

# Nikolaus Müller-Schöll (Francoforte sul Meno)

## Teatro maldestro. Sul lavoro del regista Boris Nikitin

This Essay focuses on Boris Nikitin's *clumsy theatre*, a theatre of revolt that brings into play nothing less than the play itself: the beginning and end of theatre, its conventions and even its rejection. The matrix and program of all Nikitin's plays is fiction, plagiarism, fakery or fraud: on the stage reality and fiction merge and blur, disorienting the viewer. His performers are "expert of every day life" who on the stage inevitably become "expert of the stage", triggering in the play with stage illusion a game of faith in representation in which the subject experiences together with the performer his own decentralization in a fictional process of discovery of his own hidden potentialities, of knowledge of self and reality.

KEYWORDS: Boris Nikitin, clumsy theatre, theatre as a thinking space, games of faith, rediscovery of the fiction

### 1. Il teatro secondo Lenz

Lenz è la rivolta. Anche contro la società – l'aristocrazia, la borghesia, i padri – ma soprattutto e principalmente contro il teatro e la letteratura stessa. Contro Aristotele, il teatro letterario e contro la tradizione francese dominante, Lenz, come tutti i poeti ribelli della sua generazione, punta su Shakespeare, ma prima di tutto sulla propria esperienza, che reclama la dissoluzione delle poetiche normative, dei vecchi generi e delle vecchie idee di teatro. E impone l'invenzione di un nuovo linguaggio: il teatro degli "uomini infami"<sup>1</sup> (Foucault) di Lenz non può essere fatto con le vecchie regole<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Per il concetto di "uomini infami" si veda M. Foucault, *Le Vie des hommes infâmes*, in «Les Cahiers du Chemin», 29 (1977), pp. 12-29; trad. it., *La vita degli uomini infami*, il Mulino, Bologna 2009; A. Farge, M. Foucault, *Familiäre Konflikte: Die 'Lettre de cachet'*. *Aus den Archiven der Bastille im 18. Jahrhundert*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1989. Il presente testo è una versione rivista della laudatio tenuta in occasione del conferimento del „Lenz-Preis für Dramatik“ della città di Jena del 2017.

<sup>2</sup> Sull'idea di teatro di Lenz si veda in particolare J.M.R. Lenz, *Anmerkungen übers Theater*, in Id., *Werke. Dramen, Prosa, Gedichte*, a cura di K. Lauer, dtv, München

Con Lenz e i suoi amici dell'Università di Strasburgo, successivamente ricondotti al movimento dello *Sturm und Drang*, inizia la modernità, e con essa, una serie di rivoluzioni intellettuali della gioventù accademica che si sarebbero propagate a Halle, Gottinga, Jena, Heidelberg, Tubinga e Berlino, segnando l'inizio di una letteratura tedesca che poggia sulle riforme di Gottsched, ma che è rivolta contro di lui e il suo orientamento francese. Come ha scritto uno studioso, essa nasce dal desiderio di “perpetuare all'infinito lo stato d'eccezione studentesco”<sup>3</sup>, e fonda – paradossalmente – una tradizione dell'antitradizione, delle rotture continue e dei continui nuovi inizi.

Quattro “commedie”, uno “schizzo” e una “fantasia drammatica”<sup>4</sup>: questo è quanto il drammaturgo Lenz ci ha lasciato alla sua morte. Il loro *contenuto* è quasi secondario rispetto al *gesto* radicale di fuoriuscita dalla tradizione, di abbandono del fondamento a partire dal quale si scrive. Il drammaturgo Lenz si distingue innanzitutto per una radicale modernità. La sua scrittura mostra che nella tradizione si è verificata una rottura non più ricomponibile, che una superficie si è lacerata, che manca la terra sotto i piedi. Sulla scena compaiono nuovi personaggi e in modo nuovo, sebbene inizialmente nell'unico che gli è accessibile: sulla carta. Ci vorrà molto tempo prima che il teatro possa accoglierli. E ci vorrà un tipo di teatro diverso da quello dei suoi contemporanei per poter lavorare sul palcoscenico con l'esperienza che in essi si è depositata e con la forma che essi assumono<sup>5</sup>.

Il teatro di Lenz ci lascia dunque in eredità un gesto ben preciso, un gesto di uscita dalla tradizione che rompe con essa perché la conosce profondamente e che in questa rottura non poggia più su nessun fondamento, su nessun sapere che possa essere presupposto. Un gesto di rifiuto dello stato attuale dell'arte, del dramma con le sue categorie di ruolo, dialogo, recitazione, illusione, mimesi. Un gesto in cui si realizza pienamente quell'atteggiamento che con Michel Foucault e Judith Butler<sup>6</sup> potremmo definire di critica: un gesto di radicale de-assogetta-

1992, pp. 428-456. Id., *Über Götz von Berlichingen*, cit., 423-427. Sul contesto qui solo abbozzato si veda P. Szondi, *Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung*, in Id., *Schriften II*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1978, pp. 59-105, qui p. 68 e ss.

<sup>3</sup> Cfr. H. Schlaffer, *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*, Carl Hanser Verlag, München/Wien 2002, p. 67 e ss.

<sup>4</sup> Cfr. J.M.R. Lenz, *Werke*, cit., pp. 9-308.

<sup>5</sup> Sulla ricezione tardiva di Lenz, in particolare da parte di Brecht, cfr. N. Müller-Schöll, *Der kastrierte Lehrmeister. Brecht, Der Hofmeister und Lenz*, in: N. Roßbach, A. Martin, G.-M. Schulz (Cur.), *Lenzjabrbuch 24. Literatur – Kultur – Medien*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2017, S. 7-32.

<sup>6</sup> Cfr. M. Foucault, *Illuminismo e critica*, Donzelli, Roma 1997; J. Butler, *The Critique as Virtue*, in D. Ingram (ed.), *The Political*, Blachwell Publ., Malden 2002, pp. 212-27.

mento che inaugura un altro teatro, un'altra drammaturgia, assumendosi il rischio di non essere più teatro e di non essere più drammaturgia, secondo i canoni delle istituzioni e dei loro guardiani<sup>7</sup>.

## 2. Teatro maldestro – ovvero: uno spazio per Malte Scholz

Un simile gesto, un simile atto critico, è alla base del lavoro del regista, curatore, artista, teorico e autore svizzero Boris Nikitin. Quando nel 2007 il suo *Woyzeck* è stato messo in scena nell'ambito di un festival all'Istituto di scienze teatrali applicate di Giessen, è stato giudicato da un rinomato giurato al di sotto del livello di una recita scolastica. Poco tempo dopo, però, questo lavoro è stato accolto a "Impulse", il festival teatrale della scena indipendente, e successivamente è stato rappresentato con grande successo in innumerevoli altri luoghi, ma all'inizio polarizzando il pubblico. Forse perché mette in gioco niente di meno che lo spettacolo stesso: l'inizio e la fine del teatro, le sue convenzioni e persino il suo rifiuto. È qui che per la prima volta Martin Scholz, che poi comparirà ripetutamente nei lavori di Nikitin, fa la sua apparizione mettendo a dura prova la nostra pazienza. Dapprima, infatti, annuncia soltanto ciò che accadrà. E lo fa in modo prolisso, perdendosi in dettagli. Invece di orientare il pubblico, lo confonde. È quando il prologo finisce, e il palcoscenico, le luci, il suono cambiano, ma sulla scena continua a non esserci nessun altro se non Malte Scholz, che si presenta *come* Malte Scholz per costruire una camera d'eco per *Woyzeck*, per l'opera teatrale, per il suo adattamento cinematografico realizzato da Werner Herzog, per la sua edizione e il suo commento pubblicati dalla Reclam, ma anche, nella tradizione di Büchner e di Lenz, per la questione di chi parli, di chi può parlare per chi, e allo stesso tempo per l'apparizione di qualcuno che non ci si aspettava di vedere in scena, almeno non così, non in questo modo<sup>8</sup>.

*F wie Fälschung* (F come falsificazione), il titolo del secondo spettacolo di Nikitin, è una citazione da un film di Orson Welles, ma è anche il programma e la matrice di questo e di tutti i suoi lavori successivi: è uno spettacolo che eleva a programma la falsificazione, il plagio, il fake o la frode. All'inizio allo spettatore viene presentata un'immagine piuttosto scarna: una macchina per il ghiaccio secco che sputa piccole nuvole di nebbia.

<sup>7</sup> Cfr. N. Müller-Schöll, *Die Fiktion der Kritik*, in «Theater Heute» 11 (2016), de Gruyter, Berlin, pp. 28-31.

<sup>8</sup> Per questa e altre produzioni, a cui si accenna brevemente, si veda la vasta raccolta di comunicati stampa, interviste e articoli sulla pagina dell'artista: <http://www.borisnikitin.ch/de/presse>; si vedano inoltre la breve presentazione e il ritratto dell'artista al seguente link <http://www.goethe.de/kue/the/pur/bor/deindex.htm>. (Ultima consultazione: delle pagine 6 maggio 2023).

Al centro del palcoscenico, su un tavolo, è stato montato un monitor, accanto ci sono una tazza da tè e una bottiglia. Un po' più a sinistra c'è un amplificatore. Malte Scholz entra per ultimo insieme agli spettatori. Come avviene nelle serie tv, inizia riferendo dello spettacolo precedente, quindi del *Woyzeck*, che racconta in modo un po' prolisso mostrandone anche un estratto.

Il suo discorso appare goffo, all'inizio, si potrebbe parlare di un teatro *maldestro*<sup>9</sup>. Perché Scholz, ancora una volta, si prende tempo, mentre parla solca l'aria con il movimento delle sue mani, fa molte deviazioni quando spiega il programma della serata, in modo provocatoriamente poco professionale. Ci vuole un po' per capire che forse qui si sta deliberatamente evitando qualcosa che altrove viene definito mestiere o buona tecnica, ma che ora si rivela essere piuttosto una norma stabilita e perciò negoziabile della percezione, alla quale solitamente lo spettatore sottopone le parole pronunciate sulla scena. Si nota così che la goffagine di questo teatro è programmatica.

### 3. Il teatro come “spazio del pensiero”

Come egli stesso afferma, Boris Nikitin concepisce il teatro come “Denkraum”<sup>10</sup>, spazio del pensiero e per il pensiero. Non si tratta soltanto di un modo di dire. Il pensiero delle arti, si potrebbe dire con Derrida, consiste nell'essere consapevoli della propria storia e nello sviluppare il proprio linguaggio a partire da questa consapevolezza<sup>11</sup>. Usando la terminologia attuale, si potrebbe parlare di ricerca artistica<sup>12</sup>. Nei lavori di Nikitin, infatti, il palcoscenico diventa un laboratorio in cui le questioni della teoria e della critica teatrale del suo tempo vengono affrontate talvolta anche in modo discorsivo, ma determinando sempre e in primo luogo il modo in cui vengono affrontate: qual è il rapporto tra realtà e illusione? In che modo la cornice di una produzione influisce su di essa fin dall'inizio? Qual è il rapporto tra personaggio, ruolo e attore e in che modo l'identità viene a costituirsi nella loro interazione? Qual è la relazione tra il teatro, la sua descrizione e la riflessione che si fa su di esso? Qual è la natura dell'interazione tra attori e spettatori nella costituzione dello spettacolo?

<sup>9</sup> Per l'utilizzo del concetto di “maldestro” mi rifaccio a R. Barthes, *Cy Twombly o “Non multa sed multum”*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, pp. 157-175.

<sup>10</sup> Cfr. [http://www.borisnikitin.ch/dropbox/Musik\\_und\\_Theater\\_-\\_Portrait.pdf](http://www.borisnikitin.ch/dropbox/Musik_und_Theater_-_Portrait.pdf) (ultima consultazione: 6 maggio 2023)

<sup>11</sup> Cfr. B. Peter, D. Wills, *The spatial arts: an interview with Jacques Derrida*, in Id., *Deconstruction and the visual arts: art, media, architecture*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 9-32.

<sup>12</sup> Cfr. N. Müller-Schöll, *Das künstlerische Forschen*, in «Theater Heute» 7 (2013), pp. 36-39.

Tutte queste domande derivano non da ultimo dall'esperienza di altri spettacoli, che Nikitin implicitamente cita, per esempio *Pichet Klun-chun and myself* di Jerome Bel oppure *Self unfinished* di Xavier le Roy. Come in questi lavori, i formati della conferenza e della conversazione vengono combinati con piccole presentazioni dando luogo a una sorta di *lecture performances* che mettono in scena una (auto)biografia. Ma laddove Bel e le Roy producono l'effetto di autenticità, la serie di performance di Nikitin ci mette davanti agli occhi il suo presupposto: la possibilità delle consuete opposizioni tra performer e attore, realtà e illusione, documento e finzione, la quale diventa discutibile se il polo di queste opposizioni che si presume naturale, vero, autentico appare mediato dal suo opposto. Così nelle prime due repliche con Scholz per molto tempo non è chiaro se si è già nello spettacolo o se questo spettacolo debba ancora cominciare, dove cioè finisce la cornice e dove inizia lo show; allo stesso modo è difficile dire dove cominci la recitazione o l'arte di Malte Scholz, anzi dove cominci "Malte Scholz". È evidente che chi ci sta davanti non è semplicemente l'individuo privato Scholz. Ma allora chi è colui che ci guida con il gesto del drammaturgo che non fa parte dello spettacolo? È il performer Scholz o un attore che ha incorporato la figura dell'individuo privato Scholz? Abbiamo di fronte qualcuno che recita, e lo fa con mezzi inadeguati, qualcuno che recita questa inadeguatezza, oppure è proprio questa presunta inadeguatezza ciò che caratterizza la parte che gli è stata assegnata? È impossibile da stabilire. L'opposizione tanto cara alla teoria della performance – quella tra performer che semplicemente sono e agiscono, e attori che incarnano un personaggio e interpretano la loro parte – viene così dissolta con i mezzi del teatro, viene riportata a ciò che in essa resta impensato: che già il semplice essere e agire di un performer presuppone che egli disponga del suo proprio Sé, e possa portarlo in scena senza che in esso niente vada perduto o si trasformi. Ma quando questo presupposto viene messo in discussione, allora si apre uno spazio che ci permette prima di tutto di riflettere su cosa sia in realtà il teatro, e sulla dimensione teatrale della realtà.

La sua investigazione è stata, com'è noto, il grande merito di gruppi come Hygiene Heute, Rimini Protokoll, Hofmann & Lindholm e altri laureati all'Istituto di scienze teatrali applicate di Gießen, che hanno così inaugurato una particolare forma di teatro documentario. In lavori come *Shooting Bourbaki*, *Sonde Hannover* (Sonda Hannover), *Das Kapital* (Il capitale)<sup>13</sup>, *Seancen – Versuche zur Aufhebung der Schwerkraft* (Seances –

<sup>13</sup> Per questo e altri lavori si veda l'ampia scelta di materiali al seguente link <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/> (ultima consultazione: 28 gennaio 2024).

Tentativi di sospensione della forza di gravità) o *Faites vos jeux!*<sup>14</sup>, il mondo intero e tutti i partecipanti appaiono come materiale teatrale. Così come Duchamp aveva portato nei musei l'asciugabottiglie o l'orinatoio come *Ready Made*<sup>15</sup>, così questi gruppi portano sulle scene "esperti della vita quotidiana"<sup>16</sup> o "complici"<sup>17</sup>, che a loro sembrano più interessanti degli attori qualificati, proprio perché non possiedono i cosiddetti *professional skills*, ma proprie conoscenze e abilità.

Anche Nikitin lavora con interpreti che potrebbero essere definiti "esperti della vita quotidiana" o "complici", ma fin dall'inizio il suo interesse si rivolge a una complicazione piuttosto trascurata dai suoi predecessori: al fatto che l'"esperto della vita quotidiana", una volta portato sul palcoscenico, diventa immancabilmente un esperto anche del palcoscenico, sviluppando nelle prove una certa professionalità, e che quindi l'autentico, il naturale, il non simulato paradossalmente hanno bisogno della messa in scena per poter apparire come il loro contrario. Gli esperti di Nikitin sono dunque non da ultimo esperti della vita quotidiana a teatro. In *Imitation of Life* l'attrice Beatrice Fleischlin spiega al pubblico in che modo ha imparato a piangere in scena<sup>18</sup>. Ricordando la morte del padre, produce emozioni autentiche che può utilizzare come materiale per la messa in scena. *Sei nicht Du selbst* (Non essere te stesso) presenta strategie professionali della dissimulazione, in *Sänger ohne Schatten* (Cantanti senza ombra) troviamo cantanti lirici che mostrano il sapere del corpo loro inerente, *Das Vorsprechen* (L'audizione) esibisce il marketing degli studenti di recitazione alla fine della loro formazione. In *Das Grundgesetz* (La costituzione), quattro assoli presentano quattro interpretazioni di ciò che significa essere in scena oggi. *how to win friends & influence people* è la messinscena di una messa vera in una chiesa mormone, in *Hamlet* troviamo musicisti che agiscono sulla scena come musicisti, ma anche come

<sup>14</sup> Per questo e altri lavori si consulti il link <http://www.hofmannundlindholm.de/> (ultima consultazione: 28 gennaio 2024); si veda inoltre N. Müller-Schöll, *Das Elend der Anderen. Einige ungeordnete Gedanken*, in «Schauplatz Ruhr. Berlin, Theater der Zeit», pp. 36-39, qui p. 38 s.; Id., *Poverty of Experience: Performance Practices After the Fall*, in M. J. Léger (Cur.), *The Idea of the Avant Garde And What it Means Today*, Manchester, New York 2014, pp. 75-79, qui p. 77 e s.

<sup>15</sup> Su Duchamp e la tradizione da lui fondata si veda C. Basualdo, E.F. Battle (Cur.), *Dancing Around The Bride. Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, Yale University Press, New Haven and London 2012.

<sup>16</sup> Cfr. M. Dreyse, F. Malzacher (Cur.), *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin 2007.

<sup>17</sup> Cfr. D. Marcus, *Hofmann & Lindholm. Portrait*, <http://www.goethe.de/kue/the/pur/hol/deindex.htm> (ultimo accesso: 8 maggio 2023).

<sup>18</sup> Cfr. A. Quickert, B. Nikitin: *Porträt*, <http://www.goethe.de/kue/the/pur/bor/enindex.htm> (ultimo accesso: 8 maggio 2023).

attori<sup>19</sup>. Tutti gli interpreti degli spettacoli di Nikitin, per quanto diversi essi siano, sono accomunati dalla distanza dall'illusione, dalla finzione e dalla rappresentazione e, allo stesso tempo, dalla consapevolezza della loro inevitabilità. Per loro, dunque, non si tratta più semplicemente di apparire sé stessi, quanto piuttosto di esibire un presupposto cruciale del loro apparire: la fede nella finzione, non ultima in quella del Sé.

Ciò emerge con chiarezza in due spettacoli di Nikitin, al centro dei quali ci sono Malte Scholz e Julian Meding.

#### 4. Giochi della fede – ovvero: la riscoperta della finzione

Tutti lavori di Nikitin esplorano la dimensione finzionale della cosiddetta realtà e allo stesso tempo il contenuto di realtà di ciò che appare soltanto immaginario, fittivo. In questo senso, essi possono essere intesi come un ulteriore sviluppo di quel gioco con l'illusione, che artisti come Walid Ra'ad, Rabih Mroué, ma anche Stefan Kaegi e molti altri registi teatrali, con il loro interesse per le forme di teatro documentario, hanno più o meno consapevolmente iniziato a praticare sulla scena una ventina di anni fa<sup>20</sup>. Kantianamente, e in accordo con la nuova teoria, questa illusione potrebbe essere descritta paradossalmente come "apparenza necessaria" o "oggettiva"<sup>21</sup>, cioè come un riconoscimento mancato della realtà che allo stesso tempo rappresenta l'unico accesso possibile a essa. Anche se o proprio perché la verità e la realtà ci sfuggono sempre – fanno notare questi artisti nelle loro *lecture performances*, installazioni, nei loro spettacoli e nei loro *tour site-specific* – non dobbiamo rinunciare a esse. Ciò che Nikitin aggiunge nei suoi lavori è che l'unico modo per non rinunciare a esse è paradossalmente quello di farne l'oggetto di una fede. A proposito di questa fede, l'attore e saggista Daniel Mesguich ha fatto osservare che a teatro in fondo né si crede né non si crede veramente, che né si guarda né si sente mai direttamente. Si vede e si sente piuttosto il bambino o l'idiota che è in noi, e che crede<sup>22</sup>. Credere, in altre parole, è una delle modalità in cui il soggetto sperimenta il proprio decentramento.

L'*Unity Gospel Chor* di Pankow è ovviamente molto lontano da questa

<sup>19</sup> Per tutte le opere qui menzionate solo brevemente, si veda la già citata homepage di Nikitin.

<sup>20</sup> Cfr. N. Müller-Schöll, *(Un-)Glauben. Das Spiel mit der Illusion*, in «Forum Modernes Theater» 22/2 (2007), Peter Lang, Frankfurt a.M., pp. 141-151.

<sup>21</sup> Cfr. A. Deuber-Mankowsky, *Praktiken der Illusion. Kant, Nietzsche, Cohen, Benjamin bis Donna J. Haraway*, Vorwerk, Berlin 2007. G. Koch, *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart*, Suhrkamp, Berlin 2016.

<sup>22</sup> J. Derrida, *Le Sacrifice*, in «La Métaphore» 1 (1993), <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/sac.html> (ultimo accesso: 8 maggio 2023).

consapevolezza della fragilità della fede. Per i suoi componenti la fede è una cosa seria: quando, all'inizio del *Martin Luther Propagandastück*, in fondo al palcoscenico, accordano le loro voci e poi cantano la loro prima canzone, accompagnati da una piccola band, essi sono completamente nel loro elemento. Sulla scena di questa *Martin Luther Propaganda Piéce*<sup>23</sup>, però, il coro diventa parte di un complesso esperimento sulla fede, che lo coinvolge insieme a una piccola band e a Malte Scholz. Un grande schermo al lato del palcoscenico cattura l'immagine dei cantanti in modo tale che quando cantano in piedi si vedano solo fino al collo, ma quando sono seduti si vedano per intero. I cantanti sono circondati da una grande cornice luminosa, composta da riflettori che a volte si illuminano di arancione, ricordando un po' gli eventi di gala o gli spettacoli di varietà. Il contrasto tra tutto ciò e i cantanti di gospel, le molte donne non truccate e dall'aspetto un po' dimesso, e alcuni uomini avanti negli anni, salta immediatamente all'occhio. Si comprende subito che non c'è da aspettarsi un grande show, un grande spettacolo di varietà, quanto piuttosto un'esibizione di quelle che in Germania sono offerte da certe propaggini tedesche delle chiese revivaliste americane. A ricordarle è lo stile da predicatore che Malte Scholz sceglie per il suo discorso, quando, alla fine della prima canzone, viene fuori dal coro. Solo che invece di predicare la fede, predica sulla fede, o più precisamente "sull'ultima fede", e il punto di partenza è una citazione di Wallace Stevens che Nikitin ha inserito all'inizio del suo discorso: "La fede definitiva, la fede ultima è la fede in una finzione, ben sapendo che è una finzione e niente di più"<sup>24</sup>. Quando poi Scholz racconta la storia biblica dell'incredulo S. Tommaso, quel che interessa Nikitin è principalmente il fatto tanto discusso che in esso, nel momento decisivo, si viene a creare una lacuna: non sappiamo se Tommaso ha davvero toccato Gesù, se ha messo le dita nelle sue ferite<sup>25</sup>. Anche se la Chiesa lo ha poi lo dichiarato un dogma, il fatto non è narrato espressamente nella Bibbia e la vivida rappresentazione della scena nel famoso dipinto dell'incredulo Tommaso di Caravaggio, ad esempio, è una sovrainterpretazione che non trova corrispondenza nella Scrittura. In effetti, dice Scholz con le parole di Nikitin, la fede è caratterizzata proprio dall'assenza di prove. La lacuna nella storia dà origine alla sua possibilità, ma allo stesso tempo, apre un abisso proprio nel punto in cui i religiosi credenti e gli atei non credenti si fanno simili per il fatto che

<sup>23</sup> Le seguenti considerazioni si riferiscono alla replica del 12 marzo 2016 al Berliner HAU. Mi sono avvalso anche di una registrazione video.

<sup>24</sup> Cfr. anche B. Nikitin, *Unzuverlässige Zeugen und Coming Outs*, in S. Krämer, S. Schmidt (Cur.), *Zeugen in der Kunst*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2016, pp. 227-237, qui p. 227.

<sup>25</sup> Al proposito si veda G.W. Most, *Der Finger in der Wunde. Die Geschichte des ungläubigen Thomas*, C.H. Beck, München 2007.



nell'affermazione o nella negazione condividono sempre lo stesso fondamento: il Dio immaginato come presente, che si può adorare o rifiutare. Il rimando alla lacuna, invece, tiene fermo il fatto che è proprio l'assenza di Dio che rende possibili la sua adorazione così come la sua negazione, e che le rende allo stesso modo prive di fondamento. Scholz si rivolge al pubblico con uno stile che ricorda quello dei presentatori di varietà di seconda categoria, dei venditori delle fiere o, appunto, dei predicatori delle sette religiose: "Signore e signori", ripete continuamente, come per confermare che si sta riferendo a noi. È difficile sfuggire al senso di imbarazzo che scaturisce dal suo modo di porsi, dalla gestualità del suo discorso e poi dall'aspetto che ha quando va in giro prima a piedi nudi, poi in pantaloncini fuori moda. Ma quest'impressione è ben calcolata, e deriva dal fatto che, a differenza della pièce, Scholz rinuncia a ogni distanza rispetto a sé stesso: non ci troviamo di fronte a qualcuno che esibisce qualcosa e lo allontana da sé, ma a qualcuno che vuole farci credere qualcosa. Come sappiamo dalle messe in chiesa, ma anche dalla politica, ciò richiede una gran dose di umiltà: per poter credere, dobbiamo dimenticare che qualcuno sta giocando con noi e in un certo senso si sta prendendo gioco di noi. Il teatro documentario, che mira all'espressione dell'autenticità, condivide questa peculiarità con il teatro delle funzioni religiose: *Credo, quia absurdum est* – ci credo perché è banale, insensato, irragionevole – potrebbe essere il loro motto comune. Con Scholz, il coro gospel e la messa in scena dello spazio scenico, Nikitin crea un luogo in cui le origini religiose del teatro possono essere pensate in un modo letteralmente ateologico.

Se il leitmotiv segreto del *Martin Luther Propagandastück* è la fede, la finzione è quello dell'*Hamlet*<sup>26</sup>. Si tratta innanzitutto di uno spettacolo per il performer e cantante Julian Meding, alias Uzurukki Schmidt, l'attore protagonista, che ci fa sperimentare quasi fisicamente quell'oscillare sugli abissi della verità e della menzogna, della realtà e dell'illusione, della fede e della ragione che caratterizza i lavori precedenti di Nikitin. Per tutto lo spettacolo praticamente non sta mai fermo: muove continuamente le gambe, saltella, porta dentro di sé un'inquietudine che è contagiosa. Forse perché è quasi impossibile identificarsi in lui, anzi si preferirebbe non guardarlo o non ascoltarlo affatto, per esempio quando si mette a parlare delle vesciche sulla pelle. E forse perché ciononostante non si può fare a meno di essere attratti dal suo strano modo di recitare. Perché, avvinti e respinti, non riusciamo a distogliere lo sguardo. È difficile dire esattamente cosa sia che attrae e respinge allo stesso tempo. A prima vista non dà nell'occhio, o quasi per niente: è un uomo goffo e allampanato,

<sup>26</sup> Le seguenti considerazioni si riferiscono alle repliche del 29 giugno 2016 alla Kaserne Basel e del 3 novembre 2016 al LAB Frankfurt.

che ci guarda dritto negli occhi; jeans neri con cintura borchiata, giacca nera, sotto una maglietta con la scritta “*Heiterkeit*”, allegria. Ma c'è qualcosa in lui che sconcerta, e a un certo punto si capisce cos'è: non ha capelli, non ha sopracciglia. Forse è questo che ce lo rende strano, addirittura spaventoso. E allo stesso tempo attira lo sguardo su di lui.

È Amleto? È il performer autentico di nome Julian Meding? È tutt'e due le cose, perché, che scoperta, la storia che ci racconta sembra un commento all'*Hamlet* di Shakespeare? A partire dalla morte e dalla trasformazione del padre in un'immagine, in un fantasma, passando per la delegittimazione dell'*outsider* che non viene più riconosciuto dal sistema, per la *mise en abime* riprodotta in video, una scena di teatro per bambini di altri tempi, fino alla canzone finale sul cadavere dell'annegata. O forse questa storia, quest'ulteriore nota a piè di pagina della più grande storia del teatro moderno, si adatta così bene soltanto perché è stata adattata? Tutto di questo performer, Julian Meding, sembra costruito. È una figura artefatta, un *self-made man* in senso letterale, uno che molto spesso ha lavorato sulla sua voce, sul suo tono lievemente aggressivo, piagnucolante, effeminato, sul suo modo di presentarsi, su quest'aspetto un po' ripugnante, in qualche modo scandaloso, sulla sua andatura, sul suo sguardo e persino sulla sua storia, ci ha lavorato tanto spesso, sembra, che non riusciamo più a vedere non soltanto la sua immagine duplicata sullo schermo, ma anche lui stesso, senza pensare a fotomontaggi, missaggi, pixellatura, ai cyborg, all'inscindibile miscuglio di fatti e finzioni, uomini e macchine dei social media.

È quello che sognavano gli esteti del XVIII secolo: la sua stessa opera. È l'essere umano che crea sé stesso, diventa l'opera di sé stesso, la quale però, come rivela il dépliant dello spettacolo, è stata scritta da Nikitin, oltre che da lui stesso. Non veniamo a sapere dove inizia e dove finisce la finzione, cosa è reale, cosa è inventato, cosa è espressione di Meding, cosa invenzione di Nikitin. Lo spettacolo che ci cattura perché ci fa letteralmente vacillare, ci fa barcollare come il performer barcolla davanti a noi, incerti non soltanto su ciò che effettivamente ci viene mostrato, ma anche se ciò che stiamo vedendo, nei suoi i dettagli più intimi, ripugnanti e persino disgustosi, è veramente qualcosa che vogliamo vedere e sentire.

Ciò che viene trasmesso attraverso quest'esperienza a teatro è niente di meno che il potere della finzione, del teatro: Meding si presenta per nome, ci spiega che siamo a teatro. E che per lui il teatro è diventato un rifugio. Perché a teatro tutto si può raccontare, a teatro, dove esiste sempre la possibilità della finzione, e ogni cosa diventa materiale. Ma è proprio vero? È davvero al sicuro dalla possibilità di essere smentito? I dubbi aumentano quando ci racconta con dovizia di particolari della morte del padre in ospedale, di aver sofferto di “disturbo di ansia patologica”, della precarietà della sua salute e anche del fatto che si è “pixelato”

i capelli e i peli del viso rasandosi. Possono essere inventate tutte queste cose? In ogni caso, i capelli non ce li ha.

## 5. Potenzialità – ovvero: il sentiero nascosto da Lenz a Nikitin

Nel suo saggio sul teatro epico di Bertolt Brecht del 1931, Walter Benjamin delinea una tradizione che prende le mosse dal Medioevo, dal dramma dei misteri, da Gryphius e, appunto, da Lenz, e poi “attraversando obliquamente il massiccio sublime ma sterile del classicismo” conduce “il lascito del dramma medievale e barocco” nel presente, dove il suo “sentiero segreto e traverso” ovvero la sua “mulattiera” “riemerge” nei drammi di Brecht<sup>27</sup>, andando contro la tradizione teatrale orientata verso le rinascite dell’antichità. Benjamin ci spinge a pensare che il presente non può più essere compreso nelle forme dell’antichità. Ai suoi tempi, il teatro “epico” è la risposta a questa consapevolezza, un teatro della rivolta<sup>28</sup>. Ma dove porta, dopo di esso, il sentiero nascosto ovvero la mulattiera che ci ha condotti fin qui?

Da un punto di vista storico, si potrebbe abbozzare una risposta a questa domanda descrivendo un percorso che porta dal lavoro di Brecht sul *Lehrstück*, passa per i lavori interdisciplinari prodotti dal *Black Mountain College*<sup>29</sup>, fondato nel 1933 con la partecipazione di emigranti tedeschi, attraverso i lavori sperimentali degli anni Sessanta e Settanta<sup>30</sup> legati alla Judson Church e alla Warhol Factory, come pure la *performance art* degli anni Settanta, Ottanta e Novanta, fino alla fondazione da parte di Andrzej Wirth e Hans-Thies Lehmann dell’Istituto di studi teatrali applicati di Gießen, che ai suoi inizi ha saputo collegare l’eredità della *performance art* con quella di Brecht e Robert Wilson. E da qui, forse, percorrendo i lavori dei gruppi e degli artisti sopra menzionati, si potrebbe seguire il percorso fino al presente, fino agli spettacoli di Boris Nikitin. Ma questo dovrà essere riservato per un’altra occasione.

In questa sede, invece, per concludere, vorrei menzionare un aspetto cruciale che permette di riconoscere nei lavori di Nikitin le tappe attuali della mulattiera descritta da Benjamin: quello della potenzialità. È

<sup>27</sup> W. Benjamin, *Was ist das epische Theater?* <1>. *Eine Studie zu Brecht*, in Id., *Gesammelte Schriften II*, 2, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980, pp. 519-531, qui p. 523.

<sup>28</sup> Sul tema si veda nel dettaglio N. Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*. *Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Stroemfeld Verlag, Frankfurt/M., Basel 2002.

<sup>29</sup> Cfr. E. Blume, M. Felix, G. Knapstein, C. Nichols (Cur.): *Black Mountain. ein interdisziplinäres Experiment*, Spector Books, Leipzig 2015.

<sup>30</sup> Si veda tra l’altro A. Aronson, *American Avant-garde Theatre*, Routledge, New York 2000.

un aspetto cruciale, rinvenibile in tutti i lavori di Nikitin. Dando spazio sulla scena al maldestro, ai performer con il loro background artistico e, infine, ai dettagli enigmatici, che rimandano oltre il senso e il significato dello spettacolo, Nikitin apre il suo teatro a quel “piacevole” “processo di acquisizione della conoscenza” che Brecht, stando alle parole di Benjamin, descrive nel modo seguente: “Già il fatto stesso che l’uomo possa essere conosciuto in un certo modo, produce una sensazione di trionfo, e anche il fatto che non possa essere conosciuto completamente né definitivamente, ma soltanto come qualcosa di non facilmente esauribile, che racchiude e nasconde in sé molte potenzialità (attitudine da cui deriva la sua capacità di evolversi), è una constatazione piacevole”<sup>31</sup>. Sono le possibilità nascoste, è una potenzialità che rimane nello spazio del possibile<sup>32</sup>, ciò per cui Nikitin costruisce i suoi esperimenti. Il suo teatro ci invita a pensare, l’esistente oltre l’esistente e la sua negazione<sup>33</sup>, a ciò che può avvenire: diversamente da come ce lo aspettiamo, critico in tutti i sensi, senza fondamento, magari maldestro, in ogni caso al di là di quel che è noto.

<sup>31</sup> W. Benjamin, *Was ist das epische Theater?*, cit., p. 530 e s.

<sup>32</sup> Cfr. G. Agamben, *Nota sul gesto*, in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, 45-53, qui pp. 51-53.

<sup>33</sup> Al proposito si veda anche D. Baecker, *Die Wirklichkeit der Negation. Jenseits von Shakespeare – Boris Nikitins und Julian Medings „Hamlet“ in der Kaserne Basel*, «Theater der Zeit» 12 (2016), p. 12 e ss.