

Patrick Primavesi (Lipsia)

Il recycling nel teatro mediale. **Gob Squad's Kitchen** dei Gob Squad

For decades the Gob Squad have been contributing to the development of experimental forms of theater in Germany by bringing back, as Warhol had also done in his own way with Kitchen, the omnipresent devices of medial perception to the elementary situation of theater in when scene of simulation and observation of everyday behavior in a slightly modified frame. This contribution aims to show the construction of their performances through their representations.

KEYWORDS: God Squad, Gob Squad's Kitchen, site-related theatre, recycling of already made cultural artifacts (objects trouvés), pop culture

Dal 1994 il gruppo anglo-tedesco Gob Squad ha prodotto decine di lavori: non solo spettacoli teatrali, ma anche *site-related theatre*, film e trasmissioni radiofoniche dal vivo, videoinstallazioni, performance interattive ecc.¹ Questo ampio spettro di produzioni è indicativo delle tecniche intermediali attraverso le quali il lavoro dei Gob Squad trascende spesso i limiti della scena teatrale per sperimentare nuove forme di percezione sia nello spazio pubblico sia in diversi media. Il gruppo, che lavora principalmente in Germania, soprattutto a Berlino, alla Volksbühne o al teatro Hebbel am Ufer (HAU), nasce dall'incontro di studenti del Creative Arts Course di Nottingham (Alex Large, Sean Patten, Liane Sommers e Sarah Thom) e di studenti del corso di studio in Scienze teatrali applicate (Angewandte Theaterwissenschaft) di Gießen (Johanna Freiburg e Brit

¹ Il gruppo ha fornito utili ricognizioni sul proprio lavoro nei volumi: *The Making of a Memory. 10 years of Gob Squad remembered in words and pictures / 10 Jahre Gob Squad in Wort und Bild*, G. Squad, A. Quiñones (Cur.), Synwolt Verlag, Berlin 2005, *Gob Squad Lesebuch und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, G. Squad (Cur.), Synwolt Verlag, Berlin 2010; *Gob Squad. What are you looking at?*, A. Quiñones (Cur.), Alexander Verlag, Berlin 2020.

Stumpf). Alex Large e Liane Sommers hanno poi lasciato il gruppo, e al loro posto sono subentrati Bastian Trost e Simon Will. Ci sono poi molti altri artisti che collaborano a singoli spettacoli. I Gob Squad si costituiscono nel 1994 in occasione del Glastonbury Festival, dove gli studenti si esibiscono come gruppo di performer per risparmiare i soldi del biglietto d'ingresso. Il nome Gob Squad viene da una compilation incisa su una musicassetta ed è dunque già esso stesso una sorta di ready-made.

La pratica del riciclaggio di artefatti culturali (*objects trouvés*), che risale a Marcel Duchamp ed è stata poi introdotta con successo nella cultura pop da Andy Warhol, è un fondamento del lavoro dei Gob Squad. Il loro teatro, che essi stessi definiscono un "teatro del ready-made",² interroga costantemente il confine tra l'evento dal vivo e la sua rappresentazione mediale, esibendo il ricorso di quest'ultima a materiali pre-prodotti. Nelle pagine che seguono, attraverso un'analisi di *Gob Squad's Kitchen*, uno spettacolo rappresentato per la prima volta il 30 marzo 2007 alla Volksbühne di Berlino, si cercherà di mostrare l'evoluzione di questo teatro mediale in un dispositivo di riciclaggio creativo di forme artistiche, modi di vivere e di lavorare sviluppate nella cultura pop. Si tratta di uno spettacolo che ha riscosso un considerevole successo internazionale e ha girato per diversi anni in Europa, negli Stati Uniti, in Canada e in Australia.

Gob Squad's Kitchen

Uno dopo l'altro gli spettatori salgono sul palcoscenico. Prima ancora che raggiungano i loro posti, vengono gentilmente invitati a dare un'occhiata dietro le quinte, che in questo caso sono composte da un'ampia superficie di proiezione dietro la quale c'è un set cinematografico con diversi luoghi di ripresa. C'è un salotto con tavolo e divano, al centro una cucina e poi anche una zona notte con un materasso per terra, e diverse videocamere che registreranno e renderanno visibile tutto ciò che accadrà in questi luoghi. Alla fine il pubblico si siede davanti a uno schermo, preparato a vedere uno spettacolo che consiste in realtà nella produzione di un video dal vivo.

Appena finita la musica d'apertura, lo spettacolo inizia con una luce rossastra e un lungo silenzio, in cui si sente dapprima soltanto il rumore di un proiettore. Sullo schermo centrale si vede il conto alla rovescia tremolante di un vecchio filmato. Due figure appaiono come attraverso un velo che fa pensare anch'esso a vecchi filmati consumati dal tempo. A

² G. Squad, A. Quiñones (Cur.), *Gob Squad Lesebuch und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, cit., p. 110.

poco a poco i contorni diventano più netti, nel passaggio dalla presunta proiezione di un film a una videoproiezione. Ciò che viene mostrato da questo momento in poi non è dunque cinema ma TV in diretta, una proiezione dalla cucina dietro lo schermo che prima il pubblico aveva potuto visionare. Accompagnato da un'aria per soprano che sembra venire dalla piccola radio sul frigorifero, un giovane interprete annuncia entusiasta l'evento al quale noi tutti parteciperemo, una riproposizione mediale e insieme performativa del film *Kitchen* di Andy Warhol:

... welcome to Gob Squad's Factory. My name is Simon Will and tonight I'm gonna be playing the part of Simon Will in a film called „Kitchen“ which was made in 1965 by the artist Andy Warhol. It's very simple, it's just a kitchen and some people kind of doing things really, but it's 1965 and it's New York, and let me tell you: the times they are changing! We are at the beginning of everything: sexual liberation, gay rights, feminism, sex, drugs, rock 'n' roll. Super stars are gonna become the gods, the Internet, the age of technology is gonna grip the nations of the world in a great explosion of POP! And here we are, in a kitchen in downtown New York, on the cusp of all that because this film that we are in is the essence of its time. And when we have finished making it, it will get developed and get taken off to the Factory, Andy Warhol's Factory, and probably in a few days time, it will be screened in the underground basement cinemas of New York. And it will be shown in front of homosexuals, transsexuals, poets, people of literature, drug addicts – people just like you!³

Il pop come grande esplosione, come il big bang di una grande liberazione che avrebbe prodotto molto di ciò che ancora oggi viene legato all'aura di una controcultura o anche di una sfera pubblica alternativa: *sexual liberation*, *gay rights*, *feminism*, *sex*, *drugs*, *rock'n'roll* e alla fine anche *internet*. Con il suo sguardo retrospettivo che corre indietro al 1965, alla genesi di *Kitchen*, il film di Andy Warhol, tutto lo spettacolo ruota intorno al tema delle proiezioni, non da ultimo delle proiezioni degli spettatori. Il pubblico è presente ed escluso allo stesso tempo, davanti a uno schermo che contemporaneamente mostra e nasconde: gli interpreti agiscono *in diretta*, in nostra presenza, a soli pochi metri da noi eppure apparentemente molto lontani, proiettati nella New York dei *roaring sixties*. Ma che cosa c'è da vedere? Di che cosa siamo testimoni nel corso dello spettacolo? Non si tratta semplicemente del remake di

³ Nella messinscena berlinese, che ho visto nel giugno del 2008, questo prologo veniva recitato in tedesco da Bastian Trost. Lui e Nina Tecklenburg recitavano in *Kitchen*, mentre Simon Will compariva in *Screen Test-Part* sullo schermo a destra e Berit Stumpf nella conversazione di *Sleep* sullo schermo a sinistra (della messinscena inglese del 31 maggio 2007 esiste un video registrato presso il Nottingham Playhouse).

un film di Warhol, quanto piuttosto di un *reenactment* delle condizioni della sua genesi, di una quotidianità isterica e sovraeccitata come quella che Warhol ha documentato e portato in scena negli anni Sessanta. *Gob Squad's Kitchen* non è però una ricostruzione storica, quanto piuttosto una riflessione critica sulle proiezioni e le rappresentazioni ideali che una giovane generazione di donne e uomini di teatro può produrre rispetto a quell'epoca e ai suoi grandi miti:

Si tratta di immaginare come le cose potrebbero essere state, a differenza della realtà [...]. Se i Gob Squad parlano di *reenactment* e si servono di questa forma di imitazione, lo fanno sempre con la premessa che non si tratta di una ricostruzione il più possibile fedele dell'originale, quanto piuttosto di una elaborazione di modelli e originali, di un atto del ricostruire, reinterpretare, rilocalizzare che ha sempre a che fare anche con proiezioni e desideri, e per questo ci rende dolorosamente consapevoli di quanto siamo distanti da questo originale⁴.

Il modo in cui i Gob Squad in questo spettacolo si servono di un'apparecchiatura mediale crea un'atmosfera sperimentale e contempla dunque anche la possibilità del fallimento. La distanza dall'originale non viene soltanto sottolineata, ma diventa una delle spinte nella realizzazione dello spettacolo. Quasi nessuno dei componenti del gruppo conosceva i film di Warhol. Ciò che conoscevano erano invece i miti che ruotavano attorno a questi film e che poi, attraverso la realizzazione di questo spettacolo, sottopongono poi a un processo di rielaborazione critica. La messinscena gioca con il desiderio di immergersi nel passato e prender parte in prima persona all'origine storica del pop come forma d'arte e stile di vita. La comunità mitica della 'Factory' viene rappresentata sulla scena anche con altri film di Warhol: oltre a *Kitchen*, *Sleep* e *Screen Test No. 1*, *Kiss*, *Eat* e *Blow Job*. La citazione di questi film avviene anche richiamando le condizioni tecniche delle proiezioni dei film (sperimentali) di quegli anni con la luce tremolante e le cifre del countdown che apparivano all'inizio. Successivamente, sulla parte sinistra dello schermo appare Sarah Thom (ovvero Berit Stumpf), che aiuta un 'dormiente' a ricostruire *Sleep*, il film di Warhol nel quale si vede un giovane che dorme per otto ore. A destra viene proiettato *Screen Test No. 1* che mostra l'attore Sean Patten (ovvero Simon Will) seduto sul divano, come i personaggi della serie dei *Screen Test* di Warhol, che, aspettando Andy, venivano ripresi (più o meno ignari) da una telecamera, che doveva documentare il loro comportamento 'autentico', 'naturale'. Il pubblico viene dunque confrontato con una situazione

⁴ G. Squad, A. Quiñones (Cur.), *Gob Squad Lesebuch und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, cit., pp. 21 e 44-45.

doppia ovvero scissa: con la rappresentazione di una rappresentazione, che oscilla tra la variante scenica del *making of* (di un film) e uno spettacolo teatrale che però non si limita semplicemente a riproporre i miti in esso elaborati, ma li sottopone anche a un processo di almeno parziale demitizzazione. La simulazione di un ritorno alle origini medialità della cultura pop rende così percepibile non soltanto l'impossibilità di una tale operazione, ma anche l'eterogeneità di un 'originale' che era esso stesso composto da una moltitudine di dischi e di copie e che dunque era sotto ogni aspetto già di per sé messo in scena e costruito.

Il setting dello spettacolo riflette le strette correlazioni tra i media, che si rivelano sempre più inoppugnabili, a dispetto dei tentativi di insistere sulle differenze ontologiche che li distinguerebbero, come ha fatto nel 1966 Susan Sontag (protagonista lei stessa nel 1964 di uno *Screen test* di Warhol), la quale individuava la differenza tra teatro e tutte le forme di rappresentazione mediale nel fatto che, a suo dire, mentre si poteva realizzare un film sulla base di un testo teatrale, non era possibile invece realizzare un testo teatrale sulla base di un film⁵. Da allora molte grandi opere cinematografiche sono state trasposte in pièces teatrali. Perciò *Gob Squad's Kitchen* non è certo il primo controesempio della tesi di Sontag, ma forse è un controesempio particolarmente significativo: lo spettacolo traduce il film in un teatro medialmente potenziato e contesta così la differenziazione tra compresenza vivente e rappresentazione mediale.

Se i film di Warhol dimostrano l'influenza della televisione sulla vita di tutti i giorni, la ricostruzione teatrale di questi film operata dai Gob Squad mostra anche strategie del teatro postdrammatico come l'integrazione degli elementi della *performance art* o il superamento dei personaggi e dei modelli drammatici tradizionali. Il metodo della ricostruzione agita ovvero del *reenactment* viene impiegato da alcuni anni per rielaborare la storia e la storicità della *performance art*, ma anche per demolire la magia di questi eventi mitici dei primi anni della *performance art*. Ciò avviene in netta opposizione rispetto all'idea della *performance* dal vivo come qualcosa che, in quanto evento unico e irripetibile, sarebbe sottratto ad ogni forma di riproducibilità, come scrive Peggy Phelan in un libro senz'altro importante come *Unmarked*⁶. Il tentativo dei Gob Squad di applicare questo procedimento di ricostruzione piuttosto ambivalente ad alcuni film di Warhol è efficace perché fa emergere chiaramente la teatralità propria di questi film e quindi anche i molteplici rapporti di commistione che legano le arti performative, il cinema e la videoarte.

⁵ S. Sontag, *Film and Theatre*, in «The Tulane Drama Review», Vol. 11, N. 1 (1966), pp. 24-37, qui p. 25.

⁶ P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London/New York 1993, pp. 146-148.

Ma gli attori 'reali' agiscono il *reenactment* in un modo così esagerato da farlo diventare osceno: il loro agire esibisce sé stesso nel fallimento del tentativo di ricostruire il *non-acting* messo in scena da Warhol. Così, ad esempio, il 'dormiente' sullo schermo di *Sleep* si lamenta di esser troppo agitato per dormire, mentre Sean (ovvero Simon), in camicia bianca e cravatta, si stiracchia in pose compiaciute, parodiando così il primo *Screen Test*. Lo *Screen Test n. 2* viene eseguito da Sharon Smith, che alla fine ficca la testa in una busta di plastica trasparente, in una sorta di finto esperimento di suicidio dietro la macchina da presa⁷. Invece di consegnarsi semplicemente a uno sguardo voyeuristico, gli interpreti mostrano le aspiranti stelle della Factory di Warhol come esibizionisti che sono così ben consapevoli di quello che fanno da provocare nel pubblico un senso di disagio. In un altro momento lo schermo della cucina mostra Sarah che parla della morte di una donna in televisione e del lento processo con il quale si può sparire dalla memoria dei propri amici. La scena richiama alla mente la figura di Edie Sedgwick: per lei Warhol aveva prodotto *Kitchen*, per renderla famosa come *Factory Queen* ben oltre i party *glamour* newyorkesi. Rovinata dalla droga e dagli psicofarmaci, Edie Sedgwick morì già all'età di 28 anni e ancora oggi viene considerata un'icona come martire del pop.

In *Gob Squad's Kitchen* musica e atmosfera passano lentamente dalla malinconia all'horror, e il pubblico infine viene invitato ad andare dietro lo schermo e a entrare nel film. Così alcuni spettatori prendono parte allo spettacolo e, come gli attori, diventano spettri nel dispositivo teatrale, nella sfera fantasmatica del "tra", sulla soglia dello schermo tra la macchina da presa e il pubblico, tra la presenza fisica e quella mediale. Con tutta la sua più o meno sottile comicità e al di là di essa, *Gob Squad's Kitchen* si rivela un commento allegorico sull'attuale ideologia dello spettacolo: la *liveness* viene mostrata come *fake*, la *partecipazione* come un isolarsi nel momento dell'esibirsi, il *divertirsi* come un'iperattivismo isterico, l'*intermedialità* come un affievolirsi spettrale della presenza, e i tanto osannati *effetti di immersione* come trucco a buon mercato, un semplice bombardamento di stimoli. Utilizzando i miti delle origini della Factory di Warhol come materiale di partenza per questa critica a tutte queste affermazioni di presenza e intensità, lo spettacolo riesce a manifestare una storicità del pop che altrimenti viene rimossa o trasfigurata. Illuminante al riguardo è anche la storia stessa del gruppo Gob Squad. Il titolo *Gob Squad's Kitchen* si riferisce infatti anche alla propria 'cucina', al laboratorio delle proprie produzioni.

⁷ A Berlino Nina Tecklenburg interpretò questo *Screen Test* ficcandosi delle sigarette nelle narici e mettendosi un cappello e degli occhiali da sole.

Stazioni e metodi di lavoro

In *Safe* (1999) i Gob Squad giocano con la situazione di uno spettacolo in cui una *fake-band* apparentemente male preparata si esibisce in un concerto rock. Con questo allestimento il gruppo inizia a lavorare in spazi teatrali convenzionali, ma rapportandosi a essi secondo una modalità *site-specific*⁸. A ciò si aggiunge l'impulso a rinunciare alla logica drammaturgica basata sul dialogo tra personaggi drammatici, per lavorare piuttosto sulla tensione tra la vita quotidiana e la *persona* nel senso di una finzione di personalità determinata dai media⁹. Questa modalità di lavoro, che si ripropone in numerose variazioni nel teatro degli anni Novanta, ha trovato una sua condensazione virtuosistica in un lavoro precedente dei Gob Squad nato per la Documenta X di Kassel e presentato all'interno del programma *Theaterskizzen* curato da Tom Stromberg. Insieme al regista Stefan Pucher, i Gob Squad mostrarono *15 minutes to comply*: lungo i binari di una fermata sotterranea del tram, gli attori rappresentavano diverse forme dell'attesa nel quotidiano, mentre si vedono anche video, videogiochi e modellini di treni, fino a quando, dopo un quarto d'ora estremamente compresso, tutti se ne vanno via in tram. Dei testi proiettati annunciavano in anticipo ciò che gli attori avrebbero fatto qualche momento dopo. Così lo spazio pubblico poteva apparire come una specie di *script* e il comportamento al suo interno come un comportamento condizionato. Nel complesso, l'esibizione del gruppo (all'epoca ancora quasi sconosciuto) rimandava già allora a Warhol e alla sua celebre predizione secondo cui in futuro chiunque avrebbe potuto avere i suoi 15 minuti di celebrità.

Nei loro spettacoli degli anni Novanta, i Gob Squad utilizzavano spesso pareti di specchi trasparenti dall'esterno. Così avviene in *Show and Tell* (Francoforte sul Meno 1996), *Close Enough to Kiss* (Monaco 1997) e in *What Are You Looking At?* (Berlino 1998). In *outfits* mutevoli (abbigliamento sportivo alla moda e costoso, oppure costumi punk con relativo trucco) il gruppo propone esperimenti sull'esposizione del privato in uno spazio (in parte) pubblico, reagendo così alla crescente commercializzazione di stereotipi dell'intimità in televisione. Gli spettatori potevano osservare a distanza ravvicinata gli attori che cercavano di produrre *pose* di particolare effetto.

⁸ B. Stumpf, *Live is Life*, intervista del novembre 1998 rilasciata (insieme a Sean Patten) a Kathrin Tiedemann sul lavoro di Gob Squad, in *TheaterKulturVision. Arbeitsbuch von Theater der Zeit*, V. Therese Hörnigk et. al. (Cur.), «Theater der Zeit», Berlin 1998, pp. 34-38.

⁹ Cfr. Ph. Auslander, *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, Routledge, London 1997, pp. 39-41; Id., *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London 1999, p. 33.

In modo altrettanto continuo il gruppo ha sperimentato le possibilità di *performance site-specific*, realizzando ad esempio uno spettacolo di diverse ore all'interno di un mobilificio in cui gli interpreti indossavano costumi con il disegno delle stoffe che ricoprivano i divani in vendita; oppure uno spettacolo come *The Great Outdoors* (2001) che ha inizio su un palcoscenico, dove si vedono gli interpreti che escono da una tenda, fanno 'colazione' e si preparano per una grande spedizione in città. Poi, uno dopo l'altro abbandonano il teatro e da quel momento in poi restano in contatto (un contatto sempre più disturbato o interrotto) con gli spettatori solo tramite cellulari e telecamere: un'esperienza sorprendente, forse anche scioccante di una scomparsa chiaramente percepibile. Lo spettacolo debutta all'inizio dell'ottobre 2001 e riflette le paure collettive provocate dalle immagini mediatiche dell'11 settembre, ma senza che questo effetto potesse esser programmato nella fase di concezione.

In questo modo *The Great Outdoors* manifesta la frattura tra eventi 'storici' ed esperienze personali: una sorta di eco della dirompenza voyeuristica con cui i media avrebbero sfruttato gli ultimi messaggi delle vittime.

Super Night Shot (2003) continua a interrogare l'idea di spazio pubblico e mette radicalmente in discussione la possibilità di modificare la realtà cittadina attraverso performance spettacolari. Lo spettacolo inizia con l'invito rivolto agli spettatori a salutare con entusiasmo gli attori che ritornano da un giro in città. Viene poi presentato il film ripreso per le strade della città dove si vedono i performer mentre tentano disperatamente di salvare il mondo o anche solo di fare qualcosa di buono anche a un unico passante. Anche qui ci troviamo di fronte a un gioco ironico con le illusioni della cultura pop, soprattutto nella scena del bacio finale, quando, sulle note di *You take my breath away* dei Queen ovvero di Freddy Mercury, uno dei Gob Squad, nei panni di eroe con una maschera di animale, abbraccia una passante. La teatralità del pop, con la sua ricerca di un impatto mediatico forte, trova una corrispondenza nell'entusiasmo nel quale all'inizio gli spettatori si lasciano trascinare, e nel fatto che attraverso il montaggio alla fine tutto sembra comporsi armonicamente.

Questi esperimenti rivelano ed elaborano un imperativo categorico dell'era dei media: poter esser filmati in qualsiasi momento, senza avere un aspetto troppo imbarazzante. È la banalizzazione commerciale del diritto di ognuno di "essere filmato" di cui parla Walter Benjamin nel suo testo sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*¹⁰. Benjamin pensava alle masse emancipate che prendono possesso dei mezzi di

¹⁰ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, a cura di R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 471-508, qui p. 493.

produzione. Nel teatro mediatico della cultura pop, il loro posto è stato preso dal desiderio di voler diventare subito (super)star, anche senza sapere cantare, soltanto grazie a un “bell’aspetto”¹¹. I Gob Squad sembrano lavorare in accordo con questa tendenza, ma (in modo simile a quanto era successo nel caso di Warhol) quest’accordo è talmente eccessivo che alla fine si produce un effetto di disillusione, e appare la depressione come l’altra faccia dei sogni narcisistici dell’ebbrezza consumistica.

Casting per spettatori: «Just be yourself, that’s it»

L’idea di fermare dei passanti per strada e fare loro un *casting* per un’apparizione davanti alla telecamera, già utilizzata per *Super Night Shot*, viene ripresa e sviluppata in *Prater-Saga 3: In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine* (Saga del Prater 3. In questa zona il diavolo è una miniera d’oro), uno spettacolo basato su un testo di René Pollesch (Berlino 2004)¹². Mentre sul palcoscenico del Prater lo spettacolo inizia con un talk show, fuori in strada alcuni attori tentano di convincere i passanti a recitare il ruolo dei tre personaggi dello spettacolo. Prima che si giunga allo spettacolo vero e proprio, all’interno del teatro gli spettatori possono vedere sullo schermo le riprese dell’intero processo della contrattazione sui compiti e sul compenso estremamente basso che si offre agli interpreti dilettanti. Alla fine, spesso dopo diversi tentativi andati a vuoto, si riesce a reclutare un gruppo di attori, i quali danno voce al testo di Pollesch che ascoltano dalle cuffie.

Per *King Kong Club* (Berlino, 2005), annunciato come evento cinematografico interattivo, gli spettatori devono indossare costumi e maschere da gorilla e sono così trasformati in un’orda di attori, che vengono invitati a prendere parte alla produzione di un film subito dopo montato e mostrato in teatro. Nel momento delle riprese, gli spettatori non conoscono la sceneggiatura, per cui, in quei costumi spettacolari, viene realizzata una serie di scene apparentemente prive di qualsiasi coesione che diventano elementi di un plot soltanto attraverso il montaggio. Alla fine gli spettatori scoprono di aver interpretato i partecipanti di un ballo in costume che (secondo lo schema di tanti gialli) viene sconvolto da un omicidio e termina con un’esplosione che fa saltare in aria l’intera scena del crimine.

Come mostrano questi esempi, il lavoro dei Gob Squad mira a svi-

¹¹ Cfr. R. Pollesch, *Wann kann ich endlich in einen Supermarkt gehen und kaufen was ich brauche allein mit meinem guten Aussehen?* (2006), in Id., *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*, a cura di C. Brocher, A. Quiñones, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2009.

¹² Cfr. R. Pollesch, *Prater Saga*, Berlin 2005, pp. 141-171.

luppate strategie e tattiche per sperimentare nuove relazioni del teatro con la realtà circostante, tra le altre cose utilizzando la situazione di una ripresa cinematografica per sollecitare modalità di comportamento e di percezione che si pongono in contrasto con l'usuale distinzione tra attori e spettatori.

In particolare *Gob Squad's Kitchen* mostra come il gruppo riesce a creare momenti di un presente condiviso con il pubblico in un modo apparentemente paradossale, cioè rendendo tangibile l'impossibilità di un simile presente. Ciò è illustrato in una scena in cui viene interrotta la ricostruzione filmica che lo spettacolo vuole essere: al termine di una lunga discussione con Sarah sulla possibilità di poterla sostituire sullo schermo di *Sleep*, Simon propone di cercare tra il pubblico qualcuno che potrebbe essere abbastanza stanco da lasciarsi coinvolgere. I due vanno davanti allo schermo e scelgono uno spettatore che dovrà recitare la parte del dormiente, al che gli attori, sollevati, organizzano un party in cucina per festeggiare questo momento storico dell'avanguardia pop. Simon torna alla sua predizione iniziale secondo cui il film che si stava realizzando in futuro sarebbe stato considerato non soltanto come origine della cultura pop occidentale, ma anche come un punto di partenza della democrazia e del capitalismo imperialista. Lo spettacolo assume un tono malinconico. Simon ricorda i bombardamenti a Hiroshima, in Vietnam e a Bagdad, improvvisamente viene colto da profondi dubbi. Evidentemente la liberazione appena festeggiata non riguarda tutti, e forse ha addirittura contribuito, in maniera più o meno diretta, alle guerre e alle crisi interminabili del capitalismo. Come il prologo e altri passaggi dello spettacolo, anche questo non compare nel film di Warhol, ma richiama piuttosto una recensione di Norman Mailer, che aveva elogiato il film come documentazione della monotonia della vita quotidiana americana e già allora aveva scritto: "a hundred years from now people will look at *Kitchen* and say, 'Yes, that's the way it was in the late Fifties, early Sixties in America. That's why they had the war in Vietnam. That's why the rivers were getting polluted.'"¹³.

Proprio questo sguardo storicizzante ed estraniante è importante per la drammaturgia di *Gob Squad's Kitchen*. Mentre in cucina il party raggiunge il suo culmine, Simon si mette davanti allo schermo e osserva il "film" dall'esterno, insieme agli spettatori. Gli altri protestano: «Torna indietro, là fuori non c'è nulla!», oppure, nella versione inglese: "don't stay out there, there is nothing, it's over out there!". Simon (ovvero Berit) si rivolge allora nuovamente al pubblico e chiede se qualcuno vuole sostituire anche lui/lei. Poi un altro fa la stessa cosa, e alla fine tutti gli

¹³ Cit. in J. Stein, *Edie: American Girl*, George Plimpton, New York 1982, p. 234.

attori del gruppo siedono nel pubblico, mentre dei loro doppi assumono la loro parte seguendo istruzioni comunicate attraverso gli auricolari. Poi però questi nuovi interpreti cominciano a parlare tra loro, le immagini del video diventano a colori, la cucina ora appartiene improvvisamente a loro, ai nuovi interpreti, fino a un nuovo conto alla rovescia, che riporta nuovamente all'inizio. La musica riparte, come in un ultimo moto di rivolta, che è anche un segnale che l'esperimento con gli spettatori è finito o sarà messo loro a disposizione perché lo possano utilizzare per definire la loro relazione personale con i miti della cultura pop.

Le illusioni e le promesse della cultura pop alla fine perdono il loro incanto, il pop appare smitizzato come forma d'arte, come *Weltanschauung* e come stile di vita. Lungi dal celebrare nostalgicamente i sogni di un consumismo totale, *Gob Squad's Kitchen* alla fine riesce a creare una lucida distanza rispetto a essi chiamando gli attori a misurarsi con la tensione tra *assenza dal vivo* e *presente medializzato*. Aniché limitarsi a contrapporre la realtà del teatro alle apparecchiature tecniche, i Gob Squad mostrano le correlazioni che le legano, trasmettendo la convinzione che è proprio il teatro a non poter realizzare il desiderio di una presenza autentica e immediata. Nei media tecnici, che sono molto più strettamente legati alla cultura pop e privi dell'autoriflessività propria del teatro, acquistano maggiore consistenza i fantasmi che finiscono per far trapassare la finzione in realtà, come aveva già intuito Warhol: "they're faking it, until it becomes real", aveva scritto Warhol¹⁴.

Il diffondersi crescente di fenomeni come il *fake* e la simulazione è certamente uno degli elementi che dimostrano la perdurante efficacia sociale ed economica della cultura pop, un po' come le bolle speculative mostrano il grande potere delle banche globalizzate. Il teatro continua però a essere il luogo in cui il principio genuinamente teatrale del *fake reale*, del vero falso, non viene soltanto realizzato sulla scena, ma anche fatto oggetto di riflessione attraverso la messiscena. Se Andy Warhol voleva fare di Edie Sedgwick la *Factory Queen*, i Gob Squad mirano a far sì che i loro spettatori possano vivere e riprodurre i miti di Warhol dal di dentro, attraverso un processo di appropriazione al quale si accompagna sempre una delusione. Nell'offerta di una partecipazione all'origine della cultura pop c'è una certa ironia, poiché la presenza della telecamera fa presto comprendere che in gioco ci sono prima di tutto le illusioni e proiezioni dello spettatore. Se i Gob Squad, con il loro film in diretta, riescano o meno a enfatizzare la cultura pop tanto da rendere consapevoli dei suoi meccanismi di funzionamento, questo dipende esclusivamente dagli spettatori. È proprio per questo che *Gob Squad's*

¹⁴ Cit. dal programma di sala di *Gob Squad's Kitchen*, Volksbühne Berlin 2008.

Kitchen – rispetto allo spettacolo successivo, *Revolution Now!*, allestito nel 2010 alla Volksbühne – acquista un peso molto maggiore in relazione alla domanda se e come oggi il teatro possa essere ancora politico. Invece di provare nuovamente e inutilmente la rivolta con i passanti in strada e poi celebrarla, lo spettacolo dei Gob Squad, sottoponendo a un test il mito Warhol, verifica la dinamica interna e anche la tenuta delle illusioni della cultura popolare. In questo senso, *Gob Squad's Kitchen* riprende un momento di autoriflessività del lavoro cinematografico di Warhol. Quando una volta gli fu chiesto se fosse eccitato per la retrospettiva dei suoi film presentata al Whitney Museum, Warhol rispose lucidamente, mostrando di avere una chiara consapevolezza del suo stesso mito: “They’re better talked about than seen”¹⁵. Appare dunque ovvio che con questo adattamento di *Kitchen* i Gob Squad non guardino tanto al film in sé, quanto piuttosto dalla storia della sua ricezione. L’atteggiamento di Warhol, che mette radicalmente in discussione lo status di opera e di prodotto del lavoro artistico nel suo complesso, può essere ravvisato anche nel lavoro dei Gob Squad. Le illusioni e le pretese di perfezione che esso mette in scena vengono ripetutamente infrante, private del loro incanto in modi più o meno spettacolari. Attraverso l’alternarsi di illusioni e delusioni, gli spettacoli dei Gob Squad creano alla fine un’altra forma di divertimento, a volte persino di euforia, che scaturisce proprio dall’accettazione del fallimento.

Il teatro mediale dei Gob Squad e la sua crescente tendenza a riciclare sé stesso vivono non da ultimo del lavoro sui propri errori e sul non-perfetto. Se, anziché interpretare dei ruoli, i componenti del gruppo interpretano soprattutto sé stessi, questo non avviene per affermare una autenticità, ma per produrre degli effetti di autenticità che si dispiegano nella gratuita esibizione delle caratteristiche, dei ricordi, dei modi di pensare e di comportarsi che si presumono più intimi e personali. Così anche *Are you with us*, un lavoro del 2010, si basa sul motto di Warhol: „Fake it till you make it”. In una serie di *tableaux*, ognuno con costumi nuovi, talvolta spettacolari, vengono presentati tipi e personalità che ruotano ripetutamente intorno all’identità dei singoli interpreti e anche del gruppo Gob Squad. “Half group therapy, half performance nightmare”, così viene definito lo spettacolo. Ma descrivere e rappresentare ancora una volta in modo esplicito la biografia degli interpreti e le loro crisi collettive durante e dopo oltre 30 allestimenti, potrebbe apparire come un’idea molto noiosa e banale per un lavoro teatrale. Ciò che rende interessante questo *personality show* è la struttura ripetitiva che si estende su varie ore,

¹⁵ Così Warhol in una conversazione con Paul Taylor del 1987, *Andy Warhol's Final Interview*, in P. Taylor, *After Andy: Sobo in the Eighties*, Schwartz City, Melbourne 1995, pp. 14-16, qui p. 14.

come pure l'insistenza sul dettaglio banale che ricorda molto da vicino l'intensità di certi incubi. La domanda del titolo *Are you with us?* mira in modo diretto alla comunicazione con il pubblico, del quale vengono messi alla prova la disponibilità, l'interesse e la capacità di partecipazione. Allo stesso modo viene messa alla prova la comunità effimera che a ogni replica si crea tra spettatori e interpreti: "Do we still agree? Are you one of us? Are we on the same side? Can we count on you? Give me three reasons why you are one of us..."¹⁶.

Ciò che caratterizza lo status di collettivo dei Gob Squad è il loro rapporto specifico con il pubblico, che dipende dalla disponibilità degli spettatori a partecipare alla sperimentazione del fallimento e, allo stesso tempo, della necessità di utopie sociali. La decostruzione dei miti della cultura pop e della sua visione del "forever young", che già caratterizza *Gob Squad's Kitchen*, trova un'ulteriore formulazione nel modo in cui il gruppo affronta il tema del proprio futuro in *Before Your Very Eyes* (HAU, Berlin 2011): rispecchiandosi in bambini e adolescenti che, rispondendo all'incitazione "Now grow!", accelerano il processo della loro crescita come in un esperimento di laboratorio, attraversando le mode e i modelli comportamentali della società dei consumi specifici delle rispettive età. Gli attori non professionisti di Gand, diretti dai Gob Squad, mostrano al pubblico – che oscilla continuamente tra il riso e l'orrore – cosa significa divenire adulti, perdere i propri sogni o dimenticarli¹⁷. Di fronte alle immagini video di loro stessi registrate durante il casting, gli interpreti, che nel frattempo sono anche realmente cresciuti, mostrano un ampio spettro di reazioni all'esperienza dell'autoalienazione, dallo scherno all'arroganza, dallo spavento alla delusione, fino alla rabbia e all'odio. Il fatto che anche questo spettacolo non inseguia l'autenticità, ma vuole mettere il pubblico di fronte ai propri bisogni, che sono sempre anche voyeuristici, è sottolineato già dallo striscione che all'inizio dello spettacolo promette "Bambini veri!", come se i bambini fossero già animali rari in una società che si rappresenta senza età ed è dominata dalla pubblicità e da promesse di un consumo sempre più intenso. Dopo la catarsi, la graduale dipartita dei bambini divenuti vecchi durante un'ultima sessione di ginnastica pop, il pubblico viene di nuovo risollevato e persino entusiasmato con una canzone dei Queen, *Don't stop me now!*, già precedentemente ascoltata, ora fatta nuovamente ascoltare ma al contrario e poi un'ultima volta nel verso giusto, ad alto volume, mentre gli attori vengono avanti e fanno i loro inchini di routine. L'operazione di mettere gli spettatori di fronte

¹⁶ Così nella presentazione dello spettacolo sul sito del gruppo: www.gobsquad.com/projects/are-you-with-us (ultima consultazione: 14.8.2023).

¹⁷ Cfr. anche P. Primavesi, J. Deck (Cur.), *Stop Teaching! Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen*, transcript, Bielefeld 2014.

alle menzogne della propria vita richiamate dalla rappresentazione di bambini e adolescenti ha riscosso un particolare successo: lo spettacolo è stato invitato in molti paesi europei, in Corea, Australia e Giappone, e in Germania, tra gli altri, al *Festival Politik im Freien Theater* di Dresda e al *Theatertreffen* di Berlino nel 2012. Anche in questo caso, la struttura intermediale della messinscena ha contribuito a stimolare una riflessione sul teatro come dispositivo mediale e a riscoprire nel gioco con il recycling di artefatti culturali un principio genuinamente teatrale. Agendo secondo tali modalità, da vari anni il gruppo offre un contributo decisivo allo sviluppo di forme teatrali sperimentali in Germania, riportando, come a suo modo aveva fatto anche Warhol con *Kitchen*, gli onnipresenti dispositivi della percezione mediale alla situazione elementare del teatro inteso come scena della simulazione e dell'osservazione di comportamenti quotidiani in una cornice leggermente modificata.