

Mieke Matzke (Hildesheim)

Comunità di fan – Partecipazione e cultura pop negli She She Pop

This essay is a critical presentation of the work of the She She Pop theater group, which originated in the context of university courses in theater studies, which turns its attention to themes, texts and formats of popular and everyday culture. The goal is an approximation of theater to what is perceived as contemporary social reality. The artists stage themselves and themselves as co-authors of texts that are found in reality. They reject the idea of the playwright as a single author of dialogic texts to be staged and, in general, the idea of staging a drama understood as a presentation of a reading of the text by the director. The starting point of theatrical practice is no longer the dramatic, canonized text, but the set of fragments of popular culture texts – whether pop songs, advertising texts, television formats or popular myths – found in everyday culture. The word “pop” thus comes to define a perspective in which everything everything appears as material for theater, without any hierarchy.

KEYWORDS: Mieke Matzke, pop culture, She She Pop, Pop-Theatre, media, *Testament*.

La ricezione del pop è segnata dal divertimento, non dalla distanza critica. Una definizione di ciò che si definisce popolare ovvero pop deve guardare soprattutto alla relazione emozionale tra i testi e i loro fruitori. Nelle pagine che seguono partirò da questa relazione per scrivere da studiosa di teatro sul mio stesso lavoro di performer all'interno del collettivo She She Pop e sui suoi rapporti con la cultura popolare. Considerare il proprio lavoro dal punto di vista dell'artista significa anche abbandonare continuamente la prospettiva analitica e distanziata della studiosa. Il mio atteggiamento verso l'oggetto dell'analisi è empatico, e questo influenzerà la mia scrittura. Anche se ciò mette in discussione la posizione della studiosa, se le prospettive possono mischiarsi e confondersi, c'è tuttavia la speranza che da tale posizione possano scaturire prospettive nuove nella considerazione del rapporto tra (studi sul) teatro e cultura popolare.

Nel 2010, il collettivo di performer She She Pop, del quale faccio parte, ha prodotto un vero hit: lo spettacolo *Testament*, che debutta il 21 febbraio di quell'anno al Theater Hebbel am Ufer di Berlino. Partendo dal *King Lear* di Shakespeare – un dramma sulla vecchiaia e sul declino, sull'eredità e sul tradimento in cui il vecchio re vuole abdicare e provoca una disputa retorica tra le sue figlie – noi attrici abbiamo chiesto ai nostri stessi padri di salire con noi sul palcoscenico, dove mettiamo in scena una negoziazione sul futuro comune, su eredità e assistenza, giuramenti d'amore e cambio generazionale, che segue il corso della drammaturgia della tragedia shakespeariana e che ha il pubblico come testimone. La messinscena tematizza dunque la situazione privata di padri e figlie, accogliendo anche momenti delle prove particolarmente significativi al riguardo che vengono nuovamente recitati dal vivo sulla scena per documentare conflitti nati durante la lavorazione dello spettacolo, i quali possono essere letti a loro volta come commenti al *Lear* di Shakespeare: le figlie in posizione dominante con il potere di registe; i padri che si ribellano, chiedono rispetto e minacciano di ritirarsi; le figlie che fingono questo rispetto per non deludere i padri; liti e impropri da entrambe le parti.

Ma la questione del rapporto tra teatro e cultura popolare non si pone tanto in relazione a ciò che si vede sul palcoscenico, quanto piuttosto in considerazione delle reazioni suscitate dallo spettacolo, il quale viene subito recensito sul portale www.nachtkritik.de. Il critico lo stronca affermando che l'estetica di She She Pop è un esempio della cattiva pratica “nel teatro contemporaneo” di esibire il privato sulla scena, cosa che avverrebbe appunto in *Testament*. Lo spettacolo resta “incastrato in privatismi”, scrive il critico, che conclude la sua recensione con la seguente frase: “Così lo spettacolo rimane ciò che il nome del gruppo aveva lasciato presumere: pop”¹. Nella tarda mattinata dello stesso giorno in cui appare questa recensione, sullo stesso portale, nasce una discussione sullo spettacolo e sull'accusa di essere pop che gli era stata rivolta. Il critico Tobi Müller della Frankfurter Rundschau si mostra stupito del fatto che si utilizzi il concetto di pop degli anni '50. Una commentatrice ribatte che si può certamente parlare di pop dal momento che il pubblico ha urlato a squarciagola. Un altro spettatore afferma che lo spettacolo gli ha ricordato una festa di compleanno di bambini e gli è parso “dolciastro” come il pop, mentre in difesa dello spettacolo interviene il critico cinematografico Ekkehard Knörner, che scrive: “Non capisco quale strana idea distorta di pop passi per la testa di queste persone. Se con pop si intende

¹ R. Mast, *Kleine Kämpchen im Generationenkonflikt*, in «nachkritik.de» (25 febbraio 2010), https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4014:testament-she-she-pop-variiert-lear-und-holt-drei-ihrer-vaeter-auf-die-buehne&catid=55&Itemid=1 [ultima consultazione: 25 gennaio 2024].

la possibilità di essere onesti in modo non-autenticistico e ridare vita a ciò che è da tempo consunto dall'uso, allora *Testament* è meraviglioso pop". Non avremmo potuto desiderare pubblicità migliore per il nostro spettacolo di questa discussione.

Pur condotta a livelli teorici molto differenti, la discussione tocca questioni fondamentali nell'ambito della riflessione sul rapporto tra teatro e cultura popolare. In essa, pop e teatro appaiono legati da una correlazione piena di tensioni, la cui interpretazione è molto controversa. Si possono individuare due posizioni, ben note da tempo.

La prima considera il pop come un fenomeno negativo, che segnala uno strapotere dell'"industria culturale" (Adorno) e una banalizzazione del teatro, unita a una superficialità dovuta alla scelta di temi di nessuna rilevanza sociale e per lo più privati. Pop sarebbe un teatro della banalità, privo di ogni rilevanza sociale. Tali giudizi sono formulati a partire da un'idea del teatro come forma di arte "alta", cui viene attribuita e richiesta una funzione critica rispetto alla sfera sociale e a quella mediologica, richiamandosi per lo più a una concezione del teatro come forum dell'opinione pubblica.

L'altra posizione vede proprio nel confronto con pre-testi della cultura pop e nella tematizzazione del punto di vista soggettivo di artiste e artisti una modalità specifica di relazione con una realtà extra-teatrale determinata dalle forme mediali. Analizzando, citando e giocando con i testi della cultura pop, verrebbe posta la questione della dimensione teatrale di tale realtà. Mentre gli uni vedono nel pop un conformarsi ai formati della cultura dei media e temono quindi una perdita della funzione critico-sociale del teatro, gli altri lo considerano soprattutto un atteggiamento specifico verso una realtà che è plasmata da testi mediali e sulla quale si può dibattere soltanto tramite testi e formati mediali.

Quello che mi interessa di quest discussione è però un altro punto ancora, che nei commenti non è stato messo in campo né dai critici né dai difensori del pop. Per noi lo spettacolo ha rappresentato una grande sfida, perché – contrariamente a quanto abbiamo fatto in molti altri nostri lavori – siamo partiti da un testo drammatico e non abbiamo citato nessun concreto formato mediale. Il posizionamento all'interno del canone classico – solitamente Shakespeare non viene collocato all'interno della cultura pop, anche se nei suoi drammi si possono trovare molti elementi pop-culturali² – era per noi una novità. Per quanto riguarda l'uso di elementi della cultura pop altri nostri spettacoli appaiono più

² Come il contesto di ricezione popolare dei drammi di Shakespeare nel corso del tempo si sia spostato verso la cultura alta è mostrato esemplarmente, in riferimento al teatro americano, da L.W. Levine, *Highbrow/Lowbrow. The Emerge of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1988.

rilevanti. Gli She She Pop sono un collettivo di performer femminista che dagli inizi degli anni Novanta ha cercato ripetutamente i suoi testi e i suoi soggetti nella cultura popolare. Così è stato per uno spettacolo di *table dance* come *Trust* (1998), dove facciamo pagare gli spettatori per le nostre prestazioni durante lo spettacolo e contrattiamo con loro su ciò che viene mostrato e sul relativo prezzo. Oppure per *She She Pop: Live. Erfolgreiche Selbstdarstellung in sechzig Minuten* (She She Pop: Live. Autorappresentazione ben riuscita in sessanta minuti, 1999), un *gameshow* in cui le performer si sfidano davanti agli spettatori a chi risulta ai loro occhi più convincente come “donna e/o artista” e il voto del pubblico determina lo svolgimento ulteriore dello spettacolo. O ancora per *Rules* (2003), che cita regole e immagini del football americano e riflette sulle strutture lavorative nelle cosiddette gerarchie piatte, e con *Warum tanzt ihr nicht?* (Perché non ballate?, 2004), dove il teatro si trasforma in una sala da ballo che il pubblico condivide con noi.

I testi della cultura popolare sono spesso il punto di partenza dei nostri spettacoli. Attraverso questi riferimenti alla cultura popolare – come, ad esempio, show televisivi, miti dello sport o del cinema – mettiamo sempre in discussione anche i parametri della rappresentazione teatrale, come il rapporto con il pubblico, la posizione del performer e la questione della cornice della rappresentazione. She She Pop fa parte quindi di quel gruppo di registi e collettivi di performer che producono spettacoli dagli anni Novanta e che all’epoca furono raccolti sotto l’etichetta di “teatro pop”. Si tratta di allora giovani registi come Stefan Pucher, Christoph Schlingensiefel o Falk Richter e di gruppi come gli Showcase Beat le Mot e i Gob Squad, che prendevano consapevolmente le distanze dal testo drammatico, abolivano la tradizionale posizione dello spettatore, cercavano spazi al di fuori del teatro e citavano testi della cultura popolare nei loro spettacoli. Questi artisti collocano sé stessi all’interno della cultura pop e assumono così una posizione di dissenso nei confronti del teatro percepito come istituzionale. Il teatro deve farsi pop. Con pop si intende uno specifico *modo di procedere*, uno *sguardo* sul mondo: l’artista pop è visto come un esperto della percezione, che si afferma nel sistema teatrale nella posizione di “underdog”.³ In queste forme teatrali non troviamo quindi soltanto la rinuncia al testo drammatico e un utilizzo diverso dei mezzi teatrali. Caratteristico è anche il rifiuto di posizionarsi all’inter-

³ Esemplare per questo gesto è il (contro)manifesto *Die Übernahme des Theaters findet statt* di Thomas Lemke e Nikola Duric, un componente di Showcase Beat le Mot, che inizia così: “Comunicati sul teatro tra venti anni. 1. Sii consapevole del fatto che il teatro statale è un teatro corrotto di funzionari: è il tuo avversario”, in SpoKK (Cur.), *Kursbuch Jugendkultur*, Bollmann, Mannheim 1997, p. 394. La propria arte non viene posizionata all’interno del teatro, ma all’interno di una cultura giovanile e pop.

no di una tradizione teatrale. I punti di riferimento non sono né i teatri municipali con il loro canone drammatico né il teatro indipendente con le sue ambizioni critiche, ma i contesti della cultura pop. Sono dunque riferimenti che sono al di fuori del teatro. I lavori di gruppi come Gob Squad, She She Pop, Showcase Beat le Mot o anche quelli di Stefan Pucher hanno avuto origine nel contesto di corsi universitari in studi teatrali e sono stati segnati dallo studio di esponenti della letteratura pop come Burroughs o Pynchon (e Rolf Dieter Brinkmann che seguiva in Germania la loro scia). A ciò si lega un'attenzione a temi, testi e formati della cultura popolare e quotidiana⁴. L'obiettivo è un avvicinamento del teatro a ciò che viene percepito come realtà sociale contemporanea. Le artiste e gli artisti mettono in scena sé stesse e sé stessi come co-autori di testi che vengono reperiti nella realtà. Rifiutano l'idea del drammaturgo come singolo autore di testi dialogici e l'idea di messa in scena di un dramma intesa come presentazione di una lettura del testo operata dal regista. Punto di partenza della prassi teatrale non è più il testo drammatico canonizzato, ma l'insieme dei frammenti di testi della cultura popolare – siano essi canzoni pop, testi pubblicitari, format televisivi o miti popolari – rinvenibili nella vita quotidiana. La parola “pop” viene così a definire una prospettiva in cui ogni cosa appare come materiale per il teatro, senza nessuna gerarchizzazione. È in questo senso che i lavori di questi artisti sono stati analizzati dagli studiosi di teatro. Al posto del vocabolario della teoria del dramma vengono utilizzati concetti della cultura pop: si parla di sampler e cover,⁵ registi e attori vengono comparati a DJ,⁶ la compagnia

⁴ Programmatico è il desiderio di abolire la differenziazione tra arte alta e bassa. Daniel Fiedler ravvisa ad esempio in un importante saggio del 1969, *Cross the Border – Close the Gap* (in *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, a cura di W. Welsch, VCH, Weinheim 1988, pp. 57-75), la funzione di un nuovo romanzo nel “superamento della frattura tra cultura elitaria e di massa” (ivi, p. 62). Una posizione simile è sostenuta da Susan Sontag nel saggio *Notes on Camp*, apparso cinque anni prima, dove il *camp* è definito come “un modo tra gli altri di considerare il mondo come fenomeno estetico”. Il punto di partenza del *camp* è l'abolizione della differenziazione tra arte alta e bassa. S. Sontag, *Notes on Camp*, in «Partisan Review» 31 (4), 1964, pp. 515-530.

⁵ Tecniche musicali ampliano la prospettiva del teatro e vengono utilizzate per il palcoscenico. Nelle cover viene usato un song di altri per creare una versione nuova: l'originale resta riconoscibile. A differenza dell'interpretazione di un dramma, che in quanto messa in scena intende sé stessa come un originale, la tecnica della cover gioca con la copia. La relazione tra l'originale e l'interpretazione viene apertamente esibita. Si veda a tal proposito L. Manovich, *Wer ist der Autor/ Sampling/Remixen/Open Source*, in Id., *Black Box – White Cube*, Merve, Berlin 2005, pp. 7-28.

⁶ La figura del DJ diventa modello per il gioco con i ricordi e le modalità di percezione: «Il richiamare alla memoria un determinato brano musicale, dell'esperienza connessa all'ascolto di quel brano, durante la scelta tra le centinaia di brani di cui un DJ dispone per un set, è un processo interiore tanto complesso quanto quello che avviene nell'attore mentre recita la sua parte». K. Tiedemann, *Das Märchen vom DJ als Regisseur*, «Freitag»

a una band. In *Postdramatisches Theater* Hans-Thies Lehmann descrive questo teatro come un teatro del “cool fun”, definito da una pratica scenica che si caratterizza per un rapporto con la realtà determinato dai media, per una “inclinazione per la parodia” e per il gioco continuo con le citazioni: “il teatro imita i media onnipresenti nella loro suggestione di immediatezza, ma con consapevolezza critica, cercando allo stesso tempo una forma di sfera pubblica alternativa, subculturale, dietro la cui vitalità di superficie si fanno percepibili malinconia, solitudine e disperazione”⁷. La relazione con la cultura pop e la cultura dei media si contraddistingue per la sua ambivalenza. Jens Roselt parla di uno stile teatrale particolare che si avvicina alle strategie della cultura popolare e in cui il gioco con gli “effetti” prende il posto della produzione di emozioni⁸.

Non sono stati gli artisti e neanche gli studiosi a coniare il concetto di teatro-pop. Sono stati piuttosto gli organizzatori di festival, i direttori artistici come anche le pagine culturali dei giornali a introdurlo e diffonderlo. Similmente a come si era già verificato per il concetto di letteratura pop, il concetto di teatro pop è stato utilizzato sulle pagine culturali dei giornali per lo più senza rimandare alla riflessione degli artisti sul loro posizionamento all'interno della tradizione di un'arte pop. In tale contesto, *Pop-Theater*, teatro pop, è soprattutto un'etichetta usata dagli organizzatori di festival teatrali per commercializzare queste nuove forme teatrali: a differenza di concetti già affermati come *Freies Theater*, ovvero teatro off, e *performance art*, il termine contiene la promessa di una cura di ringiovanimento del teatro e allo stesso tempo di un teatro divertente.

Ma sono diversi i concetti che, a metà degli anni '90, vengono creati per definire nuove forme di teatro caratterizzate dalla vicinanza alla cultura pop. Oltre a quello di teatro pop, viene proposto il concetto di *live art*⁹ per indicare una forma d'arte che si lascia alle spalle i rigidi confini di genere e vuole essere, appunto, un'arte pop. Il concetto di *live art* proviene dalla Gran Bretagna dove viene utilizzato come etichetta sotto cui raccogliere tutto ciò che era stato definito come *performance art*: un

44, 23-10-1998, p. 15.

⁷ H.-Th. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999, p. 214.

⁸ Jens Roselt vede in queste forme di teatro l'autenticità come un'etichetta che mette in relazione effetto ed emozione: “È paradossale che la chiara esibizione e la limitazione a questa immagine finiscano per essere più veritieri di tutto il ‘sentimentalismo’ artistico del teatro convenzionale”. Roselt titola il suo articolo “Vom Affekt zum Effekt” (Dall'emozione all'effetto) e termina con una citazione del regista Stefan Pucher: “Dall'emozione all'effetto? Perfetto. Ma al contrario”. J. Roselt, *Vom Affekt zum Effekt*, in E. Fischer-Lichte, D. Kolesch/ Ch. Weiler (Cur.): *Transformationen im Theater der Neunziger Jahre*, «Theater der Zeit», Berlin 1999, pp. 111-120, qui p. 119.

⁹ Cfr. Nick Kaye, *British Live Art*, in *Art & Design. Performance Art into the 90s*, Academy Edition, London 1994, pp. 87-91.

“figlio unico nato da un matrimonio proibito tra arti figurative e teatro sperimentale” (Louis Keidan), un nome collettivo per diverse forme di produzione artistica tra teatro, musica e arti figurative. Ci sono delle parentele con la musica pop e il cinema contemporaneo, ma anche con i codici del computer e di internet. Con l’etichetta di *Live Art* vengono introdotti in Germania gruppi come Forced Entertainment o Gob Squad, in tal senso questa etichetta può valere anche come importante prodotto d’esportazione del teatro inglese. Già agli inizi degli anni Novanta il giornalista olandese Edgar Jager propone il concetto di *Ambient Theatre*¹⁰ per designare una nuova forma teatrale che mira a concepire gli spazi teatrali come luoghi da vivere. La musica ambient diventa per lui un modello per il teatro: un teatro che invita spettatori e attori a condividere uno spazio comune, a trascorrere una serata insieme. Lo studioso norvegese Knut Ove Arntzen riprende il termine di Jager e lo associa all’idea di un *Recycling-Theatre*: il termine si riferisce a spettacoli che citano diversi stili e tipi di teatro. Se si considerano questi differenti tentativi di definizione, risulta evidente che attraverso il concetto di pop o il rimando alla cultura pop vengono riunite differenti forme e tendenze del teatro: l’idea di un lavoro di relazioni pubbliche sviluppato alla Volksbühne, le performance e gli happening di Christoph Schlingensiefel, le decostruzioni di drammi messe in atto da Castorf, i lavori di collettivi di performer come Gob Squad o come il nostro. Pop diventa un concetto generale (e indifferenziato) per definire di un nuovo teatro.

Il concetto di pop andrebbe dunque considerato in modo più differenziato. Esso comprende diverse definizioni e ricopre diverse funzioni. Innanzitutto serve all’autodefinizione di artiste e artisti che si collocano al di là di strutture teatrali istituzionali e all’interno della tradizione di un’avanguardia pop. In secondo luogo, gli studi teatrali utilizzano i metodi e le tecniche della cultura pop come criteri di analisi e descrizione. Infine, il concetto di pop viene utilizzato da direttori di teatro e organizzatori di festival come un marchio per promuovere un rinnovamento del teatro. Inoltre, il concetto viene usato dalla critica teatrale per indicare un fenomeno che, come abbiamo visto all’inizio, viene evocato e spesso respinto da parte di critici che parlano di un “design superficiale del teatro pop”¹¹, che vedono nelle sue forme soprattutto una trivializzazione del teatro e che combattono per la cultura “alta”, considerandola come una posizione di resistenza. Se si considerano tutti questi diversi livelli discorsivi, si può individuare un campo di tensioni, segnato da ambivalenze e contradd-

¹⁰ Cfr. K. O. Arntzen, *Marginality, pop-ambient and mainstream-jamming in new forms of theatre*, in P. Primavesi, O.A. Schmitt (Cur.), *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, «Theater der Zeit», Berlin 2004, pp. 371-374.

¹¹ Katrin Bettina Müller, *Die Stelle nach dem Anschluss*, «taz», 19-05-2003.

dizioni: tra l'ambizione sovversiva di una cultura popolare rispetto alle potenti posizioni della cultura "alta" e la contemporanea affermazione di fenomeni massmediali, tra il rifiuto di una tradizione teatrale drammatica e la contemporanea collocazione all'interno della storia di un'avanguardia pop, tra l'adattamento ironico ai meccanismi della commercializzazione e la loro critica. Ma questa discussione ha avuto luogo alla fine degli anni Novanta. Molti di coloro che all'epoca venivano celebrati come registi pop hanno poi messo in scena con grande successo testi drammatici e da tempo sono altre le parole d'ordine utilizzate per criticare o celebrare il nostro teatro: ad esempio auto-messinscena oppure partecipazione. Il concetto di "teatro-pop" sembra aver fatto il suo tempo e non essere più efficace come etichetta e strategia pubblicitaria. Ma proprio questo permette forse di osservare questo discorso con distacco e in modo differenziato. Poiché ciò che resta di questo dibattito e risulta ancora attuale è la questione di come il teatro possa assumere una posizione di resistenza nei confronti di una realtà determinata dai media. In che misura, citando testi della cultura pop che mirano anche all'intrattenimento, è possibile assumere allo stesso tempo anche una posizione critica? Pop e critica (sociale): come possono essere pensate insieme le due cose?

Con questa domande torno alla discussione citata all'inizio. *Testament*, il nostro spettacolo, è uno spettacolo pop? E se sì, come si dovrebbe definire in questo caso il concetto di pop? Ma prima di affrontare queste domande, ancora due parole sullo spettacolo. Come ho già detto, il punto di partenza è stato il *King Lear* di Shakespeare, quel dramma in cui il vecchio re divide il regno tra le sue tre figlie, provoca tra loro una gara su chi lo ama di più e resta deluso dalla figlia più giovane, Cordelia, perché questa gli assicura di amarlo come una figlia, non di più e non di meno. Lear cede allora il suo regno alle altre due figlie, vuole trascorrere da loro la sua vecchiaia, ma litiga con entrambe, corre fuori nella tempesta, nella brughiera e impazzisce. Un dramma conturbante, che in molti punti si sottrae a una spiegazione causale. In *Testament* vengono trattate diverse letture del dramma ridotto a quest'unica trama principale. Le intepreti si rivolgono al pubblico e presentano ognuna la propria lettura e le proprie proposte di soluzione dei conflitti del dramma. Vengono così discusse anche diverse idee di teatro e mostrate alcune possibilità di una trasposizione della situazione di Lear in costellazioni contemporanee. La presentazione di letture individuali del dramma rivela una relazione particolare tra teatro e cultura popolare. Per chiarire quest'ultimo punto, vorrei considerare due scene dello spettacolo. La situazione è la seguente: i padri siedono in poltrona ai margini del palcoscenico, il quale ricorda un salotto, e osservano le loro figlie. Nel mentre vengono filmati da videocamere. I loro ritratti vengono proiettati (in forma di video) all'interno di cornici poste sul fondale del palcoscenico. Il quarto atto – che nel dramma di

Shakespeare è quello in cui il re rivede Cordelia, la figlia più giovane, che si era rifiutata di gareggiare con le sorelle maggiori e per questo era stata da lui ripudiata – è anche nel nostro spettacolo la messinscena di un rivedersi. I padri mettono su dischi con canzoni che ascoltavano quando avevano la nostra età e che rispecchiano una specifica memoria culturale. *Imaste Dio* di Miki Theodorakis, *Wenn Teeanger träumen* di Peter Kraus o anche *The Hard Way Every Time* di Jim Croce raccontano le storie di queste relazioni padri-figlie in un modo particolare: il greco profugo della guerra civile che non è riuscito a insegnare il greco a sua figlia; il figlio omosessuale che canta con il padre di giovani uomini da baciare o la vicinanza delle generazioni nell'ascoltare le canzoni di Jim Croce. Figlia e padre siedono l'una accanto all'altro, i loro ritratti vengono proiettati in grande formato nelle cornici. La scelta delle canzoni e l'atteggiamento con cui vengono ascoltate diventano l'immagine del rapporto tra le generazioni: come si rapportano i padri e come le figlie a questo materiale musicale? Ogni moto dell'animo, sia esso di gioia o di vergogna, che queste canzoni suscitano in loro diventa visibile nelle cornici. In tal modo vengono raccontate le relazioni affettive che legano i padri a queste canzoni, e la vergogna delle figlie di essere identificate con le loro emozioni. L'ascolto comune delle canzoni impone una partecipazione personale e mostra allo stesso tempo la lontananza tra le generazioni; e anche il loro possibile avvicinamento nel cantare insieme. Vengono poste così questioni riguardanti l'identificazione tra padre e figlia, la musica dell'altro ovvero della generazione dei padri, ma soprattutto viene mostrato un ritratto di generazioni che esprimono modalità di ricezione differenti, tra identificazione e presa di distanza.

L'attenzione si sposta dunque sull'atteggiamento degli interpreti nei confronti di questi testi pop-culturali. Questi ultimi non vengono semplicemente riscritti, ma piuttosto sovrascritti, citati. Non li si continua a scrivere, ma vi si sovrappone qualcos'altro. Lo slittamento del contesto tramite la messa in scena rimane sempre evidente. Si tratta di procedimenti molto in uso nel teatro contemporaneo. Io vorrei concentrare la mia attenzione sulla posizione del performer, sull'atteggiamento con cui quei testi vengono presentati davanti agli occhi del pubblico. Il performer o la performer fa di sé stesso o di sé stessa in quanto personaggio l'oggetto della sua stessa interpretazione; e appunto in ciò risiede il potenziale insito nel gioco con i testi della cultura popolare a teatro.

I padri si presentano come fan delle canzoni che ascoltano concentrati e consapevoli, mostrando che alla musica sono legati dei ricordi. E diventano essi stessi produttori: cantano le canzoni che ascoltano, rivelando una conoscenza esatta dei testi. Sono canzoni che già centinaia di volte hanno cantato mentre le ascoltavano. Gli interpreti – i padri come le figlie – non si mettono nella posizione della star, producendo artefatti

culturali pop, ma esibiscono una situazione di ricezione nell'ascolto comune delle canzoni. Sono fruitori di testi pop-culturali e fanno della loro relazione con questi testi l'oggetto della messa in scena. Tutto ciò corrisponde a quella figura di fruitore propria della cultura popolare che è il fan. I modi di assimilazione del fan sono in massima parte emozionali. Il fan tenta di appropriarsi dei testi da lui scelti continuando a scriverli e riscrivendoli, divenendo così egli stesso produttore di testi pop-culturali:

ciò che accomuna questi processi di ricerca e selezione è il fatto che i fan sentono il bisogno di scoprire la rilevanza dei prodotti per la loro situazione personale e sociale. Ciò distingue la modalità di ricezione popolare da quella sensibilità culturale che è tipica per il rapporto con opere della cultura alta e che è caratterizzata dalla distanza rispetto all'opera d'arte. A dominare nella valutazione della cultura alta non è la relazione con la propria vita, ma sono la qualità e l'estetica immanenti dell'opera¹².

Se quindi sul palcoscenico viene tematizzato questo processo di selezione e viene rappresentato l'atto del produrre testi propri è per mostrare un gioco con quella posizione del fan che è caratterizzata da un approccio soggettivo e dal rifiuto di una modalità di lettura distaccata. La posta in gioco è una riflessione su diverse situazioni di ricezione, sul proprio approccio ai testi della cultura pop, sull'esperienza intima che viene resa pubblica e condivisa.

Ciò emerge anche in un'altra scena dello spettacolo. Sul palcoscenico viene annunciato il cambio generazionale: una figlia spiega che a settant'anni un uomo su tre ha bisogno di assistenza e che lei ha buttato giù una lista delle cose che si troveranno a dover fare i parenti chiamati a prendersi cura dell'anziano. E inizia a elencare: "Telefonare una volta a settimana. Fare una visita una volta al mese. Gli asparagi meglio farli cuocere un po' di più". E conclude dicendo: "Aspirare la bava. Sorridere. Tenergli la mano e parlargli tranquillamente, come se potesse capirti". L'elencazione fa immaginare concretamente il progressivo declino dei padri. Poi attacca una canzone: *I will always love you*. E il padre inizia a cantare, con un inglese zoppicante: "If I stayed, I would be in your way". Poi viene presentato un duetto sulla cura e sul desiderio di non diventare un soggetto non autonomo bisognoso di assistenza. La canzone acquista così un significato particolare: è una citazione dal film *Bodyguard* con Kevin Costner e Whitney Houston, la quale nel film interpreta una star che deve separarsi dalla sua guardia del corpo, di cui è innamorata, ma che non può proteggerla; un altro parallelismo con il tema dell'amore (pater-

¹² R. Winter, *Medien und Fans. Zur Konstitution von Fankulturen*, in SpoKK (Cur.), *Kursbuch Jungendkultur*, Bollmann, Mannheim 1997, pp. 40-53.

no e filiale) nel *Lear* di Shakespeare. Ma allo stesso tempo la canzone, che è a sua volta una cover di una canzone di Dolly Parton, può esser letta anche su un altro piano. Il rapporto privato padre-figlia, come anche la preoccupazione per il bisogno di assistenza, attraverso questa canzone, vengono spostati in un altro contesto. Le parole della canzone vengono esibite come citazione e allo stesso tempo appaiono come parole che il padre rivolge personalmente alla figlia. Poiché ci troviamo di fronte a un rapporto padre e figlia che è reale ma che è anche recitato, viene a prodursi una duplice tensione tra messinscena e impressione di autenticità. Questa sovrapposizione di livelli differenti permette anche differenti tipi di lettura, che rappresentano a loro volta un commento al rapporto privato tra padre e figlia. La canzone è sia intesa in modo ironico sia usata come effetto che suscita emozioni concrete. Alla fine non è più possibile distinguere tra significato reale e significato retorico: si tratta di effetti costruiti o di emozioni reali? Proprio la differenza tra ciò che viene mostrato e 'ciò che non si vuole intendere' rende possibili diverse letture: si parla sul serio o ironicamente? Si tratta di un reale superamento di ciò che è inevitabilmente mediato? Oppure della rappresentazione dell'impossibilità di questo superamento?

A questo punto è possibile guardare il dibattito sul rapporto tra teatro e cultura pop da un altro punto di vista. A chi accusa artiste e artisti di mostrare un'estetica superficiale e di abbandonare ogni prospettiva critica presentando una visione del mondo soggettivista, si può contrapporre un altro modo di intendere il rapporto con la cultura pop e dei media, un rapporto nel quale la posizione del soggetto della critica subisce uno slittamento. La critica implica una posizione esterna rispetto all'oggetto criticato e dunque una distanza dalla quale possono essere smascherate strutture e meccanismi. Ma è proprio la possibilità di una tale distanza rispetto alla cultura pop che nei nostri spettacoli viene messa in discussione. Noi apparteniamo a una generazione che è cresciuta con i mass media e abituata sin dall'infanzia al fatto che le esperienze vengono documentate con macchine fotografiche, telecamere Super 8 e videocamere. Abbiamo imparato molto presto a utilizzare registratori, televisori e impianti stereo. E soprattutto la televisione, con le strutture narrative e i suoi format, è una parte imprescindibile della quotidianità della nostra generazione. Jens Roselt fa notare, che la "totale disponibilità multimediale" non modifica soltanto le modalità di percezione, ma iscrive profondamente i media e i loro testi nelle esperienze "private" del singolo. Per il regista Stefan Pucher le esperienze mediali "già da tempo non sono più esperienze secondarie"¹³: "Ci ricordiamo meglio dei film che abbiamo

¹³ Così S. Pucher nell'intervista rilasciata a Bettina Masuch, *Den Kitsch zuende träumen*, in «Theater der Zeit» 2 (1998), pp. 51-53, qui p. 52.

visto che delle cose che abbiamo fatto con i nostri genitori”¹⁴. Di fronte a una tale esperienza della realtà, i criteri di valutazione ‘reale’ e ‘mediato dai media’, ‘autentico’ e ‘messo in scena’ perdono di significato. Il nostro parlare si costituisce attraverso il linguaggio dei media. Il rapporto di chi fa teatro con la cultura mediale non viene dunque determinato soltanto dal fatto che egli vive in questa cultura, ma anche dal fatto che ne fa esperienza come di una parte inseparabile della sua identità. Il nostro modo di guardare la cultura mediale è determinato dalla consapevolezza che non si può adottare una prospettiva esterna. Scrive Tim Etchells: “I guess TV was really in our blood – and like any blood you have to live with it, spill it, transfuse it, clean it, test it. You don’t have much choice about your blood, but it always needs dealing with it”¹⁵. L’esperienza dell’essere completamente esposti ai media diventa uno stimolo non tanto a rincorrere esperienze che precederebbero i media, quanto a cercare una propria posizione all’interno dei discorsi mediali.

Lo si può osservare in modo esemplare nei talk-show di Christoph Schlingensiefel: *Talk 2000*, *U 3000*, *Freakstars* e *Piloten*. Prodotti per la televisione, essi portano sullo schermo televisivo strategie – il gioco con le convenzioni e le cornici della rappresentazione – che sono caratteristiche del lavoro teatrale di Schlingensiefel. Questi non mira alla parodia o alla presa di distanza critica dal formato del talk-show; l’esperimento con il medium diventa per Schlingensiefel un esperimento su sé stesso. Lo scopo dichiarato alla vigilia del suo primo talk-show, *Talk 2000*, nella mensa della Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz di Berlino, è quello di dimostrare che “chiunque potrebbe realizzare un talk-show”. La sua legittimazione in quanto conduttore non poggia su una qualche capacità particolare. Anzi, egli fa leva proprio sulla sua non-capacità, sul suo non saper fare. Trasgredisce le regole del talk-show (non c’è, ad esempio, uno schema di domande e risposte stabilito in anticipo, oppure la conduzione viene affidata a uno spettatore) e le leggi della televisione (abbandona il palco e quindi lo schermo, oppure durante la conduzione cade in un silenzio di tre minuti). Non rispettando queste regole suscita irritazione nei suoi ospiti. Producendo consapevolmente un fallimento, rende produttiva la sua incapacità (che ovviamente è tale solo se misurata sulle capacità richieste a un conduttore professionista). Tramite queste strategie svuota l’autorità del conduttore e mette dunque a rischio la sua posizione, esibendo allo stesso tempo l’ambizione di una perfetta messa in scena (me-

¹⁴ S. Pucher citato da G. Diez, *Dj und Dieb*, in «SpiegelKulturExtra» 9/1997, <https://web.archive.org/web/20160307185520/https://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-8762818.html> [ultima consultazione: 25 gennaio 2024].

¹⁵ T. Etchells, *On Performance and Technology*, in Id., *Certain Fragments*, Routledge, London/New York 1999, p. 96.

diatica). Fa così entrare in gioco ciò che solitamente viene escluso dalla messinscena mediatica. Nell'esibizione di questa padronanza imperfetta delle regole del talk show si manifesta il particolare rapporto di Schlingensief con il medium televisione:

quel che mi piace di tutto ciò è la autoresponsabilizzazione e non questo 'ora porteremo il medium ad absurdum' – proprio perché mi muovo all'interno del medium nel quale sono cresciuto. Non ho quell'approccio pedagogico che porta a voler mettere completamente all'angolo il medium. Il punto di partenza è: in realtà sono imprigionato nel trauma di esser seduto in questo acquario e volerne uscire in qualche modo¹⁶.

In quanto esperimento su sé stesso, il talk-show viene ad essere per Schlingensief anche un esperimento attraverso il quale trovare una posizione propria. La formulazione “volarne uscire in qualche modo” rivela da una parte la nostalgia di uno sguardo esterno e il desiderio di porsi al di fuori dei media, ma allo stesso tempo anche l'impossibilità di compiere questo movimento, che non trova via d'uscita. Viene così messa in scena una ricerca disperata di possibilità di azione in una condizione di impotenza di fronte all'onnipotenza della cultura mediatica. Schlingensief si espone ai media immergendosi nelle loro strutture, che sono già parte della sua identità e che egli non è in grado di dominare.

In questo senso può essere definito anche il rapporto di She She Pop con la cultura mediale e la cultura pop. Il nostro atteggiamento rispetto a una realtà dominata dalla cultura pop non sta né nell'assumere una prospettiva critica esterna né nell'operare uno straniamento parodistico e neanche nell'avanzare una rivendicazione emancipatoria. Il tentativo di confrontarci con i media, che sono inestricabilmente legati alla nostra biografia, avviene all'interno delle strutture medialità o in una forma mediale riconoscibile. Un tale modo di procedere non consiste in un mero consumo o nella semplice riproduzione di formati medialità, ma è animato dal tentativo di conquistare una posizione propria all'interno della cultura mediale, una posizione che non coincida col semplice rifiuto delle iscrizioni medialità che sono parte della nostra identità, ma che neanche si lasci completamente assorbire da esse. Non cerchiamo di entrare in un dialogo sui media, ma di far parlare la realtà dei media nella propria lingua. Attraverso la ripetizione, che implica sempre anche una conferma dei formati, cerchiamo di trovare una posizione critica all'interno della cultura mediale.

L'atteggiamento degli interpreti non è quindi fondamentalmente diverso dall'atteggiamento di ricezione che viene suggerito anche allo spettatore.

¹⁶ Ch. Schlingensief nell'intervista rilasciata a Olaf Karnik, *Modell Schockintellektueller*, in «Spex» 1 (1998), pp. 20-23, qui p. 22.

Non si tratta di un atteggiamento di distanza critica, che mira a un giudizio equilibrato e riflessivo sull'oggetto estetico e che solitamente presuppone una conoscenza preliminare del dramma, della sua storia e delle altre sue messinscene. Il gioco con il canone popolare sposta questi parametri. Anche il fan conosce il canone popolare, ma non attraverso il teatro, bensì della sua vita quotidiana. Da questa prospettiva deriva anche un rapporto diverso con lo spettatore. Perché non sono solo gli interpreti a essere segnati dalle loro esperienze con i media, ma, appunto, anche gli spettatori. Come noi interpreti, anche loro sono fruitori di una cultura popolare e ai prodotti di quest'ultima associano ricordi e emozioni. La ripresa di testi e forme della cultura popolare mira a una condivisibilità del materiale. Al posto di un canone drammatico sono ora testi, musica, citazioni cinematografiche e televisive della cultura popolare che entrano a far parte di un archivio comune. A essere mostrata non è un'interpretazione, ma una posizione personale verso i testi citati. Noi non siamo soltanto produttrici di testi culturali, ma ci troviamo nella condizione di fruitori di testi della cultura pop¹⁷.

Ciò implica un elemento partecipativo anche riguardo agli spettatori. Non nel senso di una programmatica dell'emancipazione degli spettatori tramite una fattiva interazione, quanto piuttosto nel senso di un prendere parte a posizioni di ricezione simili. Per la posizione dello spettatore si dischiudono allora due possibilità. Da una parte si dà la possibilità di una forma di identificazione con il processo di lettura: lo spettatore ha una biografia mediale simile alla nostra e trova punti di contatto con la sua vita quotidiana. D'altra parte può prodursi anche una prospettiva di estraneità: noi ci presentiamo come rappresentanti che esibiscono sul palcoscenico il loro rapporto e il loro approccio nei confronti della cultura mediale. Un rapporto che allo spettatore può risultare estraneo e insolito, ma che proprio per questo può spingerlo anche a interrogarsi sulla propria posizione rispetto alla cultura mediale. Queste due opportunità di identificazione e di presa di distanza sono ulteriormente potenziate dall'incontro/scontro delle generazioni dei padri e delle figlie, poiché sia padri che figlie assumono la posizione di fruitori e produttori in quanto fan di specifici testi. Lo spettatore può identificarsi con entrambe le posizioni oppure prendere le distanze da esse (e dai rispettivi interpreti). Entrambe le modalità di ricezione si sovrappongono e aprono uno spazio per la riflessione sul proprio atteggiamento nei confronti della cultura mediale.

Da tutto ciò scaturisce anche un modo diverso di rapportarsi al testo drammatico. Non si cerca una lettura comune, il testo serve piuttosto da

¹⁷ "They said they liked the media culture, the cargo cult of TV and movie detritus, but perhaps it would be truer to say that that was the world in which they found themselves, and so, like everyone else, they did their best, to make sense of it all". T. Etchells, *A Decade of Forced Entertainment*, in Id., *Certain Fragments*, cit., pp. 36-38.

spunto per trovare i più differenti punti di contatto nella cultura popolare o nell'esperienza quotidiana dei performer. In questo senso, il termine "pop" viene a indicare un procedimento che pone in primo piano la relazione personale o addirittura emozionale con i testi presentati, che si tratti di citazioni dalla cultura pop o di testi drammatici. Diverse letture e interpretazioni – esibite sempre come possibili punti di vista soggettivi sulla problematica del *Lear* – vengono così accostate l'una accanto all'altra nella loro contraddittorietà. Un teatro popolare nel senso originario del termine: nelle parole che pronunciamo rivolgendoci direttamente al pubblico e nei ripetuti tentativi di spiegazione, che si riferiscono a esempi e testi diversi, si rivela il desiderio di una comprensione comune, che allo stesso tempo viene esibito nella sua impossibilità. Il dramma si manifesta in frammenti, citazioni e immagini che si incontrano e restano l'uno accanto all'altra. Non si tratta dunque soltanto di volgersi alla realtà attraverso il gioco con le forme della cultura popolare, né di smascherare la realtà come una realtà messa in scena, ma si tratta piuttosto di affrontare la complessità del reale, ma anche la complessità delle strategie di messa in scena proprie della cultura popolare, con gli strumenti del teatro. Ciò che viene riproposto e tematizzato è il problema di una vita e di un agire autodeterminati all'interno di messe in scena ipercomplesse del reale.