diventa riconoscibile come storia dell'ipostatizzazione di un'idea specifica e storicamente

databile di ciò che è il teatro; l'architettura, le abitudini e le abilità che essa ha prodotto vengono smascherate come puri e semplici postulati. L'arte teatrale appare come un'idea interiorizzata che il teatro dei decenni e dei secoli passati si è fatto di ciò che sulla scena può e deve accadere e cosa no, idea dalla quale poi le scuole di arte drammatica, quale *longa manus* dell'azienda teatro, hanno tratto una dottrina, una disciplina e infine hanno costruito un'istituzione. Norme presuntamente artigianali appaiono come limitazioni istituzionali e determinazioni rivedibili di un processo che è di per sé sottoposto a costante mutamento¹⁶. A caratterizzare il *teatro fuori di sé* di Golonka è il fatto che il teatro limitato della tradizione viene sconfinato in una maniera *ludica*, teatrale: non viene dichiarata per l'ennesima volta la morte del teatro dei nostri nonni, non viene richiesta per l'ennesima volta la sua distruzione; il teatro viene piuttosto riaffermato, esibito e fatto oggetto di un'analisi che mira a esplorarne le possibilità non ancora esaurite. E appare così come un dispositivo con il quale si potrebbe fare letteralmente qualsiasi cosa se solo lo si liberasse dal peso di dover essere utile (nel senso della tradizione teatrale)¹⁷.

Ciò che contraddistingue il lavoro di Golonka è l'intento paradossale di abbandonare l'arte attraverso l'arte e restando all'interno dell'arte. L'esplorazione della politica che si esprime nell'istituzione conduce l'arte in un certo senso alla sua fine o – a seconda della prospettiva – la riporta alla sua origine, alla cornice che la costituisce come arte. Questa esplorazione non sarebbe però distinguibile da una pratica teatrale o da un'arte concettuale sciatte e dilettantesche se non fosse legata a un insieme di regole. *Fuori di sé* il teatro può esserlo – per dirla ancora una volta in modo paradossale – soltanto *all'interno del* suo dispositivo e *con* i suoi mezzi. In tal senso, la scelta del teatro stabile come luogo della “ricerca teatrale” *An Antigone* appare come una coerente prosecuzione della rivolta dei protagonisti del teatro off, tra i quali giustamente si annovera Golonka già da tempo. Diversamente dai lavori di quanti lasciarono i teatri stabili e fuggirono nei capannoni, nelle fabbriche, nelle cave e nei mattatoi, i suoi esperimenti permettono di confrontarsi concretamente con la storia depositata in *questa* istituzione. Ciò che in essi viene resa manifesta è l'a-

¹⁶ Nella cartella stampa distribuita in occasione della prima veniva citato al primo posto Deleuze con la seguente frase: “Nulla è più inquietante dei movimenti incessanti di ciò che sembra immobile”. G. Deleuze, *Pourparler*, trad. it. S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 2000, pp. 207-208.

¹⁷ Cfr. al proposito W. Benjamin, *Was ist das epische Theater?*, cit.; Gilles Deleuze, *Un manifesto di meno*, in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, trad. it. J.-P. Manganaro, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 83-113; N. Müller-Schöll, *Theater der Potentialität. Zum Enden der Geschichte im Theater der 90er-Jahre*, in *Theater der Welt. Arbeitsbuch*, a cura di Joachim Fiebach, Theater der Zeit, Berlin 1999, pp. 69-74.

zione di una legge o di una norma artistica senza però alimentare l'illusione o la credenza che essa possa essere eliminata una volta per tutte. Forse sta proprio in questo l'attualità di un tale teatro, nel fatto che esso trae le conseguenze dall'esperienza che è stata fatta nella Germania occidentale dopo 1968, in quella orientale dopo il 1989: l'esperienza che ogni rivoluzione e ogni sovvertimento dell'ordine sostituisce subito le istituzioni che abbatte con nuove istituzioni, spesso più tenaci perché meglio celate. Il momento del "fuori di sé" è in ogni caso un momento in cui una vecchia regola ha ancora e non ha più validità, in cui il mestiere, insieme a tutte le abilità acquisite con esso, viene abbandonato, in cui viene cercato per così dire il luogo di una *creatio ex nihilo*, di un inizio davvero altro.

Questa prassi teatrale che esibisce sé stessa in momenti in cui è "fuori di sé" può comparire anche in altri luoghi, in circostanze e condizioni che non hanno più a che fare con le tradizionali aspettative che si hanno nei confronti "del teatro". "Teatro fuori di sé": lo si potrà trovare in qualsiasi luogo in cui altre arti, in modo simile, abbandonano l'arte con l'arte. Penso alle performances di Sophie Calles, Laurie Andersons o Claude Wamplers, nelle quali un processo teatrale viene spinto fino al punto in cui nell'atto programmato si fa esperienza di un limite della programmazione e della programmabilità, un momento per-ver-formativo o iperformativo¹⁸. Il motto di quest'arte potrebbe essere la tesi di Walter Benjamin, secondo cui, a prescindere da quali affermazioni politiche vengono fatte a livello di contenuto, adottare la cornice istituzionale così com'è, senza farne l'oggetto di un'interrogazione, porta sempre a una cattiva arte e a una politica retrograda¹⁹.

Quando all'inizio degli anni Settanta cominciò il suo percorso in un'atmosfera di forte ostilità, Robert Wilson richiamò ripetutamente l'attenzione sul torpore che segnava il teatro a differenza delle arti figurative e della danza, sulla sua pesantezza, sul fatto che il teatro sembrava non aver tenuto conto di quel che era avvenuto nelle altre arti dal 1900. Come allora a Wilson, anche oggi al "teatro fuori da sé" viene rimproverato il fatto di non aver molto da offrire, un rimprovero che proprio nella sua veemenza ricade sulla società e sulla critica da cui proviene: niente sembra oggi essere più provocatorio del fatto che (quasi) niente accade e non invece qualcosa. "Troppo poco Sofocle, anche per Francoforte", sentenziò la critica della "Frankfurter Allgemeiner Zeitung" recensendo la parte prima e seconda di *Antigone*²⁰. Questo giudizio contiene in

¹⁸ Sul concetto di "perverformativo" si veda J. Derrida, *La cartolina. Da Socrate a Freud e al di là*, a cura di S. Facioni, F. Vitale, Mimesis, Milano/Udine 2017.

¹⁹ Cfr. W. Benjamin, *Der Autor als Produzent*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. II. 2, pp. 683-701, qui pp. 691-693.

²⁰ V. Lueken, *Aba Ah! Frankfurter nichts: «Antigone» sprachlos im Schauspiel*, in «Frankfurter Allgemeiner Zeitung», 1° ottobre 2002.

fondo un'osservazione importante: tutte le varianti di un teatro "fuori di sé" hanno in comune il fatto di essere ciò che Emil Hrvatin – rifacendosi alla "Weak theory", che rinuncia a grandi progetti e a soluzioni onnicomprensive – ha definito "Weak theatre"²¹. Come si potrebbe formulare parafrasando la celebre frase di Lyotard sull'arte nel secondo Novecento, questo teatro dà poco da vedere ma molto da pensare²².

Prima di tutto dà da pensare in modo nuovo ciò che è stato il cuore dell'esperienza della modernità di Hölderlin e delle avanguardie artistiche del Novecento: l'esperienza di una pretesa e di un'esigenza dell'altro, che si annuncia nella limitazione allo stesso tempo immanente e proveniente dall'esterno che segna ogni pratica teatrale. Il nucleo etico e politico del teatro "libero" degli anni Sessanta e Ottanta del XX secolo e quello del teatro "fuori di sé" dei primi anni del XXI che sta nella sua stessa tradizione, è l'apertura del dispositivo a esigenze per le quali nella tradizione teatrale consolidata non era rimasto spazio, né tempo, né attenzione²³. Un *teatro fuori di sé* non può rappresentare o nominare queste esigenze del fuori, ma con la sua azione di dissolvimento delle precedenti decisioni prepara la possibilità di una nuova interpretazione del dispositivo che, con tutte la sua azione limitante, ha reso possibile a una storia e a una cultura di produrre la criteriologia della prassi teatrale. Questo *teatro fuori di sé* apre il teatro verso un fuori che *non è più* teatro, o forse, *non è ancora* teatro.

²¹ Il concetto è stato proposto da Emil Hrvatin a Münster il 5 ottobre 2001, in un testo letto a un convegno tenuto in occasione del festival Kroonstukjes/Kronjuwelen.

²² Cfr. J.F. Lyotard, *Notes préliminaire sur la pragmatique des oeuvres (en particulier de Daniel Buren)*, in «Critique», n. 378 (1978), pp. 1075-1085.

²³ Sulla questione dell'attenzione vedi Nikolaus Müller-Schöll, *Was nie gesagt wurde, hören. Bruchstücke zu einer Theorie der Aufmerksamkeit bei Celan, Brook und Wilson*, in «Lettre International», n. 54, (2001), pp. 72-77.