

Günther Heeg (Lipsia)

La rivoluzione teatrale di Laurent Chétouane

Laurent Chétouane is the quietest revolutionary playwright in German theater. Since the beginning of this millennium, Chétouane has been staging highlights of the German public theater canon in the German public theater system and in other European theatres. This essay aims to illustrate how in his representations, the focus is equally on the bodily reality of text and spoken word and the textuality of bodies in motion. Chétouane describes the turning point in his work that came about through collaboration with dancers and the relationship with the body not dancing, but moving. At the beginning lies the question of how “what is said [...] exerts an influence on space. And how it exerts an influence on bodies”.

KEYWORDS: Laurent Chétouane, *Regietheater*, Text/body, Language/landscape, masquerade.

Al di là del *Regietheater*

Laurent Chétouane è il più silenzioso rivoluzionario del teatro tedesco. Per una certa critica continua a essere l'artefice di regie noiose, anche se da tempo ha trovato un suo pubblico e lavora nei migliori teatri, portando avanti un'operazione di sovversione sistematica dell'idea tradizionale di teatro (di prosa) tramandata sin dal Settecento. Questo sovvertimento non avviene soltanto dall'esterno, ma anche dall'interno dell'istituzione teatro. Dagli inizi di questo millennio, Chétouane mette in scena gli *highlight* del canone teatrale tedesco *all'interno* del sistema del teatro pubblico tedesco: nel 2005 il *Don Carlos* di Schiller (Schauspielhaus di Amburgo), l'anno dopo il *Lenz* e il *Woyzeck* di Büchner (entrambi allo Schauspielhaus di Amburgo), nel 2006 l'*Iphigenie auf Tauris* di Goethe (Ifigenia in Tauride, Kammerspiele di Monaco), nel 2008 il *Faust I* di Goethe (Schauspiel di Colonia) e il *Faust II* di Goethe (Deutsches Nationaltheater di Weimar), oltre che *Empedokles/Fatzer* di Hölderlin/Brecht

(Empedocle/Fatzer, Schauspiel di Colonia), nel 2010 *Dantons Tod* di Büchner (La morte di Danton, Schauspiel di Colonia) e nel 2012 *Das Erdbeben in Chili* di Kleist (Il terremoto in Chile, Schauspiel di Colonia), per citare solo gli spettacoli più importanti. A ciò si aggiungono vari allestimenti realizzati per altri teatri europei. Ma Chétouane agisce anche al di fuori del circuito istituzionale, in teatri della cosiddetta “Freie Szene” o “scena indipendente”, come le Sophiensaele e lo HAU1 di Berlino, il PACT Zollverein di Essen, il Tanzquartier Wien, dove lavora come coreografo esplorando corpi, movimenti, gesti e posture. Risultati di questo lavoro sono *Tanzstück #1 Bildbeschreibung von Heiner Müller* (Balletto #1 Descrizione di un’immagine di Heiner Müller, 2007), *Tanzstück #2 Antonin Artaud liest den 2. Akt von Goethes Faust 2 und* (Balletto #2 Antonin Artaud legge il II° atto del Faust 2 di Goethe, 2007), *Tanzstück #3 Doppel/Solo/Ein Abend* (Balletto #3 Doppio/Solo/Una serata, 2009), *Tanzstück #4 leben wollen (zusammen)* (Balletto #4 voler vivere (insieme), 2009), e poi ancora i balletti *Horizon(s)* (2011), *Hommage an das Zaudern* (Omaggio alla titubanza, 2012) e *Sacré sacré du printemps* (La sagra di primavera, 2012).

I due ambiti del lavoro teatrale di Chétouane, quello del balletto e quello del teatro di prosa sono strettamente collegati tra loro. Non nel senso che il primo viene a costituire una necessaria integrazione corporea alla discorsività astratta del secondo, ma nel senso che ogni volta viene esplorato l’altro come una dimensione di ciò che è proprio: la corporeità del testo e della parola parlata, e la testualità del corpo in movimento.

Già da questi brevi accenni emerge chiaramente che i lavori di Chétouane non possono essere considerati nell’ambito del *Regietheater*, del teatro di regia, così chiamato perché realizza sulla scena la ‘concezione’ ovvero l’interpretazione del regista e del *dramaturg*. Con Chétouane, il *Regietheater*, sviluppo peculiare e grande vanto della recente storia del teatro tedesco, ha ormai il suo futuro alle spalle. Il *Regietheater*, infatti, è un teatro dell’interpretazione in cui l’idea di narrazione di una storia domina il parlare, il corpo, il gesto e il movimento, lo spazio e la luce. Tutti questi elementi stanno al servizio di un senso che sono chiamati a illustrare o autenticare. L’effetto che ne scaturisce è la compiutezza. È infatti lo spazio simbolico compiuto della cultura nazionale a costituire la cornice di riferimento del *Regietheater*. Il *Regietheater* è l’ultimo salvatore del *Nationaltheater*, del teatro nazionale, la cui idea ha potuto finora sopravvivere nella rete dei teatri municipali, gli *Stadttheater*. Per molte ragioni (sociali), oggi questa sopravvivenza è messa in discussione, i teatri municipali si trovano di fronte a nuove sfide e lo splendore del *Regietheater* sbiadisce.

I lavori di Laurent Chétouane svolgono un ruolo significativo nella disgregazione e nell’erosione interna di questa concezione del teatro.

Chétouane non è interessato all'interpretazione e alla trasposizione scenica (il più possibile ingegnosa e originale) di un dramma, ma all'indagine estetica di quegli elementi e di quelle relazioni del teatro che "entrano in scena" e "recitano un ruolo" nel percorso che porta dal testo dello scrittore al corpo dell'attore. Il suo teatro fa crollare l'organizzazione piramidale degli elementi del teatro, al cui vertice sta il logos del testo drammatico; ne analizza le singole parti e le pone in nuove costellazioni non gerarchiche. La "separazione degli elementi", di testo e corpo, linguaggio e movimento, che già nel 1929 Brecht considerava presupposto imprescindibile di un teatro contemporaneo¹, e la loro nuova composizione diventa in Chétouane punto di partenza e principio del lavoro teatrale. Chi in questo vede agire soltanto lo sguardo freddo e insensibile all'arte del laureato in ingegneria che smonta le cose e trae un piacere compiaciuto dal gioco del loro semplice funzionamento, non comprende che le sperimentazioni teatrali di Chétouane puntano al cuore delle tenebre: a quel corpo della *Kulturturnation* che – costruito nel XVIII secolo sul modello del Teatro nazionale – continua ad aggirarsi come uno spettro per i palcoscenici del teatro e della società. Nella ricerca fantasmatica di una forma propria e di una propria autoaffermazione, così come anche nella ricerca di una propria identità culturale nel vortice della globalizzazione, si rivela tutta la persistenza ostinata di quest'idea della formazione di un solo corpo nazionale, in cui la promessa di umanità e la violenza legata alla sua realizzazione o realizzabilità appaiono sempre strettamente annodate l'una all'altra.

Forse era necessario un doppio sguardo, uno sguardo sul corpo della *Kulturturnation* tedesca dall'interno e dal di fuori allo stesso tempo, per poter afferrare ed esibire tutto lo splendore e la miseria di questa figura del discorso politico. Nato nel 1973 a Soyaux, in Francia, Laurent Chétouane si è laureato in ingegneria, per poi studiare teatro alla Sorbona di Parigi e regia teatrale alla Hochschule für Musik und Darstellende Kunst di Francoforte. Da allora lavora prevalentemente in Germania. In una conversazione che ho avuto con lui, Chétouane racconta che per la sua scelta di fare teatro in Germania è stato determinante l'incontro con *Germania 3 Gespenster am toten Mann* (Germania 3. Spettri sull'uomo morto) di Heiner Müller nella messinscena di Leander Haußmann. Nel testo di Müller, Chétouane scopre una singolare riottosità del linguaggio che nel francese non trovava più, o non trovava ancora:

La lingua tedesca divenne improvvisamente il mio linguaggio teatrale. [...] Io paragono sempre la lingua francese a un fiume. Il tedesco invece sono le

¹ B. Brecht, *Anmerkungen zur Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"*, in Id., *Gesammelte Werke*, vol. 17, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1967, pp. 1004-1016, qui p. 1009.

pietre che fanno rumore quando le si agita in un sacco. Così le parole mantengono una loro singolarità. [...] Questo è molto importante per Müller. Questa materialità della parola in sé. Come le combina, le mette l'una accanto all'altra, le mette in risonanza. Si inciampa su singole parole².

Il teatro di Chétouane trae il suo fascino non dai corpi immaginari e intrisi di psicologia delle *dramatis personae*, ma dalla materialità del linguaggio, dalla sua corporeità e dagli echi che i corpi linguistici producono entrando in relazione sulla scena. Ciò rimanda a un oltre rispetto alla critica allo *Stadttheater*. Gli spettacoli di Chétouane non si accontentano della decostruzione, non si esauriscono in un teatro concettuale, un *Konzepttheater*. Mirano piuttosto all'affermazione di nuove esperienze e di un nuovo agire. In essi sperimentiamo una riconfigurazione dei nostri sensi e incontriamo l'estraneo nella nostra percezione, nel nostro linguaggio e nel nostro corpo. Godiamo del tempo inusuale della quiete, dell'esitazione e dell'attesa, ci disponiamo nello spazio intermedio dell'assente-presente e ci esercitiamo nella relazione con gli spettri. Proviamo i costumi, i gesti e le mascherate che popolano lo spazio virtuale del suo teatro e come in un gioco condividiamo l'esperienza del "voler vivere (insieme)", la possibilità di una futura comunità.

Testo/corpo – Linguaggio/paesaggio

Il Marchese va in estasi. Per le provincie delle Fiandre e la libertà. Per la grandezza umana che potrebbe acquisire il suo antagonista se avesse il coraggio di accordare la libertà alle Fiandre. E per il cambiamento che una tale azione potrebbe produrre nel mondo. Sono parole toccanti quelle che risuonano dalla bocca del Marchese di Posa. Ma nella messinscena del *Don Carlos* di Laurent Chétouane allo Schauspielhaus di Amburgo (2004), il ritmo dei versi di Schiller non mette in movimento gli attori. Il re (Hans Diehl) e il Marchese (Devid Striesow) se ne stanno l'uno di fronte all'altro come due pedine su una scacchiera, immobili se non per alcune mosse di arrocco. Sono sculture di linguaggio che durante le cinque ore di spettacolo ci permettono di ascoltare e di osservare, di pensare e sperimentare molte cose.

Se in passato Chétouane veniva etichettato come un 'purista del linguaggio' che non si sarebbe curato dei corpi sul palcoscenico, con questi spettacoli il suo sguardo si apre sulla scena del testo/corpo e dei suoi con-

² "Also werde Bild – aber werde auch Beschreibung!" Ein Gespräch zwischen Günther Heeg und Laurent Chétouane, in V. Darian (Cur.), *Verhaltene Beredsamkeit? Politik, Pathos und Philosophie der Geste*, Lang, Frankfurt a. M. et al. 2009, pp. 245-258, qui p. 246.

flitti: conflitti tra natura e ragione, senso e sensibilità, linguaggio e corpo, che Schiller vede agire nell'individuo ma anche nel corpo dello Stato, e affronta con lo sforzo costante di trovare un equilibrio tra queste forze divergenti. Nell'immagine corporea della "dignità" credeva di aver trovato una adeguata figura di compromesso (maschile): l'immagine-corpo idealizzata della *Kultur-nation*, che avrebbe dovuto fungere da modello per la formazione dei corpi della moltitudine. La dignità, infatti, da una parte si manifesta nell'atteggiamento (idealistico) della resistenza contro l'accettazione del corso del mondo, dello strapotere della natura pulsionale e della sofferenza. D'altra parte, è segnata (materialisticamente) dalle tracce dello sforzo che è stato necessario per dominare la (propria) natura attraverso questo atteggiamento. Il ricordo della natura dominata attraverso l'atteggiamento della dignità, infatti, impedisce che la sublimazione, grazie alla quale questo atteggiamento si è potuto produrre, scompaia dietro la figura idealistica senza lasciare tracce.

Nel *Don Carlos* di Chétouane l'esibizione del conflitto in quella figura di sublimazione che è la dignità diventa fondamento dello spettacolo. La dignità vi appare impegnata in una lotta contro le pulsioni che agiscono nel linguaggio, nel *ductus* e nel ritmo. Il palcoscenico di questa lotta è il corpo degli attori, il quale può dominare il moto pulsionale e dare spazio al pensiero che dovrebbe cambiare il mondo soltanto come corpo faticosamente immobilizzato, pietrificato in una scultura. L'ordine e la strutturazione linguistica del discorso politico si impromono con durezza nel corpo pulsionale degli attori attraverso un ritmo continuo e costante. Il risultato è una breve esitazione nel pronunciare le parole, un arresto che lacera l'unità del testo/corpo e sconvolge il gesto della sublimazione. Le energie della desublimazione, che in tal modo si liberano, non riducono la pretesa della dignità di trascendere l'esistente. Però minano il dominio sui sensi che attraverso tale pretesa si dovrebbe realizzare. Quest'opera di indebolimento partorisce un desiderio di libertà: questo è il primo dei lavori di demolizione di Chétouane sul corpo razionalizzato della *Kultur-nation*, una prima gioiosa esperienza di un rapporto mutato tra corpo e testo.

Caratteristico del lavoro di Chétouane è il fatto che non si accontenta di ciò ha realizzato, ma cerca sempre nuove sfide. "Credo che prima di lavorare su *Bildbeschreibung* di Heiner Müller e sul *Lenz* di Büchner non avevo mai visto corpi, non avevo capito perché dovessero *camminare*"³. Così descrive la svolta che nel suo lavoro si è prodotta grazie alla collaborazione con ballerini e alla relazione con il corpo non danzante ma in movimento. All'inizio sta la domanda sul modo in cui "ciò che si dice [...]"

³ Ivi, p. 247.

esercita un influsso sullo spazio. E su come esercita un influsso sui corpi”. E un’esperienza: “Il linguaggio è come un paesaggio. È possibile camminare attraverso il linguaggio, improvvisamente”⁴. Questa consapevolezza arriva con un testo che, come pochi altri, può essere definito un paesaggio testuale: *Bildbeschreibung* di Heiner Müller. In *Tanzstück #1* Chétouane fa dire il testo di Müller al ballerino Frank Willens e lascia che questi si muova attraverso una lingua a lui estranea (Willens è nato in California) come attraverso un paesaggio. Pronunciate da un interprete che non è un attore, ma un ballerino, che non è tedesco, ma americano, le parole di Müller sono come attirate in una lontananza che le rende estranee. È come se le si sentisse per la prima volta, con distacco, da una certa distanza. Con il divenir estraneo e l’allontanarsi del linguaggio, anche il corpo si separa dalla relazione forzata con il linguaggio stesso, prende le distanze e guadagna spazio. Il rapporto tra corpo e linguaggio si spazializza: a ciò rimanda la metafora del paesaggio linguistico attraverso il quale il ballerino si muove. Con questa sconessione e spazializzazione degli elementi teatrali che sono il testo, la lingua, il corpo e il movimento, Chétouane trova una traduzione congeniale della poetica di un altro teatro inscritta in *Bildbeschreibung*. Il testo di Müller, un testo complesso e inesauribile, si volge contro un teatro dell’immagine che – inventato nel XVIII secolo come sequenza ininterrotta di *tableaus* e giunto fino a noi attraverso le *moving pictures* del cinema narrativo – suggerisce la continuità e la totalità di una vita modellata da un senso. Una legge non scritta di un’estetica teatrale postdrammatica, di cui Müller è stato uno degli ispiratori, vuole che il testo non possa essere incarnato da attori o illustrato con immagini. Laurent Chétouane e Frank Willens mettono in discussione questa legge. Certo, anche loro guardano al linguaggio con grande concentrazione, ma non con quella esclusività riduzionista che altrimenti caratterizza le messe in scena di questo testo. La *Bildbeschreibung* di Chétouane e Willens mostra corpi: questo è l’aspetto irritante, avvincente e in fondo grandioso di questo lavoro. Qui il corpo non viene immobilizzato, ma agisce. Passo dopo passo, parola per parola tenta di articolarsi in relazione al testo. A prima vista, potrebbe sembrare un annullamento del divieto delle immagini. Eppure non è così: la legge che governa il lavoro di Chétouane e Willens non è l’illustrazione, ma la dislocazione spaziale. I gesti non trovano mai il loro oggetto, non sono mai adeguati a ciò che dovrebbero esprimere e indicare. Segnalano ostentatamente una distanza tra il linguaggio e il corpo che rimane fondamentale. Rimandano sempre a qualcosa di assente che non raggiungono. L’atto sessuale: un nervoso dondolare delle gambe; la faccia da topo della donna: un inquieto stropicciare (o accarezzare) il proprio viso. Questi gesti, che man-

⁴ Ibid.

cano il loro significato, non sono da intendersi come rimandi a una perdita. La mimesi fallita e imperfetta del senso del testo dispiega una sensualità, una bellezza e un dinamismo del tutto particolari, segnati da un tratto di estraneità, stranianti. Sfuggiti alla costrizione di diventare simili al significato, questi gesti diventano puri mezzi senza fine e mostrano la medialità di un teatro a-metafisico nel senso di Brecht e Walter Benjamin⁵. Ciò significa che tutti i gesti sono spezzati, che la loro esecuzione è interrotta da movimenti incontrollati del cadere, del piegarsi, rovesciarsi, molleggiarsi, dello stramazzone e sbattere a terra. Sin dall'inizio questi movimenti del cadere e del tirarsi su, dello spezzare e dell'interrompere scandiscono un ritmo che distribuisce corpi e gesti nello spazio, dando vita a uno spazio/corpo in movimento, una *chora*. Questa a sua volta divide testo e lingua, li distribuisce nello spazio, cioè li rallenta, li trascina attraverso la distanza tra le parti.

Chétouane ha intensificato e ulteriormente elaborato questo spostamento e trascinamento spaziotemporale di lingua e corpi, scoperto e sperimentato nella collaborazione con un ballerino, in successivi spettacoli, nei quali ha sempre più strettamente intrecciato le due componenti principali del suo teatro: in maniera crescente i suoi balletti sono ispirati e permeati da testi, e ballerine e ballerini sono coinvolti nella messinscena di classici. *Tanzstück #2 Antonin Artaud liest den 2. Akt von Goethes Faust 2 und* con Sigal Zouk, Jan Burkhardt e Frank Willens è parte della messinscena weimariana di *Faust II*; in *Dantons Tod* le ballerine Lisa Densem, Anna MacRae e Sigal Zouk si dividono il testo di Büchner con gli attori e disturbano i discorsi politici con i loro movimenti accidentali; in *Das Erdbeben in Chili* le involute frasi ipotetiche di Kleist sono pronunciate dal ballerino e coreografo Philipp Gehmacher. Il confronto con i "corpi estranei" sulla scena dilata lo spazio e il tempo e rende percettibili interstizi nascosti.

Col passare del tempo, le opere di Chétouane sono sempre più attraversate da una grande quiete e da un gran silenzio. È un silenzio in cui tra attori e spettatori accade qualcosa. "Nel silenzio", dice Chétouane, lo spettatore "sente questo corpo. Se si riesce a sentire questo silenzio, allora ci si ritrova in uno spazio in cui ci si vede in modo diverso. E in cui ci si può muovere. Si sentono voci [...], si vedono movimenti"⁶. Il si-

⁵ Cfr. W. Benjamin, *Was ist das epische Theater (1). Eine Studie zu Brecht*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. II.2, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, pp. 519-531; S. Weber, „Mittelbarkeit“ und „Exponierung“. Zu Walter Benjamins Auffassung des „Mediums“, in «*thewis. E_Journal der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*», 1 (2004), <http://www.theater-wissenschaft.de/mitteilbarkeit-und-exponierung-zu-walter-benjamins-auffassung-des-mediums/> (ultima consultazione: 20 gennaio 2024).

⁶ "Also werde Bild – aber werde auch Beschreibung!" Ein Gespräch zwischen Günther Heeg und Laurent Chétouane, cit., p. 253.

lenzio, cioè il tacere del linguaggio, l'assenza del senso, è il medium della con-divisione, dell'essere-in-comunità⁷. Lo spettatore può entrare negli interstizi del silenzio, e in essi muoversi e ascoltare voci estranee, sentire parlare i testi classici come non li ha mai sentiti parlare⁸. Nel silenzio le cose diventano estranee. La relazione con l'estraneo è il fondamento e la ragione del movimento nel teatro di Laurent Chétouane.

Esporsi. Mostrare corpi

Sin dai suoi primi spettacoli, Chétouane esplora la possibilità di un altro corpo, di un'altra presenza corporea e di un'altra sensualità, pur sapendo che questo "altro" corpo non può essere qualcosa di sostanziale e di positivo da contrapporre al linguaggio e al testo. Sono tutti percorsi di confine quelli che Chétouane intraprende per mettere in gioco la figura divenuta immagine in cui si è impresso a forza lo "spirito" di una cultura. L'attore incontra questa immagine nella parte da interpretare, di cui si appropria e da cui è dominato, in cui si perde e dietro la quale si nasconde.

La messinscena del *Lenz* di Büchner con Fabian Hinrichs che Chétouane ha proposto allo Schauspielhaus di Amburgo nel 2005 può (tra le altre cose) esser letta come un grande studio sulla possibilità di liberarsi dalla figura del ruolo e mostrare un corpo. Hinrichs entra sul palcoscenico quasi vuoto con una maglietta e una busta di plastica. Va verso un baule armadio che porta la scritta "Suono", lo apre e dietro l'anta, seminascosto, si cambia d'abito. Poi, in pantaloni neri e maglietta intima bianca, fa un paio di passi verso un bicchiere d'acqua che sta sul pavimento. Lo prende, beve e guarda l'orologio che ha sul polso. Va verso un dimmer per smorzare la luce e poi va alla finestra. La apre e guarda fuori. Dopo due minuti si volta e guarda verso la sala. Poi va avanti, verso il pubblico. Dopo sette minuti e mezzo comincia a parlare: "Lui" – pausa – pausa – "disse". Hinrichs 'non fa niente', non recita, si espone. Lo spettatore vede un attore che è spogliato del ruolo, quella "maschera del pudore"⁹ con la quale l'interprete copre la macchia umana dell'incompiutezza e

⁷ Sul concetto di con-divisione e dell'essere-in-comunità si veda J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001, p. 4 e *passim*.

⁸ Cfr. P. Primavesi, *Iphigenie, Lenz, Bildbeschreibung. Stimmen-Hören im Theater Laurent Chétouanes*, in D. Kolesch et al. (Cur.), *Stimm-Welten. Philosophie, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, transcript, Bielefeld 2007, pp. 45-66.

⁹ Cfr. L. Wurmser, *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*, Springer, Berlin-Heidelberg-New York 1993; G. Heeg, *Die Geste der Scham als Grundgeste des Theaters*, in B. Streck (Cur.): *Die gezeigte und die verborgene Kultur*, Harrassowitz, Wiesbaden 2007, pp. 69-80.

della finitezza¹⁰. Vede un corpo pieno di pudore che non indica o mostra qualcosa, ma indica e mostra sé stesso, un corpo che si sfilava da dosso la copertura del linguaggio e tiene in mano, per così dire, accanto a sé, l'abito del linguaggio che tesse parlando. Il telos dello spettacolo di Heinrich e Chétouane non è l'opposizione (al linguaggio), ma l'esposizione. Esporsi significa interrompere la propria attività e la propria mascherata gestuale, che tiene insieme il ruolo, e consegnarsi agli sguardi degli altri. Far posare il loro sguardo su di sé, lasciarsi toccare e perquisire dal loro sguardo¹¹. Il gesto dell'esposizione, che interrompe il gioco della significazione, abbatte la (quarta) parete (invisibile) che sta tra palcoscenico e platea e trasforma lo spettatore in qualcuno che è a sua volta esposto. Nel (reciproco) esporsi incontriamo il volto dell'altro. "Nel volto" – dice Emmanuel Levinas – "l'altro appare nudo e perduto". Ma questo volto che si dona è – per Levinas – "sempre come una mano tesa"¹². Che gli attori di Chétouane invitano ad afferrare.

Divenir-estraneo/Essere-con

Ciò che si afferra è sempre l'estraneo. Chi dal teatro di Chétouane si aspetta una comunicazione immediata di sentimenti è fuori strada. Poiché l'esposizione è anche un processo del divenir-estraneo di ciò che si presume proprio. La ballerina Lisa Densem entra in scena e, rivolta al pubblico, alza il braccio destro, lo piega, lo stende di nuovo, piega la mano, la chiude come se volesse afferrare qualcosa, la riapre; e osserva tutto ciò. Ripete gli stessi movimenti, lievemente modificati, con il braccio sinistro. Poi le braccia e le mani si piegano, roteano e si distendono come fossero staccate da lei e lei osserva il gioco delle parti del suo corpo, partecipante. Così inizia *Tanzstück #4 leben wollen (zusammen)*¹³. Non si tratta dell'illustrazione o della rappresentazione di un agire meccanico o

¹⁰ Cfr. l'intervista rilasciata da Chétouane a Nikolaus Müller-Schöll: *Laurent Chétouane, Ein Schauspieler ist immer peinlich – Deshalb muss er bleiben*, in P. Primavesi, O.A. Schmitt (Cur.), *Aufbrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, «Theater der Zeit», Berlin 2004, pp. 284-291.

¹¹ Cfr. G. Heeg, *Die Berührung der Geste*, in V. Darian (Cur.), *Verhaltene Beredsamkeit?*, cit., pp. 19-36.

¹² E. Levinas, *Über Auschwitz. Mitschnitt eines Fernsehinterviews mit Christoph von Wolzogen*, Paris 1989, <http://www.levinas.de/texte/html> (ultima consultazione: 10.09.2012).

¹³ Titolo e opera sono ispirati alle lezioni tenute da Roland Barthes al Collège de France su *Comment vivre ensemble* e dal fantasma dell'idioritmia lì presentato. R. Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Seuil, Paris 2002. Su *Tanzstück #4* e *Tanzstück #3* si veda anche U. Haß, *Verzweigte Gegenwarten. Zu den Tanzstücken #3 und #4 von Laurent Chétouane*, in M. Gross, P. Primavesi (Hg.), *Lücken sehen*, cit., pp. 291-302.

di uno stato di alienazione, ma di una dis-locazione, di una divisione e uno spostamento della ballerina. Chétouane parla di un'attrice

che aspetta sulla scena [...]. Per un'ora intera. Lei aspetta però soltanto per due minuti. Ha dimenticato il suo corpo sul palcoscenico. Se n'è andata. Il corpo sta lì, come se lei fosse morta sulla scena. Viene voglia di andare lì e svegliarla. Mentre lei ti guarda, e dice: "Non guardo più da qui, io guardo da lì. Io vedo attraverso i miei occhi le persone che mi vedono e mi osservano"¹⁴.

Nella dis-locazione del corpo la forma chiusa dell'individuo si apre e le parti dissociate del corpo e dell'io cercano l'Altro estraneo. In *Tanzstück #4 leben wollen (zusammen)*, dopo Lisa Densem appare sulla scena anche una seconda ballerina, Sigal Zouk, che si mette accanto a Densem, e inizia accennando due formule di pathos: spalanca le braccia, le stende sopra la testa, poi poggia la mano aperta sulla fronte, la testa reclinata all'indietro, una breve immagine del lamento. Dopo si sfilava, per così dire, il pathos dalle braccia e si coordina con i movimenti di braccia e mani della partner, li ripete e li modifica ripetendoli, le tocca brevemente la parte superiore del braccio destro, come per esaminarla, e le poggia fuggevolmente il braccio sinistro intorno alle spalle e al petto. Nessun *pas de deux* seguendo il principio di un reciproco completarsi, nessuna interazione drammatica che si completi in un'azione congiunta. Due corpi estranei stanno l'uno accanto all'altro, si raddoppiano e si differenziano, le loro parti si intrecciano, si toccano e si separano. E creano così uno spazio condiviso, transcorporeo, scandito idioritmicamente, uno spazio dell'essere-con e del co-esistere con/tra estranei. Due corpi, dunque, che lavorano a un teatro transculturale.

Tra occhio e sguardo – Lo spettatore diviso

Il sipario non è al suo posto. È steso per terra, sulla superficie del palcoscenico, e all'inizio di *Das Erdbeben in Chili* (Schauspiel Köln, Halle Kalk 2012) viene accuratamente piegato e portato via dai tre attori, Philipp Gehmacher, Jan-Peter Kampwirth e Marie Rosa Tietjen. Sin da subito la prospettiva dello spettatore è rovesciata. L'immagine incorniciata che dal XVIII secolo siamo abituati a vedere a teatro è ruotata di 90 gradi, gli attori stanno per così dire in piedi sul fondo del quadro, gli danno una profondità reale e negano l'astrazione che li farebbe diventare parte del piano dell'immagine. Sullo sfondo della scena, verso destra, leggermente spostata asimmetricamente, una tela incorniciata, una cornice: citazione e

¹⁴ "Also werde Bild – aber werde auch Beschreibung!", cit., p. 249.

ricordo della proiezione prospettica, che parte dall'occhio dell'osservatore. Dietro la cornice una fonte di luce che, attraverso la tela, getta su ciò che accade sul palcoscenico e sugli spettatori una luce diffusa, che abbaglia gli occhi e irrita lo sguardo. Guardando e proiettando immagini, lo spettatore si sente lui stesso osservato, diventa parte della scena, è compreso nel *tableau* fatto di oggetti, parti del corpo e movimenti. Parte tra le parti, senza poter avere una visione d'insieme, ma percependo con tutti i sensi, lo spettatore agisce anche lui nel "dramma del vedere" analizzato e descritto da Lacan¹⁵. La configurazione della scena di *Das Erdbeben in Chili* non illustra tanto questo dramma del vedere, ma piuttosto lo cita per un breve momento.

La distrazione dello sguardo è una caratteristica generale dei lavori di Chétouane, che viene prodotta da una coreografia dei corpi in movimento in uno spazio che si sottrae continuamente alle illusioni della prospettiva centrale. In *Dantons Tod*, per esempio, la frontalità della disposizione viene continuamente intersecata da lunghi corridoi orizzontali, paralleli alla ribalta, in parte coperti da una stoffa nera che si estende a mezza altezza ben oltre la sezione di scena. La spazializzazione, che produce i paesaggi linguistici di Chétouane, decentra i gesti, i movimenti e le azioni. Nel teatro di Chétouane regna sempre una vivace attività di contorno. Poiché non può più avere una visione d'insieme di tutto ciò che accade sulla scena, lo spettatore entra egli stesso nell'immagine, si abbandona al fascino degli oggetti parziali e insegue le tracce dei corpi in movimento, che si sottraggono all'inclusione nell'immagine¹⁶.

Assente/Presente – *Nachleben*

Una delle menzogne di un teatro che sottomette i corpi allo spirito e ai diversi spiriti della cultura consiste nell'affermare la possibilità della piena attualizzazione e della piena presenza sulla scena di questo mondo dello spirito e degli spiriti. Più corretta sarebbe l'idea che in questo teatro gli attori sono *reventans* (non riconosciuti come tali), morti viventi, morti che hanno assunto l'aspetto di viventi, zombie. "La vita, un teatro recitato da morti. Questa, forse, potrebbe essere una definizione del teatro borghese", afferma Chétouane in un'intervista sulla sua messinscena di *Schatten* (Ombre) di Jon Fosse ai Kammerspiele di Monaco nel 2007¹⁷.

¹⁵ Cfr. U. Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, Fink, München 2005.

¹⁶ Cfr. al proposito lo studio su *Tanzstück #1 Bildbeschreibung von Heiner Müller* di E. Hirata, *Spüren der Spur-Zur Wahrnehmung des nicht-tanzenden Körpers*, in «The Geibun-Kenkyu» n.102 (2012), pp. 50-71.

¹⁷ L. Chétouane, *Die eigene Vergänglichkeit im Auge des Anderen. Ein Gespräch mit dem*

La pièce di Fosse trasporta sei archetipi borghesi – il padre, la madre, l'uomo, l'amico, la ragazza, la donna – dalle loro case e vite borghesi in un regno di ombre tra la vita e la morte. Chétouane utilizza il testo di Fosse per sondare le possibilità della vita segnata dalla finitezza e dal limite della morte.

Il palcoscenico è strutturato da due barriere che corrono verso il fondo restringendosi e seguendo una leggera diagonale da sinistra a destra. Al centro ci sono pedane, staccate l'una dall'altra, che si estendono fin dentro la platea. Sullo sfondo, due archi neri incassati nel muro, un'apertura bianca nella linea di fuga. Contro gli esiti inevitabili di questo assetto spaziale, gli attori – tra essi spiccano Lena Lauzemis e Christoph Luser – difendono il loro spazio in costellazioni coreografiche che mutano costantemente. Se lo spettatore si concentra per un momento su un gruppo impegnato in una conversazione, quando poi allarga nuovamente lo sguardo, si accorge con stupore che nel frattempo posizione, postura e disposizione degli altri personaggi sono cambiati. Il costante spostamento dell'attenzione attira lo sguardo verso i margini: verso ciò che appare non coinvolto nell'azione e non drammatico: l'attesa e il vuoto, la cosalità dei corpi e l'imprevedibilità dei movimenti. L'accadere sulla scena è percorso da un continuo oscillare: tra l'essere coinvolti e distaccati, tra stasi e movimento, tra un linguaggio mobile e corpi immobilizzati, tra la meccanicità dei gesti e la fragilità dei corpi ecc. Tutto fluttua tra l'animato e l'inanimato. Gli spettacoli di Chétouane si oppongono all'illusione della ri-animazione, alla simulazione della presenza che vorrebbe far dimenticare che il teatro è ripetizione. All'ombra dell'assente/presente, dell'animato/inanimato, questi lavori si tengono in contatto con gli spettri che sono presenti sulla scena. Rimandano continuamente allo spazio spettrale della ripetizione che avvolge gli attori, lo spazio in cui le voci e i gesti di una volta, gli odori di una volta e i contatti con i corpi di un tempo indirizzano l'agire degli attori, raddoppiano e moltiplicano le loro azioni, le variano, le differenziano e le virtualizzano ripetendole. “Lo si potrebbe chiamare ricordo”, dice Chétouane. “L'attore sa esattamente che lo spazio è ancora colmo delle parole delle prove del giorno prima”¹⁸. Il teatro della ripetizione¹⁹ di Chétouane storicizza il qui e ora caricando e potenziando il presente e l'attuale con la virtualità di immagini, movimenti e corpi del passato/presente. È questa la ragione profonda per cui

Regisseur Laurent Chétouane über Schatten, in Jon Fosse, *Schatten. Programmheft der Münchner Kammerspiele*, Redaktion Björn Bicker, Spielzeit 2006/07, p. 12.

¹⁸ «Also werde Bild – aber werde auch!», cit. p. 248.

¹⁹ Cfr. G. Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968; e I. Uhlig, *Poetologien des Ereignisses bei Gilles Deleuze*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008.

si confronta insistentemente con i classici del teatro (tedesco), ma non li affronta né storicisticamente (come una volta Rudolf Noelte e dopo di lui Andrea Breth o Peter Stein), né li investe con una concezione attualizzante, come fa il *Regietheater*. Il suo lavoro sui classici libera piuttosto il potenziale del loro *Nachleben*, della loro sopravvivenza, di un loro perdurare²⁰: il taciuto e il rimosso, le voci inascoltate, gli attimi dimenticati, i doppi e le inversioni, gli spostamenti e le condensazioni che agiscono nei testi sotto la superficie del significato. Liberare campi di forza, linee e blocchi energetici, dare loro uno spazio in cui creare costellazioni e paesaggi che possono essere attraversati, in cui ci si può muovere e vivere: questo è il futuro aperto dalla sopravvivenza nel teatro della ripetizione di Chétouane.

Mascherata – Gioco di bambini

Il teatro della ripetizione non conosce origine. Per questo non soccombe all'illusione di cercare un luogo "vero" dietro gli spostamenti e i dislocamenti che esibisce, o un'"essenza" sotto i travestimenti e le maschere di doppi e fantasmi. Finora forse non è stato ancora adeguatamente compreso fino a che punto il teatro di Chétouane sia un teatro del non-autentico, quanto in esso sia importante il gioco dei travestimenti e mascheramenti, del teatro come finzione scenica.

In *Das Erdbeben in Chili*, sullo sfondo della scena vediamo incisioni del XVIII secolo riprodotte su cartone, elementi scenici mobili che gli attori poi distribuiscono sulla scena, mettono su e poi ributtano giù. Nello stesso spettacolo, ben visibile, a sinistra, c'è un attaccapanni con un'uniforme prussiana, un abito rosso col cappuccio e una giacca blu che nel corso dell'azione vengono indossati e sfilati. Nel *Dantons Tod* di Büchner il teatro della rivoluzione è già di per sé tema e forza trainante del testo drammatico. Chétouane conferisce a pose e travestimenti una malinconica accidentalità. Quando St. Just tiene il suo celebre discorso alla Convenzione si lega semplicemente un pettino intorno al collo. L'esibizione della mascherata si mostra in modo esemplare nella messinscena dell'*Iphigenie auf Tauris* di Goethe ai Kammerspiele di Monaco (2005). L'Ifigenia di Chétouane è l'attore Fabian Hinrichs, il quale per tre atti indossa (per lo più) un abito (da sera) giallo, poi nel quarto e nel quinto atto si infila un vestito a fiori da ragazzina strettissimo, il viso incipriato di bianco e un rossetto rosso sgargiante sulle labbra. L'insolita

²⁰ Sul concetto di *Nachleben* coniato da Aby Warburg si veda G. Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2010.

attribuzione della parte della protagonista e l'inconsueta scelta dei costumi (anche gli altri interpreti maschi indossano abiti femminili) non sono un capriccio del regista. Chétouane sa che il complemento del costruito corporeo costituito dalla dignità maschile è l'immagine della 'riconciliazione' del maschile e del femminile, che attraverso la figura dell'Ifigenia goethiana è diventata il modello dell'umanesimo. L'"azione inaudita" di Ifigenia è indissolubilmente legata a un'immagine del femminile in cui asessualità, empatia e desiderio patologico di aiutare gli altri si accompagnano alla determinazione e al coraggio di affrontare il potere dell'estraneo con la verità. Se la riconciliazione estorta dai Greci a Toante, il barbaro, possa alla fine vantare almeno un'apparenza di "pura umanità" (Goethe), ciò dipende soltanto dalla credibilità di quest'immagine della femminilità. Chiunque ricordi ciò che molte interpreti di Ifigenia hanno inflitto a sé stesse per interiorizzare la violenza che tiene insieme questo conglomerato di maschile e femminile, e per plasmare il loro personaggio a sua immagine e somiglianza, non potrà che accogliere con sollievo e con piacere il modo in cui Chétouane svela che il gesto fondante del classicismo tedesco è una mascherata del femminile. Ma il suo obiettivo non è lo smascheramento critico-ideologico, bensì un gioco seducente di occultamento e svelamento in cui le immagini corporee classiche del maschile e del femminile perdono i loro contorni netti e si confondono. E se l'attore dell'Ifigenia fosse veramente una donna? E/o quale altro sesso ci affascina con quello stracchetto che lui/lei indossa? La mascherata dispiega una forma sua propria di sensualità. Il suo fascino sta nell'iridescenza della superficie, nell'indefinibile, nell'indeterminato. Non l'origine, ma l'originaria ambivalenza è il segno distintivo della mascherata.

Anche la dimensione gestuale del teatro di Chétouane è caratterizzata dalla mascherata. Si è già accennato al gesto interrotto. Il suo rovescio è un modo di condurre le prove che viene dall'improvvisazione. Per quanto alla fine possano essere chiaramente stabilite, le sequenze dello spettacolo non possono negare la loro provenienza da innumerevoli ore di improvvisazione e di sperimentazione. Si potrebbe quasi parlare, nel caso di Chétouane, di gesti indossati. Gli attori si mettono addosso i gesti come si mettono addosso maschere e costumi, provano a vedere cosa si sviluppa a partire da essi, a che cosa possono portare. Nei suoi momenti più belli, questo teatro appare come un puro gioco di bambini²¹. Dei gesti vengono indossati e smessi finché non trovano un'eco, si cristallizzano e mandano un segnale da un tempo a venire.

Hans-Thies Lehmann*

²¹ Cfr. W. Benjamin, *Programm eines proletarischen Kindertheaters*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. II.2, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, pp. 763-769.

* La pubblicazione dei testi di Hans-Thies Lehmann si intende come omaggio alla me-