

Francesco Fiorentino

Realismo postdrammatico: *100% Karlsruhe* dei Rimini Protokoll

KEYWORDS: Rimini Protokoll, *100% Karlsruhe*, Experts of the Everyday, Postdramatic Realism, Dialectic of Spectacularization

The text proposes an analysis of the theatre of Rimini Protokoll by analysing certain performances, in particular *100% Karlsruhe*, which refer to political issues concerning participation and citizenship, representation and representativeness. Rimini Protokoll practise a postdramatic realism that has left behind the paradigm of representation and is marked by a particular dialectic of spectacularisation. It is a theatre that is realist because it exhibits the theatricality of existence, its ‘spectacularity’, but does not conceive the spectacle as a separation from real life, but rather as something that allows individuals to establish relationships with themselves and others. We are invited to conceive theatre not just as a medium through which life is articulated and interacts with itself, but also as a medium that allows us to establish contact with a real that resists theatricalisation, the articulation of life in terms of spectacle and staging.

Documentarismo e rappresentazione

“Tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un’immensa accumulazione di *spettacoli*”, sentenziava Guy Debord nel 1967¹. La sua denuncia del dominio totalitario dello spettacolo ci appare ormai preistoria, dialetticamente superata, cioè insieme assorbita e revocata, in un’opinione pubblica che con sempre maggiore naturalezza parla di *extended* o di *augmented re-*

¹ G. Debord, *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2008, pp. 53, 56

ality, di metaverso e di simbiosi con intelligenze artificiali. Se Debord poteva ancora tener ben distinte l'apparenza dello spettacolo e la realtà da cui essa ci separa, la verità negata di una vita intensa e la menzogna di una teatralità che la rovescia e la falsifica, stabilendo con questa dicotomia la condizione di possibilità della “voce sovrana che stigmatizza la vita falsa”², come ha fatto notare Jacques Rancière, oggi questa posizione enunciativa appare sempre meno possibile, perché quella opposizione che ne costituiva il fondamento diviene sempre più incerta: “non c'è più altra realtà che lo scenario”, scriveva Marc Augé. Già nel secolo scorso, l'etnologo del quotidiano registrava la fine di “un tempo in cui il reale si distingueva chiaramente dalla finzione, [...] in cui si andava in luoghi specializzati e ben delimitati (parchi di divertimenti, fiere, teatri, cinema) in cui la finzione copiava il reale. Ai nostri giorni, insensibilmente, si sta producendo l'inverso: il reale copia la finzione [...]. Questa spettacolarizzazione, questo passaggio alla finzione integrale che fa saltare la distinzione reale/finzione, si estende al mondo intero”³.

La rivoluzione digitale e l'avvento dei social media sembrano poi elevare definitivamente lo spettacolo a principio ontologico: si vive sempre e soltanto all'interno di uno spettacolo. Non a caso nelle teorizzazioni sui nuovi media è centrale l'idea di un'aggregazione inestricabile non soltanto tra umano e macchinico, ma anche e, forse, prima di tutto tra spettacolo e vita. Altrettanto centrale, in esse e nella discussione estetica in generale, è talvolta il desiderio di individuare una faglia critica che permetta di riaffermare una differenza tra spettacolo e vita, o anche un residuo irriducibile a ogni forma di rappresentazione, un nocciolo inafferrabile di 'reale' che possa offrire accesso a una zona dell'esperienza sottratta alla fusione indistinta di vita e spettacolo.

Certamente sullo sfondo di questa spettacolarizzazione generalizzata dell'esistenza sociale – come una sua contestazione e una sua manifestazione – va considerato il 'reality trend' che ha fatto irruzione sulla scena teatrale contemporanea nei primi anni di questo secolo. Ne sono stati primi “protagonisti e fondatori” i Rimini Protokoll⁴, un gruppo creato da Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzels nel 2002, che ha avuto una notevole influenza nel panorama teatrale degli anni successivi. I tre hanno studiato al celebre Istituto di scienze teatrali applicate dell'Università di Gießen, fucina anche di altri gruppi e artisti che sono stati artefici di questo trend e, in generale, di tutto un “teatro postdrammatico” che abbandona il paradigma della rappresentazione su cui si è fondata ogni for-

² J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008, p. 98.

³ M. Augé, *Disneyland e altri non luoghi*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 147.

⁴ D. Schreiber, *Senbsucht nach Alltag. Die Realitätsspiele des Rimini Protokolls*, in «Theater der Zeit», n. 3, 2004, pp. 40-42.

ma di realismo⁵. Proprio per tal motivo questo teatro è stato contestato da Bernd Stegemann in un importante libro del 2013. L'accusa che gli viene rivolta è quella di farsi così portatore di una ideologia estetica che contribuisce alla stabilizzazione del regime "neoliberale" e del "capitalismo emozionale": decostruendo, anzi facendo implodere il dualismo realtà-rappresentazione, esso si consegnerebbe a un'autoreferenzialità che finisce inevitabilmente per essere in consonanza con il "nuovo spirito del capitalismo" postfordista⁶. Si tratterebbe invece di ristabilire una differenza tra realtà e rappresentazione per poter recuperare la possibilità di un critica che invece l'abolizione di questa differenza di fatto sottrarrebbe completamente. Ci sarebbe bisogno, in altre parole, di tornare a un'arte realista: a un'arte, cioè, che ristabilisca una chiara distinzione tra sé stessa e una realtà esterna su cui poter agire fornendone adeguate rappresentazioni critiche⁷.

I Rimini Protokoll, come altri artefici del reality trend che segna il teatro postdrammatico, da Christoph Schlingensiefel a gruppi come Hofmann & Lindholm e She She Pop, non appaiono interessati a operare una critica alla realtà sociale all'interno del paradigma della rappresentazione, cioè sulla base di una distinzione dualistica tra realtà e rappresentazione, quanto piuttosto a esibire e indagare l'indiscernibilità di queste due dimensioni. I loro lavori non mostrano soltanto come tutto – qualsiasi azione, qualsiasi persona, qualsiasi luogo o oggetto – può diventare teatro se solo viene portato sulla scena. Rivelano anche che lo è già quando non sono sul palcoscenico. Si potrebbe parlare di una forma nuova di teatro documentario, in cui la realtà sociale non è il referente della rappresentazione teatrale, bensì qualcosa che appare per così dire a priori teatralizzata, qualcosa che si rivela attraverso le sue forme di messiscena: è soprattutto queste, perciò, che questo nuovo teatro realista postdrammatico si mostra interessato a indagare. Nelle pagine che seguono vorrei mostrare alcune linee di tale indagine riflettendo su aspetti caratteristici degli allestimenti dei Rimini Protokoll.

⁵ H.-Th. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 1999.

⁶ B. Stegemann, *Kritik des Theaters*, Theater der Zeit, Berlin 2013, pp. 147, 9, 11.

⁷ Cfr. B. Stegemann, *Lob des Realismus*, Theater der Zeit, Berlin 2015. Per una analisi critica delle posizioni di Stegemann si veda il bel saggio di Yvonne Hütter-Almerigi, *Es geht um den Realismus – sprachphilosophische Schlaglichter auf eine wiederkehrende, ästhetisch-literaturtheoretische Debatte*, in Sven Hanuschek, Laura Schütz (Hg.), *«Ich ergreife Partei / für alles was Leben macht»*. *Realismus revisited. Zum 100. Geburtstag von Heinar Kipphardt*, Wehrhahn, Hannover 2004 (in corso di stampa).

“Ogni essere umano è un attore”

Uno dei connotati distintivi del lavoro dei Rimini Protokoll è il tentativo di ripensare la figura dell'attore, portando sulla scena attori non professionisti, che vengono intesi però come professionisti non attori, perché sono chiamati sulla scena non a interpretare un ruolo prescritto da un testo, ma il ruolo che recitano nella loro vita, il ruolo di esperti in un determinato ambito, di “esperti della vita quotidiana”⁸, come sono stati definiti, parlando di sé stessi, del loro lavoro, di esperienze in cui hanno acquisito una profonda competenza. È la tecnica del ready-made reinventata per il teatro. In *Deadline* (2003), ad esempio, Haug, Kaegi e Wetzel convocano diversi professionisti dell'industria del lutto a parlare della loro attività. Uno scultore di pietre tombali, un oratore funebre, un'infermiera addetta alla preparazione delle salme per l'autopsia, degeni di una casa di cura per malati gravi stanno sulla scena a dare presenza alla morte come fatto quotidiano. Nessuna metafisica religiosa a nascondere l'evento bruto e concreto della fine della vita, nessun tentativo di esorcizzarlo attraverso un'interpretazione. Solo il protocollo di come si manifesta agli occhi di chi lo incontra nella vita di tutti i giorni e si occupa della sua “organizzazione *ante e post mortem*”⁹. L'effetto sullo spettatore è destabilizzante: quanto più si documentano i servizi e i saperi che nella nostra cultura lavorano per la gestione della morte, tanto più quest'evento terminale appare nella sua incomprensibilità. La documentazione teatrale riesce a trasmettere l'esperienza di un 'reale' che si sottrae a ogni comprensione, a ogni rappresentazione, e può essere reso percepibile soltanto nella forma di un rimando, di un'impressione, di un “effetto di reale”, per dirla con Roland Barthes. Questo 'reale' non coincide dunque con la 'realtà', che è sempre il frutto di una rappresentazione: è piuttosto qualcosa che ogni rappresentazione, anche quella realista, faceva notare Roland Barthes, occulta attraverso l'“illusione referenziale” con cui il significativo tende a farci dimenticare il carattere di segno¹⁰.

All'attore professionista, ancora oggi, per lo più si chiede proprio questo: la produzione di finzioni che abbiamo un effetto quanto più intenso possibile di autenticità, di aderenza a un referente extrateatrale, che in realtà poi è sempre solo il prodotto di una costruzione drammaturgica. Su questo sfondo, persone comuni che vengono chiamate sulla scena a

⁸ Cfr. M. Dreyse, F. Malzacher (Cur.), *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin 2007.

⁹ Rimini Protokoll, *ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, Theater der Zeit, Berlin 2012, p. 25.

¹⁰ R. Barthes, *L'effetto di reale*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 151-159, qui p. 158.

parlare di sé a essere ed esprimersi come nella vita quotidiana, agiscono invece di per sé come “una personificazione dell’effetto di straniamento degli strumenti abituali del teatro”¹¹.

È uno straniamento che va in due direzioni. Prima di tutto, ovviamente, in quella dello spettatore, il quale si troverà a constatare ‘difetti’ nella recitazione, a percepire mancanze nel ‘giusto’ controllo del corpo, della dizione, dell’emozione, che lo potranno spingere a chiedersi se quello a cui assiste è ancora teatro, se il teatro debba essere necessariamente legato a un sapere e un saper fare considerati come specifici di quest’arte e indispensabili per esercitarla in modo adeguato. Gli impacci, le timidezze, le legnosità che questi “esperti della vita quotidiana” mostrano sulla scena non possono non acuire l’attenzione dello spettatore per quanto vede, inducendolo magari a interrogarsi sul senso e sulla natura dello spettacolo che sta guardando, forse addirittura del teatro in generale. Sta qui l’intenzione estetica di questi spettacoli o almeno una reazione che ricercano con frequenza: non quella di inseguire un effetto di autenticità portando sulla scena persone comuni che sulla scena sono ‘come nella vita di tutti i giorni’. Certo, quest’operazione può provocare la sensazione di un contatto più diretto con la realtà quotidiana, portata sulla scena senza quasi mediazioni, e quindi autentica perché non aggogata dalle convenzioni teatrali. Il fatto è che però qualsiasi realtà, qualsiasi gesto o discorso della vita quotidiana, una volta portata sul palcoscenico diventa una realtà messa in scena, posta tra virgolette. Il teatro “teatralizza tutto”, scriveva Brecht¹².

Ma non è solo questo: i lavori dei Rimini Protokoll mostrano anche che qualsiasi realtà o gesto o discorso è già parte di una messa in scena nella vita quotidiana. “Ogni essere umano è un attore”, scrivono Haug, Kaegi e Wetzel nelle loro lezioni di poetica¹³. In ogni momento della vita quotidiana si recita un ruolo, si interpreta un personaggio. Gli “esperti della vita quotidiana” accolti sulla scena dai Rimini Protokoll agiscono come interpreti dei “ruoli che rivestono nella vita”¹⁴, come attori di sé stessi, si potrebbe dire. Non incarnano i personaggi di un testo, ma i

¹¹ Così D. Wetzel nell’intervista *Das Theater ist nicht die Dienerin der Dichtung, sondern der Gesellschaft. Rimini Protokoll (Heldgard Hug und Daniel Wetzel) über den Laien als Experten und den Verfremdungseffekt*, in Frank-M. Raddatz, *Brecht frisst Brecht*, Henschel, Berlin 2007, pp. 214-224, qui p. 219.

¹² B. Brecht, *Anmerkungen zur “Dreigroschenoper”*, in Id., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von W. Hecht et al., Bd. 24, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt a. M. 1997, pp. 57-68, qui p. 58. Cfr. anche il saggio di Nikolaus Müller-Schöll in questo volume: *Teatro maldestro. Sul lavoro del regista Boris Nikitin*, infra, p. 2??.

¹³ Rimini Protokoll, *ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, cit., p. 61.

¹⁴ Così Wetzel nell’intervista *Vom Rand ins Zentrum. Wojtek Klemm, Helgard Haug und Daniel Wetzel im Gespräch mit Frank Raddatz und Harald Müller*, in: Müller Brecht Theater, hrsg. v. Harald Müller, Theater der Zeit, Berlin 2010, pp. 33-56, qui p. 45.

personaggi che sono nella vita di tutti i giorni. Ed esibendosi come tali, possono sfruttare la possibilità di percepire diversamente i modi in cui si rappresentano a sé stessi e agli altri: “indagano anche un po’ i loro ruoli nel nostro congegno scenico”, dice Wetzels in un’intervista¹⁵.

È questa la seconda direzione in cui agisce l’effetto di straniamento che il dispositivo drammaturgico dei Rimini Protokoll vuole produrre. Un’intenzione che lo distingue nettamente dal format dei reality show televisivi al quale talvolta è stato associato. In ogni reality i partecipanti cercano di apparire diversi a sé stessi, più ‘autentici’, sforzandosi più o meno consapevolmente di rispondere alle aspettative che il format impone già con il suo nome¹⁶. Questi show “cercano il massimo effetto per una situazione da striptease che lo spogliarellista non comprende”, dice Wetzels in un’intervista. “Noi non spingiamo nessuno di mettersi a nudo”, aggiunge, “e siamo interessati a momenti in cui i cliché che abbiamo dell’altro si incrinano, sia pure a favore di una leggera confusione”¹⁷. È così, non puntando sull’effetto voyeuristico, ma esibendo e indagando sulla scena teatrale le forme di messa in scena e autorappresentazione nella vita quotidiana, che questo teatro produce un effetto di autenticità del tutto particolare: un effetto di autenticità al secondo grado, si potrebbe dire, che non ha nulla a che fare con l’illusione di un accesso immediato alla ‘realtà’, ma mira piuttosto all’incontro con un reale che può darsi sempre e soltanto nella forma di una messinscena¹⁸.

Un teatro parassitario

Il lavoro con “esperti del quotidiano” può essere dunque considerato l’elemento che marca la differenza fondamentale del teatro documentario postdrammatico dei Rimini Protokoll rispetto al teatro documentario tradizionale: quello sviluppato da Erwin Piscator negli anni Venti del Novecento come quello prodotto da autori come Rolf Hochhuth, di Heiner Kipphardt e Peter Weiss quattro decenni dopo, con drammi come *Der*

¹⁵ J. Oberländer, A. Peter, *Warum googeln Sie nicht ein bisschen? Helgard Haug und Daniel Wetzels von Rimini Protokoll haben keine Lust, das Drama auf den Punkt zu bringen. Auch gut!*, in «www.nachtkritik.de», 7 maggio 2008, <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/warum-googeln-sie-nicht-ein-bisschen> (ultima consultazione: 10 gennaio 2024).

¹⁶ Cfr. A. M. Matzke, *Vom echten Menschen und wahren Performern*, in: *Wege der Wahrnehmung, Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, hrsg. v. E. Fischer-Lichte et al., Theater der Zeit, Berlin 2006, pp. 39-47, qui pp. 41-42.

¹⁷ N.-Y. Shin, “Wenn wir den Narzissmus verspürten, unendlich werden zu wollen, müssten wir das Medium Wechseln!”. *Ein Gespräch mit Helgard Haug und Daniel Wetzels von Rimini Protokoll*, in F. Schlösser, Ch. Bähr (Hg.), *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, transcript, Bielefeld 2009, pp. 127-137, qui p. 134.

¹⁸ Cfr. anche A. M. Matzke, *Vom echten Menschen und wahren Performern*, cit., pp. 44-45.

Stellvertreter, In der Sache J. Robert Oppenheimer e Die Ermittlung. In entrambi i casi veniva offerta una raffigurazione critica del sociale che si fondava su salde certezze ideologiche o morali. I documenti storici erano approntati sulla base di tali certezze e venivano poi rappresentati sulla scena da attori professionisti, i quali interpretavano personaggi che non erano loro stessi, pronunciavano parole che non erano le loro. In altri termini, le fonti documentali venivano tradotte nei linguaggi consueti del teatro e le strutture della finzione drammatica erano uno strumento utilizzato per catturare una zona di verità che alla finzione drammatica si credeva sottratta. Per il marxista Piscator esisteva una realtà oggettiva della lotta di classe che poteva essere dimostrata scientificamente sulla scena con l'ausilio di filmati, di tabelle statistiche e altri documenti considerati obiettivi. Autori come Weiss e Hochhuth usano il documento per combattere la rimozione di una colpa collettiva e mettere in moto una rielaborazione del recente passato, ma dando alle loro fonti storiche una forma estetica che non di rado tradisce la realtà dei fatti¹⁹. Il loro teatro documentario ricorre all'illusione estetica per trasmettere più efficacemente una verità morale che si rivela in ultima analisi come l'effetto di una messinscena. Il teatro documentario, sostiene giustamente il regista Boris Nikitin, è "una forma di teatro dell'illusione"²⁰.

Insieme alle strutture drammatiche, il nuovo teatro documentario dei Rimini Protokoll abbandona questa tradizione del teatro moderno che continua a intendere la scena come un'"istituzione morale" (Schiller), un tribunale al di sopra di tutte le altre istanze giudicanti della società, oppure come medium di emancipazione capace di liberare l'esperienza dello spettatore dalle catene percettive e discorsive imposte dai rapporti di potere costituiti. In entrambi questi casi – scrivono Haug, Kaegi e Wetzel – "sulla scena ci sono persone con una visione o con un di più di conoscenza" che vogliono trasmettere allo spettatore²¹. Come nella politica, anche nel teatro che denuncia la politica ci sono pochi che decidono o che indicano la strada per tutti. È una critica della dimensione scenocratica del teatro della tradizione, anche di quella sperimentale: la scena detta al pubblico le sue leggi, gli consegna enigmi, "la cui decifrazione è privilegio di pochi"²², oppure lo aggredisce per risvegliarlo a una consapevolezza presuntamente superiore. Il teatro dei Rimini Protokoll prende nettamente le distanze anche da un teatro partecipativo che in-

¹⁹ G. Sigmund, *Theater- und Tanzperformance zur Einführung*, Junius, Hamburg 2020, pp. 152-153.

²⁰ B. Nikitin, *Der unzuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen zum Dokumentarischen*, in: *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Theater*, hrsg. v. B. Nikitin, C. Schlewitt, T. Brenk, Theater der Zeit, Berlin 2014, 12-19, qui p. 13.

²¹ Rimini Protokoll, *ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, cit., p. 80.

²² *Ibid.*

veste azionisticamente lo spettatore, per coinvolgerlo nell'azione scenica secondo regole e modalità non partecipate, ma in sostanza imposte dalla regia²³. Quello che invece propone è un teatro più discreto, un teatro che fondamentalemente «consiste nello stare a guardare», che si immerge nella realtà di tutti i giorni, osservando, ascoltando, per poi raccoglierne dei frammenti e organizzarli sulla scena, oppure trasformarli in teatro lasciandoli essere quelli che sono e dove sono, ma creando i presupposti perché siano vissuti in un modo diverso da quello abituale²⁴.

Così un'assemblea degli azionisti della Daimler o un processo giudiziario possono diventare teatro per il solo fatto di essere guardati come tali. *Zeugen. Ein Strafkammerspiel* (Testimoni. Teatro da camera penale, 2004) è uno spettacolo che consiste essenzialmente nel portare gli spettatori in un'aula di tribunale di Berlino per indurli a percepire i dibattimenti giudiziari come spettacoli in cui il testo "oscilla tra documento e finzione", lo spettatore "tra voyerismo, pregiudizi e obiettività", e in cui "alla fine non c'è applauso, ma condanna o assoluzione. Al posto del come se del teatro c'è la misura della pena, lo sguardo teatrale resta impigliato"²⁵.

Sono questi momenti a fare del teatro dei Rimini Protokoll un teatro postdrammatico del reale: questi momenti in cui lo sguardo che vede il mondo come teatro si blocca, in cui lo sguardo del teatro subisce un arresto, si inceppa, perché è confrontato con qualcosa che sfugge alle leggi della teatralizzazione, eppure è percepibile soltanto se si guarda al mondo come teatro, è percepibile come scarto rispetto alla prospettiva della teatralità, come qualcosa che la perfora e la mette in discussione. Proprio perché provoca questi momenti, *Zeugen* non è soltanto un "meta-processo sul teatro della giustizia"²⁶, sul modo in cui esso produce verità, come scrivono Haug, Kaegi e Wetzel, ma anche – e similmente ad altri lavori dei Rimini Protokoll – un meta-processo sullo spettacolo come categoria di percezione e descrizione della realtà.

La categoria del teatro inteso come spettacolo e messinscena viene così a ricoprire una doppia funzione. In primo luogo essa permette di stabilire una relazione interpretativa con la realtà cogliendone la sua dimensione teatrale, leggendo pratiche, eventi e identità sociali come prodotti di *cultural performances*, e interrogando criticamente i modelli di teatralizzazione che esse mettono in atto. In secondo luogo, essa funziona da medium per stabilire un contatto con un reale che resiste alla teatralizzazione, alla comprensione della vita sociale in termini di spettacolo e mes-

²³ Cfr. Ch.Wahl, *Das Theater von Rimini Protokoll*, in Id. (Hg.), *Rimini Protokoll – welt proben*, Alexander Verlag, Berlin 2021, pp. 22-73, qui p. 62.

²⁴ Rimini Protokoll, *ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, cit., pp. 6 e 32.

²⁵ Ivi, pp. 50 e 166.

²⁶ Ivi, p. 166.

sinscena. Guardando il mondo come teatro si può scoprire un residuo irriducibile che fuoriesce da ogni *cultural performance* ma si manifesta soltanto a uno sguardo che coglie nel mondo un insieme complesso di spettacoli. Il teatro può essere realista anche – forse soltanto – trasmettendo quest’esperienza di un margine inspettacolarizzabile che contesta la fusione indistinta di vita e spettacolo diagnosticata e denunciata da Debord e da altri dopo di lui.

È in questa direzione decostruttivista che i Rimini Protokoll riattivano il principio del ready made. L’atto di trasformare un frammento della realtà sociale in un oggetto d’arte semplicemente inserendolo in un contesto di fruizione artistico istituzionale (l’orinatoio nel museo, la persona qualunque che parla di sé sul palcoscenico di un grande teatro), sembra confermare il dualismo su cui si fonda una concezione rappresentazionale del realismo: esiste una realtà esterna al teatro o al museo che il teatro e il museo possono trasformare in arte accogliendola in sé. Allo stesso tempo, però, questa trasformazione mette radicalmente in dubbio ogni distinzione ontologica, se così si può dire, tra i due ambiti: è sempre lo stesso urinario che è una volta un banale oggetto di uso comune e un’altra volta un’opera d’arte. Il ready made finisce così anche per decretare l’indistinguibilità di due sfere che pure non sono mai assimilabili. I lavori dei Rimini Protokoll ci portano continuamente a riflettere su questa contraddizione. Come si può definire la differenza tra il teatro come pratica artistica con le proprie leggi e con una propria storia variegata e complessa, e la realtà come qualcosa che è categoricamente distinto da esso, se poi basta inserire l’assemblea generale dei soci della Daimler nel cartellone di un teatro berlinese perché questa si trasformi in teatro?

È questa l’operazione che dà luogo a *Hauptversammlung*, lo spettacolo che i Rimini Protokoll allestiscono nel 2009 semplicemente appropriandosi di un importante evento societario di un notissimo gruppo industriale produttore di automobili e mezzi di trasporto per l’impiego militare e civile, oltre che di servizi finanziari, e indicandolo come uno degli appuntamenti della stagione teatrale dello Hebbel am Ufer. L’ordine del giorno dell’assemblea diventa il programma di sala, l’International Congress Centrum di Berlino il teatro in cui vengono accolti 200 spettatori che per poter accedere diventano temporaneamente azionisti, dato che l’accesso all’evento è consentito solo a chi possiede azioni dell’azienda. Basta un cambiamento di nome e tutto si trasforma. “La vera regia questa volta non la conduciamo noi, ma il reparto Investors Relations della società per azioni di Stoccarda”, scrivono Haug, Kaegi e Wetzl. Ci sono 8000 azionisti, che non sono soltanto pubblico, ma anche attori. C’è un palcoscenico con “sei membri del consiglio direttivo e 20 membri del consiglio di vigilanza”. Dietro di loro c’è il Back Office dell’azienda che fornisce “dozzine di tecnici di scena” pronti a suggerire le giuste rispo-

ste a ogni domanda rivolta a questi 26 protagonisti che stanno sotto i riflettori. “L'altra parte dell'ensemble” è costituita da tutti gli altri soci che siedono in platea: “azionisti orgogliosi, azionisti assetati di dividendi, azionisti rapaci, azionisti turistici, azionisti critici”. La durata dello spettacolo è quella dell'assemblea: dalle 9 di mattina fino a tarda sera. “Il nostro contributo”, scrivono ancora Haug, Kaegi e Wetzel, “consiste soprattutto nell'annunciare l'assemblea generale nel programma del teatro e nel comprare le azioni o organizzare acquisti di azioni che permettano ai nostri spettatori di entrare nell'assemblea generale”²⁷. La Daimler, che in un primo momento minaccia di querelarli, concede poi l'accesso degli spettatori nell'assemblea dopo essere stata assicurata che non ci sarebbero stati azioni di disturbo orchestrate dai tre registi. Non è all'esibizione di un azionismo ribellistico che sono interessati i Rimini Protokoll, quanto piuttosto all'esperienza che lo spettatore può fare in quanto azionista di una grande azienda multinazionale. Piuttosto che fornire una critica dei meccanismi di potere capitalistici dall'esterno, da una posizione che può ritenersi immune o comunque estrinseca rispetto a essi, i tre registi sono interessati a favorire un'esperienza di tali meccanismi dall'interno, dando allo spettatore la possibilità di calarsi nel ruolo di piccolo azionista che dispone di una dose minima di potere decisionale sulle scelte dell'azienda e “può rendersi conto di quali somme vengono mosse con la loro partecipazione”²⁸ e di quali ingranaggi fanno di lui il complice di decisioni di cui egli forse neanche comprende il senso e la portata. L'assemblea generale interessa come esempio di “partecipazione para-democratica”, che entra in gioco quando “piccoli azionisti preoccupati del loro conto in banca e delle loro condizioni di vita condividono lo spesso spazio con i più remunerati manager della nazione” e si incontrano “allo stesso buffet”²⁹: è solo in teoria che sono tutti soci con diritto di voto e che ogni voto ha lo stesso valore. “È una sorta di ready made della pseudo-partecipazione nel capitalismo”, dice Daniel Wetzel³⁰. Il teatro mette in scena la democrazia per denunciarne lo svuotamento attraverso rituali che la mimano soltanto, la trasformano in una messinscena. Ma non si arrega la funzione di indicare allo spettatore la via per una emancipazione, che non sarebbe tale perché eterodiretta. Non crede di dover guarire il pubblico da una sua ignoranza politica, etica o sociale, fornendogli particolari informazioni o conoscenze. Ravvisa piuttosto il suo compito nel

²⁷ Per questa e tutte le citazioni precedenti: Rimini Protokoll, *ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, cit., p. 54.

²⁸ Così Stefan Kaegi nella conversazione *Theater und politische Nervosität. Der Dramaturg und Kurator Matthias Lilienthal im Gespräch mit Rimini Protokoll*, in Ch. Wahl (Hg.) *Rimini Protokoll – welt proben*, Alexander Verlag, cit., pp. 86-101, qui p. 96.

²⁹ Così Daniel Wetzel alle pp. 92-93 della stessa conversazione citata alla nota precedente.

³⁰ *Ibid.*

mostrare oggetti, eventi e persone estraendoli al contesto in cui si presentano nella vita quotidiana, in modo che possono essere guardati con una attenzione diversa, spiazzata, più intensa³¹. È quello che Brecht chiamava straniamento.

Ma lo straniamento rivela qui il suo carattere parassitario, se per parassita si intende – con Michel Serres – un essere che si nutre di un altro essere per costruire una nuova logica, un nuovo punto di vista, per introdurre un movimento verso qualcosa, una prospettiva, una potenzialità che prima della sua azione non era stata ancora percepita³². Rifacendosi a Alexander Kluge, i tre registi invitano a vedere nei virus delle entità che non sfruttano semplicemente un sistema, ma che lo ampliano, “che non costruiscono un loro proprio organismo ma che prima di tutto guardano quello che già c’è”. In questo senso “virus e parassiti” vengono assunti “modelli per un teatro che non vuole essere una istituzione potente, ma sta prima di tutto a guardare la vita come essa si svolge”³³. E la restituisce con un altro sguardo, invita a considerarla con un’altra attenzione facendo slittare lo sguardo consueto in un’altra prospettiva, rinunciando a proporre una propria visione, per interrogare piuttosto i modi di vedere consueti, la loro implicazione nel potere che li opprime. Parassitario è un teatro impegnato capace di rinunciare a un punto di vista che si dice autonomo per banchettare invece al tavolo di chi sembra o crede di criticare, aderendo mimeticamente ai regimi discorsivi che vorrebbe destituire. Parassitario è un teatro che smette di essere un pulpito secolare, che rinuncia a proporre diagnosi e terapie, per ampliare la percezione della realtà, per mettere in relazione le sue rappresentazioni con ciò che esse escludono per potersi costituire come coerenti.

Come espressione di un teatro in tal senso parassitario può essere letto anche uno dei lavori più fortunati dei Rimini Protokoll: *100% Berlin. Eine statistische Kettenreaktion* (100% Berlino. Una reazione a catena statistica), nato a Berlino in occasione del centerario dello Hebbel Theater, dove viene messo in scena nel febbraio del 2008, ma poi riadattato in decine di altre città in 5 continenti³⁴.

³¹ Scrivono Haug, Kaegi e Wetzel: “Il grande errore dell’illuminismo sta nell’assunzione che gli esseri umani siano in uno stato di minorità. Ma gli spettatori non sono malati. Il teatro non è un istituto di cura (catarsi), quanto piuttosto un museo in cui le cose e gli esseri umani sono tratti fuori da una certa frenetica causalità. Allo scopo della contemplazione [...]. Ne va di una certa concentrazione dell’attenzione. Il più importante lavoro di messinscena avviene nella mente dello spettatore”. Rimini Protokoll, *ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, cit., p. 160.

³² M. Serres, *Il parassita*, Mimesis, Milano-Udine 2022.

³³ Rimini Protokoll, *ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, cit., p. 151.

³⁴ Le seguenti considerazioni fanno riferimento soprattutto all’allestimento di Karlsruhe nell’aprile del 2021: *100% Karlsruhe. Eine statistische Kettenreaktion*, Baadisches Staatstheater.

Il teatro dell'opinione pubblica

A Karlsruhe, sul palcoscenico del Badisches Staatstheater, la prima a entrare in scena è Karin Hörner, 56 anni, separata, usciera giudiziaria presso la Corte costituzionale che ha sede nella città. Parla nel dialetto del Baden, si presenta, racconta del suo lavoro, poi spiega che rappresenta l'1% della popolazione cittadina, che lo spettacolo che sta per cominciare sarà fatto da 100 persone che per età, nazionalità, quartiere di residenza, stato civile e genere rappresentano un campione statistico della città. L'unica a essere stata scelta dai registi è stata lei, la quale ha poi indicato un'altra persona e questa un'altra ancora e così via, in una "reazione a catena" che però ha rispettato la proporzione statistica riguardo ai sei parametri prefissati.

Nei minuti seguenti vediamo comparire davanti al microfono i cento cittadini nell'ordine in cui si sono scelti. Sono tutti disposti lungo il palcoscenico girevole in movimento che occupa la scena, ognuno ha con sé un oggetto che i registi hanno chiesto di portare come segno di riconoscimento. Si presentano dicendo il proprio nome e qualcosa per caratterizzarsi: chi dice la professione, chi l'hobby, chi nomina e mostra l'oggetto che ha scelto ecc. Quando il cerchio è completo, il palcoscenico si ferma e una ragazza va al microfono per chiedere agli altri di fare tanti passi verso il centro quanti sono i decenni che finora ha vissuto. Una telecamera fissata al soffitto proietta sullo schermo, da una prospettiva a volo d'uccello, la coreografia prodotta da questa richiesta: un grafico o un diagramma fatto di corpi. Lo spettatore ne vedrà subito molti altri. Lo spettacolo è infatti strutturato da domande che vengono poste alle persone sulla scena e alle quali queste rispondono posizionandosi sotto una delle scritte visibili di volta in volta sul grande schermo circolare sistemato sulla parete di fondo. Dapprima la scelta è tra 'giusto' e 'ingiusto', poi tra 'io' e 'non io', poi tra altre opzioni. Ogni volta qualcuno esce dal gruppo, va al microfono e racconta qualcosa per poi indicare alla fine un fatto che trova giusto o ingiusto, oppure per esprimere un'opinione, raccontare di un'esperienza, e chiedere agli altri di esprimere la loro posizione al proposito. C'è chi trova ingiusto che solo 4 dei 16 giudici della Corte costituzionale federale siano donne, o che i cani paghino le tasse senza ottenere nessun servizio in cambio. C'è un procuratore della Repubblica in pensione che ricorda come, nel 1957, la Corte costituzione federale ha confermato una legge nazista sugli omosessuali che prevedeva azioni penali contro di loro e poi aggiunge che se quella legge non fosse stata confermata lui avrebbe avuto una vita molto più semplice e certamente non avrebbe sposato sua moglie. Le domande sono disparate: viene chiesto, per esempio, chi ha paura del futuro, chi ama farsi notare, chi ha letto costituzione, chi crede a una vita dopo la morte, chi è per il divieto del Burka e chi possiede

un'arma o ha vissuto una guerra. Ogni domanda dà luogo a gruppi diversi, temporanei, che si trasformano subito con la domanda successiva. A un certo punto, sullo schermo appare una serie di quesiti, ognuno seguito da tre risposte possibili su sfondi di colore diverso, e i partecipanti, seduti su spalti montati sotto lo schermo, rispondono alzando un cartoncino del colore corrispondente alla risposta scelta. Altre volte i gruppi si formano perché i partecipanti vanno a posizionarsi sotto scritte proiettate sullo schermo circolare: 'Abbiamo debiti', 'Siamo stati vittime di atti di violenza', 'Abbiamo compiuto atti di violenza', 'Siamo malati', 'Siamo stati in galera', 'Abbiamo pensato di toglierci la vita'.

Persone che si raccontano, seppur a frammenti, che esprimono opinioni o prendono posizione, e nel farlo formano gruppi e insieme liberi e mutevoli: si può leggere lo spettacolo prima di tutto come una messinscena coreografica della sfera pubblica intesa come spazio di incontro di biografie individuali, come dominio aperto in cui i cittadini hanno la possibilità di conoscersi domandando e rispondendo a domande che possono essere poste da chiunque e liberamente. La scena teatrale diventa la metafora concreta di quest'idea di sfera pubblica in cui i cittadini prendono la parola e diventano attori generando una opinione collettiva molteplice e affrancata da ogni costrizione. In tal senso, questo spettacolo dei Rimini Protokoll, e in generale tutto il teatro degli "esperti della vita quotidiana" da loro inaugurato, può essere letto come un rinnovato tentativo del teatro di proporre modelli alternativi di formazione democratica dell'opinione pubblica e di rappresentazione della collettività.

Si tratta di una vocazione originaria del teatro. Già la società ateniese del V secolo a. C. lega la tragedia a una riflessione collettiva sui problemi dell'autorappresentazione della polis, affidando alla scena il compito di stimolare l'esperienza della partecipazione a una collettività che si autochiarisce la propria condizione. "Si può dire che la tragedia è la città che si fa teatro, che mette in scena sé stessa davanti alla collettività dei cittadini"³⁵, scrive Jean-Pierre Vernant, "in un certo senso essa prende sé stessa come oggetto di rappresentazione e interpreta sé stessa davanti al pubblico"³⁶. Sulla scena attica è messa in gioco l'immagine che la polis ha, vorrebbe o pensa di dover dare di sé. Anche in epoche più recenti, il teatro ha assunto questa funzione di spazio di autorappresentazione e di riflessione della comunità cittadina, soprattutto in Germania, dove resta solido il modello dello *Stadttheater*, del teatro comunale stabile finanziato dalla municipalità. Lo spettacolo dei Rimini Protokoll si innesta creati-

³⁵ J.-P. Vernant, *Il dio della finzione tragica*, in Id., Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Einaudi, Torino 1991, pp. 3-10, qui p. 8.

³⁶ J.-P. Vernant, *Tensioni ed ambiguità nella tragedia greca*, in Id., P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Einaudi, Torino 1976, pp. 8-28, qui p. 12.

vamente in questa tradizione. Si legge nel programma di sala dell'allestimento di Karlsruhe: "100 % Karlsruhe è un assembramento, che è una città, un gruppo che sta appena iniziando a percepirsi, un coro che non si è mai esercitato, un'entità impossibile dai molti volti. Immagini di gruppi come ritratti fugaci di appartenenze"³⁷.

L'accento è posto sulla molteplicità, sulla fluidità delle configurazioni di gruppo, sulle differenze (di età, genere, convinzioni politiche, gusti, abitudini, orizzonti di esperienza ecc.) che articolano questa moltitudine in configurazioni sempre nuove, nessuna delle quali può rivendicare maggiore stabilità e consistenza delle altre. L'intenzione è quella di dare luogo e raffigurazione scenica non a relazioni di gruppo strutturate, quanto piuttosto a "una moltiplicazione delle soggettive"³⁸. Il palcoscenico diventa uno spazio sociale di incontro dell'altro: della varietà delle biografie, dei vissuti, delle appartenenze, dei punti di vista. "Tutti sanno perché sono sulla scena, ma non sono in contatto diretto gli uni con gli altri", dice Wetzel parlando degli attori di questo spettacolo³⁹. Potrebbe sembrare una rappresentazione della sfera collettiva, comunitaria, in piena consonanza con la mentalità neoliberista, con l'atomizzazione che ne è il portato più politicamente rilevante. E forse lo è. Ma in realtà vuole essere piuttosto un tentativo di trasmettere un'esperienza democratica legandola non un'azione di gruppo preparata, esercitata e rigorosamente coordinata, bensì all'azione individuale di persone diversissime e per lo più estranee l'una all'altra, le quali però cooperano perfettamente alla realizzazione di un'impresa comune, lo spettacolo, seguendo alcune regole che organizzano il loro stare insieme, la loro convivenza sulla scena. Proprio come non di rado avviene nella vita di tutti i giorni.

Anche se messo continuamente in primo piano, il singolo appare sempre come parte di una moltitudine: da cui emerge per porre le sue domande, per raccontare lacerti della sua storia, ma in cui poi non può che rientrare. Sebbene rappresenti non un personaggio, ma sé stesso come essere singolare con le proprie caratteristiche fisiche, la propria biografia, il proprio modo di parlare, di muoversi, di vestire, chi sta sulla scena appare nei panni di interprete di un ruolo ben preciso: quello di cittadino, anzi di rappresentante di un certo numero di cittadini di Karlsruhe. Lo spettacolo è un "gioco con il rappresentativo in un luogo particolare della rappresentazione", si legge nel programma di sala⁴⁰. Ognuna delle cento

³⁷ 100 Prozent Karlsruhe, Badisches Staatstheater Karlsruhe 2012, s. p.

³⁸ Rimini Protokoll, ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik, cit., p. 72.

³⁹ Citato da in F. Malzacher, *Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. Die Geschichte von Rimini Protokoll*, in M. Dreysse / F. Malzacher (Hg.), *Experten des Alltags*, cit., pp. 14-43, qui p. 25.

⁴⁰ 100 Prozent Karlsruhe, cit., s. p.

persone sulla scena rappresenta un determinato campione statistico della popolazione cittadina, ma incarna anche una singolarità che si manifesta performativamente attraverso le sue risposte alle domande continuamente poste nello spettacolo. Con ogni risposta, ciascuno dei 100 entra a far parte di volta in volta di un gruppo diverso, articolando così appartenenze collettive diverse. Il dispositivo scenico dei Rimini Protokoll restituisce così l'immagine plastica di una collettività cittadina che si presenta come un insieme molteplice, dinamico, complesso: una moltitudine fatta di singolarità definite ognuna da una diversa combinazione di appartenenze attivate dalle domande poste dall'ambiente sociale. È un'immagine "responsiva" della soggettività individuale e collettiva⁴¹, che pone una questione politica fondamentale: come e per opera di chi si pongono le domande, chi governa l'interrogazione che indirizza le prese di posizione soggettive, l'articolarsi delle appartenenze e delle singolarità?

La scena della polis

100% Karlsruhe è la variante locale di uno spettacolo che non ha un originale. Nasce a Berlino, ma l'allestimento berlinese non viene inteso come lavoro da proporre in altri teatri, bensì come un modello per spettacoli da riallestire ogni volta in città diverse, con persone che le abitano e sono chiamate a rappresentarle. Come avviene anche per altri lavori dei Rimini Protokoll, è il format, non lo spettacolo che va in tournée⁴². È un tipo di format che si potrebbe definire globale, perché è caratterizzato da un alto coefficiente di trasponibilità globale ma permette anche l'articolazione di differenze locali. In tal senso, *100% Berlin* si offre come strumento "per l'autointerrogazione performativa anche di altre città"⁴³. Un'autointerrogazione che però è stimolata dal punto di vista esterno dei tre registi: molte domande ritornano in varie città, anche di continenti diversi, ma altre sono determinate da fatti e temi specifici delle comunità cittadine locali. Talvolta devono essere negoziate con le autorità. In certi casi la censura impedisce la realizzazione dello spettacolo, come a Singapore, oppure in Cina, dove le autorità sono interessate allo spettacolo perché funzionale a trasmettere un'immagine molteplice della popolazione cinese in cui trovano spazio anche gruppi minoritari, ma poi non accettano la

⁴¹ Uso il concetto di «responsività» nel senso indicato da Bernhard Waldenfels soprattutto in *Antwortregister*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1994 e *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Psychotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002.

⁴² Rimini Protokoll, *ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, cit., pp. 139-40.

⁴³ Ivi, p. 139.

sezione dedicata all'open mic che il format prevede⁴⁴. Anche a Cracovia, riferisce Daniel Wetzel, vengono vietate domande spontanee e le autorità pretendono che tutto ciò che verrà detto durante lo spettacolo sia messo per iscritto e autorizzato⁴⁵. A Hong Kong, dove una legge sulla sicurezza nazionale vieta ogni forma di dissenso, lo spettacolo produce l'inusuale situazione di un assemblamento di persone che rispondono a domande formulate liberamente, ma rimanda con chiarezza anche all'autocensura come elemento della vita a Hong Kong, quando alla domanda "Pensi che le domande siano state censurate?" quasi tutti rispondono di sì⁴⁶.

Il format dello spettacolo offre dunque la possibilità di portare sulla scena della consapevolezza collettiva ciò che le autorappresentazioni ufficiali rimuovono: è in tal senso che può produrre un particolare effetto di realtà. Se si vuole parlare di autenticità in relazione a questo teatro realista post-moderno, come spesso è stato fatto, mi pare si debba intendere appunto questo: il fatto che esso può produrre un incontro percettivo inedito con elementi della realtà che sfuggono al controllo delle rappresentazioni istituite e mette queste ultime di fronte alla loro fragilità, allo loro limitatezza. L'autenticità di questo teatro realista e postdrammatico andrebbe quindi intesa come un fenomeno differenziale: come esperienza di uno scarto rispetto alle rappresentazioni vigenti, come trasgressione che esercita un fascino estetico perché promette un contatto più pieno con sé stessi e col mondo. Il desiderio assolutamente borghese di questo contatto sottende e sostanzia le diagnosi e le denunce della società tardomoderna come società che aliena la realtà nello spettacolo, e motiva le spinte critiche verso il gioco decostruttivo con le sue rappresentazioni. È anche in tal senso che può essere letto lo spettacolo che stiamo analizzando: come interrogazione critica, operata con i mezzi del teatro, di uno dei modelli di rappresentazione su cui si basa il discorso politico sulla società: il modello statistico. *100% Berlin* nasce dall'intento di dare un volto alle statistiche che trasformano la società in una "massa cangiante" di dati "rappresentativi"⁴⁷, la traducono in percentuali, grafici, diagrammi⁴⁸. L'operazione dei Rimini Protokoll consiste nel tradurre in teatro queste traduzioni, facendo apparire in carne e ossa davanti a un pubblico in carne e ossa le persone oggetto del calcolo statistico, dando loro la possibilità di presentarsi, di percepirsi come comunità, di guardarsi e farsi guardare men-

⁴⁴ Lo racconta Stefan Kaegi in *Utopolis denken. Christine Wahl im Gespräch mit dem Kurator Low Kee Hong und Rimini Protokoll*, in Ch, Wahl (Hg.), *Rimini Protokoll – welt proben*, cit., p. 82.

⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 77.

⁴⁶ Cfr. J. Mansbridge, S. R. Yoon, *100% Hong Kong by Rimini Protokoll*, in «Theatre Journal», Vol. 74, N. 2, June 2022, pp. 229-231.

⁴⁷ *100 Prozent Karlsruhe*, cit., s. p.

⁴⁸ *Ibid.* Cfr. anche Rimini Protokoll, *ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, cit., p. 60

tre esprimono le loro posizioni, insieme a altri, formando gruppi e insiemi, componendo scene e tableau. “In questo modo ha origine forse qualcosa come una temporanea rappresentanza popolare di Karlsruhe”, scrivono i tre registi nel programma dello spettacolo allestito al Badisches Staatstheater⁴⁹.

Il principio di rappresentività della statistica non viene contestato; viene anzi ripreso, e “gli esiti sono alquanto simili a quelli dei sondaggi”, fa notare Wetzel⁵⁰. Ma lo spettatore può vedere qualcosa che nessuna demoscopia può afferrare: le indecisioni, le titubanze, le contraddizioni che la rappresentazione statistica inevitabilmente nasconde dietro la nettezza delle cifre⁵¹. Quasi dopo ogni domanda c'è chi oscilla esitante tra il sì e il no; può capitare che qualcuno risponda entrambe le volte di sì a domande come: “ucciderebbe qualcuno per salvare la sua famiglia” e “sacrificherebbe sé stesso piuttosto che uccidere qualcuno?”. La rappresentazione statistica della città viene allo stesso tempo confermata e confutata attraverso il teatro che palesa ciò di cui essa non può dar conto: le singolarità individuali che il calcolo statistico scompone e fa scomparire nelle sue cifre e nei suoi grafici.

Lo spettacolo riscopre così una funzione originaria del teatro, quella di procurare al cittadino l'esperienza di una destabilizzazione dei domini discorsivi e delle rappresentazioni dominanti del proprio presente, confrontandole con altre rappresentazioni che ne manifestano i limiti perché rivelano elementi della realtà che esse escludono. Secondo Jean-Pierre Vernant, qualcosa di simile avveniva già nella Grecia del V secolo a.C. Richiamando un'idea di Walter Nestle, secondo la quale la tragedia “nasce quando si comincia a guardare il mito con l'occhio del cittadino”, Vernant fa poi notare che però “non è solamente l'universo del mito che sotto questo sguardo perde la propria consistenza e si dissolve. Il mondo della città si trova nello stesso tempo messo in causa e, attraverso il dibattito, contestato nei suoi valori fondamentali”⁵². Il teatro nascerebbe dunque come luogo in cui la città rappresenta sé stessa e mette in discussione le sue rappresentazioni. Nel corso del tempo, esso ha mantenuto questa vocazione, ma l'ha affiancata con l'attitudine a problematizzare, a mettere in discussione sé stesso in quanto medium di rappresentazioni capaci di offrire un contatto critico e autentico con il mondo della polis, cioè con la realtà politica e sociale.

Questo gesto metariflessivo, talvolta persino autodecostruttivo, che ca-

⁴⁹ *100 Prozent Karlsruhe*, cit., s. p.

⁵⁰ Cit. nella recensione *100 Karlsruher Bürger auf der Bühne des Badischen Staatstheaters*, «Pforzheimer Zeitung», 5 ottobre 2011, senza indicazione dell'autore, «<https://www.rimini-protokoll.de/website/de/text/100-karlsruher-buerger-auf-der-buehne-des-badischen-staatstheaters>» (ultima consultazione: 10 gennaio 2024).

⁵¹ Ibid.

⁵² J.-P. Vernant, *Tensioni ed ambiguità nella tragedia greca*, cit., p. 12.

ratterizza molto teatro moderno e postmoderno, si manifesta anche – e in un modo del tutto particolare – in molti real-people-show di Rimini Protokoll e altri gruppi protagonisti del reality trend che attraversa il teatro contemporaneo. Il lavoro con “esperti della vita quotidiana” sembra promettere un’autenticità che cancella il teatro, ma in realtà offre soltanto un *effetto* di autenticità che è il prodotto di un dispositivo scenico. Lo fa fingendo di eliminare la finzione teatrale: si affida – come abbiamo visto – a persone senza formazione attorica esibendo attraverso di esse una mancanza di capacità di recitazione che può trasmettere l’esperienza di una presenza più intensa, più autentica, appunto. Potrebbe sembrare un’operazione che porta a compimento una tendenza che anima il teatro almeno dagli inizi del Novecento. Da Stanislavskij a Grotowski e la performance art, il lavoro dell’attore o del performer su sé stesso è visto come lo strumento per giungere a un’autenticità che non è possibile conquistare nella vita quotidiana, dove l’esistenza è alienata dalla convenzione, dagli stereotipi, dalle maschere sociali. “In una parola dovremmo imparare a bandire il teatro dal teatro!”, faceva dire Stanislavski all’allievo Ivan Govorkov⁵³.

È un po’ quanto fa il reality trend del teatro contemporaneo. Ma per mostrare che ciò che resta dopo che il teatro ha eliminato il teatro è, ancora, teatro. Una pensionata, un addetto i pompe funebri che parlano di sé stessi su un palcoscenico, anche se esprimono pensieri propri, sono personaggi teatrali, non foss’altro perché esibiscono il loro non essere attori professionisti. La persona autentica diventa un ruolo teatrale, l’effetto di una messinscena⁵⁴. Non è qualcuno che si presenta così com’è, al di là dei ruoli e delle maschere sociali che lo alienano da sé nella vita quotidiana, ma è qualcuno che mostra che si recita comunque, che mostra – in altre parole – l’ineludibilità del teatro. Non solo perché l’impressione dell’autentico nasce sempre dal rifiuto di certe regole teatrali e ha perciò sempre bisogno del teatro per essere prodotta, ma anche perché il teatro si rivela una dimensione intrinseca alla realtà sociale. Perché si recita anche nella vita di tutti i giorni. È in primo luogo per esibire e indagare questo fatto che i Rimini Protokoll portano sui palcoscenici teatrali impiegati, traduttrici, camerieri, segretarie ecc. “In definitiva”, dice Daniel Wetzel, “non ci interessa sapere se qualcuno dice la verità o meno, ma piuttosto il modo in cui una persona si presenta e il ruolo che recita”⁵⁵. È in questo modo,

⁵³ Konstantin S. Stanislavski, *Il lavoro dell’attore su sé stesso*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 59

⁵⁴ Cfr. A. M. Matzke, *Vom echten Menschen und wahren Performern*, cit., pp. 43-44; F. Malzacher, *Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung*, cit., pp. 38-39; N. Müller-Schöll, *Auf der Suche nach der verlorenen Realität*, in «Theater Heute», 1/2012, pp. 42-45.

⁵⁵ Cit. in F. Malzacher, *Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung*, p. 38.

recitando il suo ruolo e presentandosi in certa maniera, che una persona dice la verità su sé stessa. La potenza realistica dei Rimini Protokoll deriva da questa avvolgente dialettica della spettacolarizzazione. Si tratta di un teatro che è realista perché esibisce la teatralità dell'esistenza, la sua 'spettacolarità', si potrebbe dire, il fatto che si è sempre e comunque impegnati nell'interpretazione di ruoli. Lo spettacolo non è separazione dal vero sé, da una esistenza autentica, e neanche qualcosa che impedisce un contatto autentico con la vita vera, ma un'articolazione a essa necessaria, qualcosa che consente agli individui di stabilire relazioni con sé stessi e con gli altri. Il gesto realistico di questo teatro postdrammatico consiste dunque nel lasciarsi alle spalle l'idea di una realtà che esiste al di là della rappresentazione e quindi l'idea del teatro come rappresentazione di una realtà che non è teatro, per invitarci a concepirlo invece come medium attraverso il quale la vita si articola e interagisce con sé stessa.