

Kritik

Rivista di letteratura e critica culturale

TEATRO TEDESCO CONTEMPORANEO

a cura di
Francesco Fiorentino

VOL. 1/2024

Kritik

Direzione

Lucio d'Alessandro (Rettore Università Suor Orsola Benincasa)
Paola Villani (Direttore DSU Università Suor Orsola Benincasa)
Paola Paumgardhen (Università Suor Orsola Benincasa)
Francesco Fiorentino (Università RomaTre)

Direzione editoriale

Sandro M. Moraldo (Università Bologna)
Hanna Serkowska (Università Varsavia)

Comitato scientifico

Sieglinde Borvitz (Università Düsseldorf), Jean François Candoni (Università di Rennes), Andrea Del Lungo (Università Sorbonne), Franco D'Intino (Università La Sapienza), Pierre Girard (Università Lione 3), Jacques Lajarrige (Université Toulouse, Direttore AUSTRIACA), Arturo Larcati (Università Verona), Johann Georg Lughofer (Università Ljubljana), Ernst Osterkamp (Presidente Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt), Stéphane Pesnel (Università Sorbonne), Mara Santi (Università Ghent)

Redazione

Marco Barbieri, Giordano Dal Poz, Michele Paragliola, Ciro Ranisi

Tutti i saggi scientifici vengono sottoposti a double-blind peer review

Pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi Roma Tre

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it
www.mimesisjournals.com

Isbn: 9791222309682
Issn: 2974-8097

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 21100089

Indice

7 Francesco Fiorentino, *Prefazione*

Contributi

- 13 Hans Thies Lehmann, *Heiner Müller regista*
27 Miriam Dreysse, *Madri di Einar Schleef*
35 Helene Varopoulou, *Heiner Goebbels. Un regista compositore*
51 Christopher Balme, *Ora zero ovvero l'arte del servire di Christoph Marthaler*
59 Doris Kolesch, *Against Representation: il teatro di Einar Schleef*
67 Gerald Siegmund, *Eidos: Telos, Kammer/Kammer e altri balletti di William Forsythe*
75 Ulrike Haß, *Irruzione del cinema, evasione del teatro. Franz Castorf mette in scena Umiliati e offesi di Dostoevskij*
85 Alexander Karschnia, *Città come preda di René Pollesch, liberamente ispirato alle ricerche dello spaceLab*
93 Jörg Wiesel, *La bella mugnaia a Zurigo: del piacere del lapsus d'ascolto in Christoph Marthaler*
103 Annalisa Sacchi, *Thomas Ostermeier e l'assalto al realismo capitalista*
117 Nikolaus Müller-Schöll, *Teatro fuori di sé. Sul lavoro di Wanda Golonka*
129 Günther Heeg, *La rivoluzione teatrale di Laurent Chétouane*
143 Hans-Thies Lehmann, *Michael Thalheimer, coreografo di gesti. Un'Oresteia al Deutsches Theater*
155 Patrick Primavesi, *Riciclaggio nel teatro mediale. Gob Squad's Kitchen e il teatro dei God Squad*

- 169 Francesco Fiorentino, *Realismo postdrammatico: 100% Karlsruhe dei Rimini Protokoll*
- 189 Mieke Matzke, *Comunità di fan – Partecipazione e cultura pop negli She She Pop*
- 205 Eva Döhne, *Il teatro come esercizio di morte: Orfeo. Eine Sterbeübung di Susanne Kennedy*
- 221 Nikolaus Müller-Schöll, *Teatro maldestro. Sul lavoro del regista Boris Nikitin*
- 233 Rebecca Ajnwojner, *Un teatro per tutta la città. Il fidanzamento a Santo Domingo – un’opposizione. Di Necati Öziri contro Heinrich von Kleist al Maxim Gorki Theater di Berlino*
- 251 Ekaterina Trachsel, *Il mostruoso femminile in Tanz e A Divine Comedy di Florentina Holzinger*

Miscellanea

- 267 Friedrich Schiller, *Servirebbe davvero un buon teatro stabile? Traduzione e note di Luca Zenobi*
- 283 Silvia Masi, *Messaggio secondario e vocalità nello Jakob von Gunten di Fabio Condemi*
- 301 Valerio Soldà, *I suoni del calligrafo. Per un’analisi della drammaturgia sonora dello Jakob von Gunten di Fabio Condemi*

Per Hans-Thies Lehmann

Francesco Fiorentino

Prefazione

Il paesaggio teatrale di lingua tedesca degli ultimi decenni è stato segnato da una progressiva affermazione di pratiche sceniche “postdrammatiche” che accompagnano, radicalizzano e per certi versi superano la “svolta performativa” compiuta anche dal teatro dei paesi germanofoni occidentali almeno a partire dagli anni Sessanta. Sempre più frequentemente, gli spettatori si sono trovati di fronte a spettacoli che problematizzavano in modi diversi il loro carattere di rappresentazione e quindi l’istituzione teatro così come si è storicamente costituita. Ciò che una secolare tradizione ci ha insegnato a considerare teatro, sulla scena postdrammatica sconfinava continuamente e in modi molteplici negli ambiti di altre arti performative, interagisce con altri media declinando in modi spesso inediti e sorprendenti l’intrinseca trasmedialità dell’arte scenica.

Il presente volume offre uno spaccato di questo ricchissimo paesaggio attraverso una serie di saggi che raccontano la parabola creativa di registi o gruppi che lo hanno contrassegnato, oppure analizzano spettacoli con un valore esemplare in quanto indicatori di tendenze, stili e fenomeni che lo caratterizzano. Le autrici e gli autori – per lo più studiosi e studiose di teatro, ma anche critiche e critici oppure performer come Mieke Matzke degli She She Pop o Alexander Karschnia degli andcompany&Co – offrono contributi di fattura e tenore diversi che illuminano da prospettive e con strumenti analitici differenti singoli aspetti di un panorama variegato e molteplice.

Il volume è dedicato a Hans-Thies Lehmann, amico e maestro, figura di spicco degli studi teatrali degli ultimi decenni, venuto a mancare nel luglio del 2022. Non è solo per rendergli omaggio che abbiamo voluto aprire questa ricognizione critica della storia recente del teatro di lingua tedesca con un suo saggio su Heiner Müller regista.

Nei primi anni dopo la caduta del Muro di Berlino, la scena teatrale tedesca fu ravvivata da lavori dirimpenti di registi provenienti dalla ex Germania est come Einar Schleef, Franz Castorf e altri. Per alcuni anni Heiner Müller fu la figura di riferimento centrale. Dopo la sua morte nel 1995, racconta Alexander Karschnia in un’intervista, per qualche anno

c'è come un senso di disorientamento, che viene poi colmato dal celebre libro di Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Teatro postdrammatico, 1999), il cui straordinario successo giunse del tutto inaspettato per lo stesso autore, ma a posteriori appare perfettamente comprensibile. Fu come una scossa, racconta ancora Karschnia: un'intera generazione di registi e performer si ritrova tra le mani "una sorta di arma teoretica". Il libro forniva la descrizione e la legittimazione teorica delle loro pratiche, e veniva a costituire per loro un riferimento fondamentale, oltre che una fonte di stimoli speculativi per la prassi futura anche di generazioni successive.

La principale fucina di questo teatro postdrammatico è stato certamente l'Institut für Angewandte Theaterwissenschaft (Istituto di Scienze teatrali applicate), fondato a Andrzej Wirth nel 1982 all'Università di Gießen. Dal 1981 al 1987, prima di essere chiamato alla cattedra di Scienze teatrali alla Johann Wolfgang Goethe-Universität di Francoforte, Lehmann ha collaborato all'ideazione, alla fondazione e alla costruzione dei corsi di studio offerti da questa istituzione, presso la quale si sono formati molti dei protagonisti della scena teatrale tedesca degli ultimi decenni, da René Pollesch agli She She Pop, dai Rimini Protokoll agli Showcase Beat Le Mot. I registi, le registe e i gruppi usciti dalla 'Scuola di Gießen', come talvolta viene chiamata, hanno messo in atto modalità di messiscena che in parte prendono le distanze da quelle centralizzate del teatro di regia ma anche della *performance art*. Lehmann ha accompagnato la parabola artistica di molti di loro come interlocutore acuto ed entusiasta.

E lo ha fatto anche per il progetto da cui è nato il presente volume. Subito dopo l'uscita di *Postdramatisches Theater*, insieme al collega e amico Gaetano Biccari, avemmo l'idea di approntare una serie di analisi critiche di spettacoli che desse conto delle particolarità del teatro contemporaneo di lingua tedesca. Lehmann la sostenne attivamente, come anche altre colleghe e altri colleghi, che contribuirono con alcuni testi. Una serie di circostanze impedì poi l'immediata realizzazione del progetto, che nel corso degli anni è stato poi da me portato avanti a più riprese e che ora finalmente si realizza grazie all'interesse manifestato da colleghi e colleghe, amiche e amici del mondo del teatro, e al generoso contributo finanziario del Dipartimento di Lingue, letterature e culture straniere dell'Università degli Studi Roma Tre.

Tranne quello di Annalisa Sacchi, scritto in italiano, tutti i testi di questa sezione sono stati tradotti dal tedesco. Quelli di Hans Thies Lehmann, Miriam Dreyse, Helene Varopoulou, Christopher Balme, Doris Kolesch, Gerald Siegmund, Ulrike Haß, Alexander Karschnia, Jörg Wiesel, Günther Heeg, Patrick Primavesi, Mieke Matzke sono stati tradotti da chi scrive, come pure il testo di Nikolaus Müller-Schöll su Wanda Golonka.

Il testo di Eva Döhne è stato tradotto da Eriberto Russo, quello di Rebecca Ajnwojner da Angelica Giammattei, il testo di Ekaterina Trachsel da Alberta Tagliacozzo, il testo di Nikolaus Müller-Schöll su Boris Nikitin da Paola Paumgardhen, che ringrazio per il prezioso supporto in tutte le fasi del lavoro di editing e di revisione. Un grazie va anche a Gianluca Paolucci per l'attenta lettura dei testi e i sempre utili suggerimenti.

La sezione miscellanea si apre con la traduzione di uno dei testi di teoria drammaturgica più importanti della storia del teatro europeo: *Servirebbe davvero un buon teatro stabile?* (1784) ovvero, come recita il titolo di una versione successiva, *Il teatro considerato come istituzione morale*. Chiudono il volume due lavori nati nell'ambito del Dottorato di ricerca che fa capo al già citato Dipartimento di Lingue, letterature e culture straniere dell'Università Roma Tre, specificamente da un seminario, condotto da chi scrive insieme a Fabio Condemi, sulle modalità di rimediazione teatrale di testi romanzeschi a partire da uno spettacolo di Condemi, *Jakob von Gunten* (2018), ispirato dall'omonimo romanzo (1909) di Robert Walser.

F.F.

Nota

Sulla “svolta performativa” nel teatro del secondo Novecento si veda: Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2004; trad. it., *Estetica del performativo*, Carocci, Roma 2014. Sul postdrammatico: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 1999; trad. it., *Il teatro postdrammatico*, cuepress, Imola 2014. L'intervista di Karschnia a cui si fa riferimento è: *Ein demütiger Theoretiker. Alexander Karschnia im Gespräch mit Gabi Wuttke*, 17-07-2022, in <https://www.deutschlandfunkkultur.de/hans-thies-lehmann-postdramatisches-theater-100.html> [ultima consultazione: 10 gennaio 2024].

Contributi

Hans Thies Lehmann (Atene)*¹

Heiner Müller regista

Heiner Müller's work stands out in the landscape of German literature in a singular way, like an erratic boulder. But his activity as a director has also taken on a special, even symbolic significance precisely for that German history to which his interest as a writer is directed. While his value as a writer is rarely questioned even by his opponents, the plays he has produced as a director have not met with unanimous critical or public approval. This essay aims to offer an examination of the positive and negative criticism of the plays of this important heir to the theater of Bertolt Brecht. Even as a director, Müller holds fast to the task he set himself as a writer, which can be described with the formula: theater as historical-political commentary. Like his texts, his directing should be understood as a ceaseless "commentary": an interpreting, unearthing and bringing to light ("archaeology"), a revealing of hidden contradictions. Commentary historically situates models and predecessors, brings out the political "content" of texts through rewriting and reworking.

KEYWORDS: Heiner Müller, theater director, theater as "commentary", political historical theater, political historical theater

1

In Heiner Müller (1929-1995), una figura esemplare del paesaggio teatrale tedesco della fine del Novecento, si ritrovano, annodate l'una all'altra, le forze motrici della sua epoca: gli echi dell'orrore della storia tedesca e le tensioni politiche del conflitto Est-Ovest, la divisione e l'unificazione tedesca, la speranza – per quanto incrinata dallo scetticismo –

¹ La pubblicazione dei testi di Hans-Thies Lehmann si intende come omaggio alla memoria dell'autore, che li mise a disposizione del curatore alcuni anni fa. La direzione pertanto si assume la responsabilità di darli alle stampe senza sottoporli al procedimento di peer review.

di una società socialista e la delusione per la perdita delle utopie. Müller aveva il grande respiro del *poeta doctus*, che, come sempre avviene fin da Shakespeare e dalla tragedia del Seicento, considerava la *storia* una materia di base del teatro, ed era allo stesso tempo un collagista e un *mon-
teur* ironico – tanto ironico al punto da apparire cinico – postmoderno e post-drammatico, assillato da una storia che minaccia di perdersi nella stagnazione, nella ripetizione e nell'assenza di futuro, un assillo e una minaccia che egli manifesta nella sarcastica frammentazione della forma drammatica.

L'opera di Heiner Müller svetta nel panorama della letteratura tedesca in maniera singolare, come un masso erratico. Ma anche la sua attività di regista ha assunto un significato particolare, addirittura simbolico proprio per quella storia tedesca alla quale si rivolge il suo interesse di scrittore. Mentre il suo valore di scrittore viene raramente messo in discussione anche dai suoi avversatori, gli spettacoli che ha realizzato come regista non hanno incontrato il consenso unanime della critica o del pubblico: troppo marcato risultava il loro carattere di *riflessioni sceniche*; troppo poco essi confermavano opinioni preconcepite o soddisfacevano le consuete aspettative verso un teatro inteso come forma di intrattenimento; in maniera troppo pressante esigevano dallo spettatore una presa di coscienza storica e politica sui dolori, le delusioni e la grottesca tragicità della storia recente, soprattutto tedesca; troppo difficili venivano rese un'identificazione e un'immedesimazione fondate su una presa di posizione morale univoca. L'attività registica di Müller si inserisce chiaramente nella tradizione del teatro di Brecht, e nelle due Germanie e poi nella Germania unita degli anni Ottanta e Novanta non si poteva certo contare su un grande entusiasmo per uno stile epico, freddo e distaccato di matrice brechtiana. Non di rado, infatti, la critica teatrale ha lamentato l'"astrattezza" e l'"asciuttezza" delle messinscena mülleriane. Alla popolarità dei suoi lavori di regia erano dunque posti dei limiti. E Müller lo sapeva. Egli parlava sempre del divario tra successo e influenza, sperava di poter esercitare con il suo teatro un'influenza e una provocazione a lungo termine. D'altra parte, non si fa torto al Müller regista se si afferma che la sua pratica teatrale è rimasta indietro rispetto alla radicalità dei suoi testi e della sua idea di teatro. Anche chi annovera il suo lavoro di scrittore tra i più significativi dell'epoca, spesso esprime per le sue regie rispetto e ammirazione (come teatro brechtiano della miglior specie) o interesse per la consapevole riflessione del teatro su sé stesso e la sua storia che queste regie mettono in atto (soprattutto negli anni Novanta), ma raramente mostra entusiasmo per una qualche rivelazione in fatto di estetica teatrale.

Se però si considera il fatto che l'abituale attività teatrale di quel periodo era continuamente esposta al rischio di trasformarsi in una fabbrica di

intrattenimento dimentica della storia e comunque conformista (a causa di costrizioni economiche), le messinscene di Heiner Müller restano tuttavia di un valore esemplare, perché sollevavano interrogativi sul luogo, la funzione e la storia del teatro – e questo ben al di là del proprio tempo. Che si debba intendere il teatro come *pratica sociale* era per Müller, come per Brecht, fuori discussione.

Il disfacimento e il declino della socialità non gli sfuggirono di certo, è anzi proprio dal confronto con questa tendenza che il suo lavoro teatrale trasse la sua energia. Mentre la maggior parte degli autori contemporanei si concentrava sull'individuo e i suoi conflitti all'interno di piccole "comunità" come la famiglia, anche da regista Müller tiene fede al compito che si è posto come scrittore e che si può descrivere con la formula: *il teatro come commentario storico-politico*. Come i suoi testi, anche le sue regie vanno intese come un incessante "commento": un interpretare, dissotterrare e riportare alla luce ("archeologia"), un rivelare contraddizioni nascoste. Il commento situa storicamente modelli e predecessori, fa emergere il "contenuto" politico dei testi attraverso la riscrittura e la rielaborazione. Titoli come *Ödipuskommentar* (Commento a Edipo) o sottotitoli come *Ein Shakespearekommentar* (Un commento shakespeariano) mostrano come il principio del commento è sempre all'opera in Müller. Quando usava concetti come "Fatzer-Dokument" ("documento Fatzer" e "documento su Fatzer") e "Fatzer-Kommentar" ("commento a Fatzer" o anche "commento Fatzer"), Brecht usava anch'egli i concetti di commento e documento in una modalità complessa, alla quale Müller si riallaccia, anche come regista.

La regia di Müller immetteva sempre nuovi materiali e realtà nei testi messi in scena, che nella maggior parte dei casi erano testi suoi propri. Spesso e volentieri ne metteva insieme diversi in un'unica messinscena. Anche in questo modo, egli stabiliva continuamente all'interno dei propri lavori teatrali un rapporto di commento reciproco tra testi ed elementi formali della scena, come pure tra i diversi testi o tra i differenti tempi e motivi del testo e dello spettacolo.

Al di là di tutte le affinità tra la concezione e la pratica del teatro di Müller e quelle di Brecht, vanno segnalate anche delle differenze specifiche, che hanno a che fare con le diverse situazioni storiche, ma anche con la peculiarità della loro personale concezione del teatro. Per quanto importante fosse per Brecht la consapevolezza che attori e spettatori dovessero sempre tener presente di avere a che fare con una rappresentazione teatrale, il ruolo che nella sua opera assume la *riflessione storico-teatrale* in senso stretto fu in generale alquanto limitato. Su questo piano, il regista Müller va oltre, in un senso analogo a come avviene pure nella sua scrittura. Come i suoi testi, anche le sue messinscene operano con un meta-livello dell'autoriflessione sulla storia (soprattutto politica) del teatro e di coloro che lavorano nel

teatro. Pure in tal senso i suoi spettacoli sono commenti: commenti della storicità anche della propria pratica teatrale. Müller compie il passaggio dalla concezione brechtiana del teatro come “podio” alla concezione e alla prassi del teatro come luogo di una esplicita riflessione sul teatro stesso. Così mette in evidenza in Brecht motivi e testi che altrimenti vengono poco recepiti. Per il suo lavoro registico assume un grande significato, per esempio, il concetto brechtiano di *Furchtzentrum*, centro della paura. Più volte Müller sottolinea che attraverso la messinscena a lui interessa far emergere il “centro della paura” dei testi: quel punto in cui tutte le intenzioni, le speranze, tutti i desideri di cambiamento e di rivoluzione, tutta la fiducia nell’umano e perfino la possibilità del senso minacciano di deflagrare. Più del teatro epico (con la sua pericolosa tendenza a implicare – nonostante gli ammonimenti di Brecht – un sapere che dal “podio” viene dispensato agli spettatori) a Müller interessava il progetto radicale del *Lehrstück quale utopia teatrale* di una interrogazione collettiva del politico. Anche in questo senso il frammento *Fatzer* (in cui Brecht usa il concetto di *Furchtzentrum*) rappresentava per lui il testo più significativo di Brecht. Per tutti questi motivi, la pratica teatrale di Müller, che a prima vista può apparire piuttosto convenzionale, comunica sotteraneamente con alcuni progetti teatrali radicali a essa contemporanei (Action Theater, forme teatrali post-drammatiche) con cui, dagli anni Settanta, i suoi testi comunque si pongono in consonanza. L’attività registica di Müller è sempre concretamente al passo con i mezzi di espressione contemporanei, sfrutta i media, l’arte povera (soprattutto tramite Jannis Kounellis, che più volte progettò scenografie per i suoi spettacoli), come pure le forme postmoderne di un Erich Wonder; anche tracce del minimalismo e del decostruzionismo sono rinvenibili nel teatro di Müller. Ma tutto ciò “innestato” su una estetica teatrale che nella sua sostanza è di stampo brechtiano.

Può forse apparire paradossale che proprio il poeta cui viene attribuita una visione del mondo profondamente negativa resti fedele all’*utopia* di un teatro inteso come luogo di un *progetto alternativo* rispetto alla realtà. Il compito dell’arte era per lui quello di «rendere impossibile la realtà», perciò a teatro non gli interessava la rappresentazione della realtà data, bensì l’affermazione di una realtà altra:

Il testo mette in discussione il silenzio e il silenzio mette in discussione il testo, e così si può proseguire all’infinito. In questo modo si crea anche un’altra realtà, che il teatro deve affermare contro la costrizione a rappresentare o la richiesta di rappresentazione, di pura riproduzione della realtà. E in questo modo il teatro mette in discussione anche la realtà, e questa è anche la più importante funzione politica del teatro.²

² Da una conversazione con Rick Takvorian del 1986, cit. da S. Suschke, *Müller macht*

Il teatro era per Müller (nonostante tutta la discorsività e al di là di essa) il luogo di un progetto alternativo a tutti i discorsi ragionevoli e comprensibili, a tutti i linguaggi. Il *silenzio* – qui Müller riprende un vecchio motivo di Nietzsche e Walter Benjamin – costituiva ai suoi occhi il fondamento del linguaggio teatrale. In un bel testo poetico-poetologico del 1983 egli scriveva: “Quando le discoteche saranno state abbandonate e le accademie si saranno svuotate, si potrà nuovamente sentire il silenzio del teatro, che è il fondamento della sua lingua”³.

2

Nonostante le resistenze di critica e pubblico, e i limiti interni della sua attività registica, il percorso del Müller regista è segnato da un gran numero di eventi teatrali molto significativi e a ragione molto discussi. Diverse celebri personalità del teatro sono legate al suo nome e al suo lavoro sulle scene: si possono citare, ad esempio, scenografi come i già menzionati Jannis Kounellis e Erich Wonder, ma anche Mark Lammer, Hans-Joachim Schliecker, e poi attori come Ulrich Mühe, Martin Wuttke, Margarita Broich, Dieter Montag, Hermann Beyer. Ad attrarre maggiormente l’attenzione sono stati i seguenti spettacoli: *Macbeth* nel 1982, *Der Lobndrucker* (Lo stakanovista) nel 1988, *Hamlet/Maschine* nel 1989/90, *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (La resistibile ascesa di Arturo Ui) nel 1995, così come la sua escursione da regista nel campo dell’opera lirica con la messinscena di *Tristano e Isotta* a Bayreuth nel 1993.

In un primo momento Müller si occupò solo sporadicamente di regia: nel 1980 e nel 1982 mise in scena *Der Auftrag* (La missione) alla Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz di Berlino e a Bochum; poi, ancora nel 1982, *Macbeth*, sempre alla Volksbühne. Tra il 1988 e il 1995, l’anno della sua morte, troviamo invece una lunga serie di messinscene, principalmente di sue stesse opere che avevano visto la luce anni prima: nel 1988 *Der Lobndrucker*, nel 1990 *Hamlet/Maschine*, nel 1991 *Mauser*, nel 1993 *Duell Traktor Fatzer* (Duello Trattore Fatzer) e *Tristano e Isotta* a Bayreuth, nel 1994 *Quartett* (Quartetto), nel 1995 *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. La preparazione di una messinscena del suo ultimo testo teatrale *Germania 3. Gespenster am toten Mann* (Germania 3. Spettri sull’uomo morto), alla quale inizialmente aveva preso parte nonostante le difficili condizioni di salute, fu interrotta dopo la sua morte

Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog, «Theater der Zeit», Berlin 2003, p. 28.

³ H. Müller, *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am dramatischen Theater Sofia*, in Id., *Werke*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005, vol. 8, p. 269.

il 30 dicembre 1995⁴. Dal 1987 Müller era quasi del tutto ammutolito come autore teatrale. Così dalla caduta del Muro il suo lavoro registico poteva apparire come la parte principale della sua opera. Ma a posteriori, anche a prescindere dal suo ultimo dramma *Germania 3*, la produzione letteraria dei suoi ultimi anni di vita (prosa, lirica e prosa lirica) appare significativa e assume un peso pari al suo lavoro di regista.

Il primo lavoro da regista di Müller risale al 1980, quando (insieme a Ginka Tscholakowa) mette in scena *Der Auftrag* in uno spazio ideato e realizzato da Hans-Joachim Schliecker, ma collocato solo al terzo piano del Volksbühne di Berlino Est, il che «non indica certo una grande fiducia» nel regista Müller da parte del direttore Fritz Roedel, anche se questi ha sottolineato che la scelta di uno spazio più piccolo sarebbe stata dello stesso Müller⁵. In tal modo il regista intendeva coinvolgere il pubblico in una situazione spaziale in cui risultasse difficile «assumere un punto di vista sovraordinato [...]. Per questo le file di sedie erano disposte come in una sala di dissezione o in un tribunale dove però il pubblico è quanto meno anche l'imputato. Questo era il punto di partenza»⁶. La rappresentazione conquistò molti per la particolare costruzione dello spazio scenico e gli straordinari attori: Dieter Montag, Hermann Beyer e soprattutto Jürgen Holtz, interprete del ruolo di Debuissou e del monologo *Der Mann im Fahrstuhl* (L'uomo nell'ascensore). In un appunto molto interessante quale espressione dello scetticismo sociopolitico di Müller si legge: «Stalin o la disperazione. Ma cosa c'è di male nella disperazione? Ha spostato più montagne del dubbio»⁷. Nel 1982 Müller mise in scena lo stesso testo nell'Ovest, a Bochum, con un allestimento opulento, con tanto di pantere nere vive, pianoforti a coda sospesi in aria, imponenti piani obliqui e marionette. Il «ricordo della rivoluzione» (così il sottotitolo del dramma) era per lui «nella DDR un dramma attuale, a Bochum una fiaba remota»⁸. Come si vede, le principali scelte registiche dipendevano in entrambi i casi dalla percezione che Müller aveva della concreta situazione politico-sociale in cui si svolgeva lo spettacolo e in entrambi i casi esse miravano con mezzi diversi allo stesso scopo: una critica e un disorientamento della forma di coscienza presupposta nel pubblico attraverso gli stessi strumenti del teatro.

Il regista Müller affermava con forza l'autonomia del teatro rispetto al testo, considerava le sue messinscene tentativi di rendere enigmatico

⁴ S. Suschke, *Müller macht Theater*, cit., p. 225.

⁵ Ivi, p. 26.

⁶ Müller citato da S. Suschke, *Müller macht Theater*, cit., p. 25.

⁷ Cit. in ivi, p. 21.

⁸ H. Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1994², p. 298.

ciò che aveva scritto, di interpretarlo in maniera nuova e critica sul palcoscenico. Il testo doveva affermare la propria realtà, non cancellarsi nella messinscena, mentre al contrario il teatro doveva fungere da spazio alternativo rispetto al testo, non come una sua illustrazione. Per Müller “mettere in scena vuol dire sempre riscrivere e continuare a scrivere il testo teatrale”⁹; e questo vale anche e soprattutto per i suoi stessi testi. Müller, che aveva una memoria incredibile, raccontava spesso che durante le prove di punto in bianco non ricordava più i propri testi, che normalmente conosceva a memoria, e doveva chiedere agli attori come continuavano. Quanto le regie si allontanassero dai suoi testi lo si poteva vedere già nel primo “grande” lavoro, accolto con molta attenzione tanto a Est quanto a Ovest. Le messinscene di *Der Auftrag* erano temporalmente vicine alla scrittura del testo, cosa che rimarrà un’eccezione. Nel 1982, invece, Heiner Müller, insieme a Gina Tscholakowa, porta in scena alla Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz la propria versione del *Macbeth*, risalente al 1972¹⁰.

3

È naturale che la storia del teatro e la storia della cultura, delle messinscene di Müller, più di quella del suo *Macbeth*, ricorderanno quelle del *Lohndrucker* e soprattutto della *Hamlet/Machine*, perché questi ultimi lavori sono in stretta relazione – una relazione allo stesso tempo paradossale e tragica, in ogni caso profondamente sintomatica – con la cosiddetta *Wende* ovvero con la fine della divisione tedesca. Il *Lohndrucker* sfruttava le possibilità del grottesco e delle immagini mitiche per praticare un’archeologia dell’esperienza socialista che non si sottraeva alla dimensione dell’assurdo. Nessuna sublimazione tragica mitiga lo spavento di fronte alla storia; ogni tentativo di trarre da essa la legittimazione di una politica viene impedito¹¹. *Hamlet/Maschine*, che Müller allestì tra il 1989 e il 1990 al Deutsches Theater, unisce all’*Amleto* di Shakespeare il suo testo probabilmente più famoso, negli anni Ottanta e Novanta molto spesso rappresentato, in varie parti del mondo: *Hamletmaschine* (1977), che il

⁹ Th. Birkenhauer, *Regiearbeit*, in *Heiner Müller Handbuch*, a cura di H.-Th. Lehmann, P. Primavesi, Metzler, Stuttgart 2003, pp. 327-337, qui p. 327.

¹⁰ Cfr. a questo proposito, tra gli altri, H.-Th. Lehmann, *Das Ende der Macht – auf dem Theater*. Heiner Müllers «Macbeth» – Text 1972: Inszenierung 1982, «Theater heute» 12 (1982), pp. 16-24.

¹¹ Cfr. H.-Th. Lehmann, *Ästhetik des Textes-Ästhetik des Theaters*. Heiner Müllers «Lohndrucker» in Ostberlin, in S. Bauschiger, S. L. Cocalis (Cur.), *Von Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA*, Francke, Bern 1992, pp. 219-232.

regista Müller aveva pensato prima di utilizzare come prologo, ma poi aveva collocato come intermezzo all'interno del testo shakespeariano.

Visto l'interesse ossessivo di Müller per Shakespeare e in particolare per la figura di Amleto, già da tempo ci si sarebbe potuti aspettare da lui una tale messinscena della *tragical history* di Shakespeare e della sua *Hamletmaschine*. Müller la realizza in un momento altamente drammatico dal punto di vista storico e politico, e cioè negli ultimi mesi e nelle ultime settimane di vita della Repubblica democratica tedesca. Mentre regista e attori provavano *Amleto*, un dramma sul disfacimento di uno Stato, fuori dal teatro lo Stato tedesco del "socialismo reale" si sgretolava quasi senza resistenze. Durante le prove diventa sempre più chiaro che, di fronte all'incredibile velocità degli eventi politici di quei giorni, un'attualizzazione troppo diretta dell'opera era improponibile: alla prima avrebbe potuto essere già superata. Nel novembre del 1989 Müller aveva definito l'*Amleto* l'opera più attuale della (ancora esistente) Repubblica democratica tedesca, in quanto descrizione dell'"abisso che sta dietro ogni politica"¹²; quando lo spettacolo ebbe luogo, nel marzo del 1990, con i fastosi spazi scenici allestiti da Erich Wonder, il disfacimento dello stato danese (Amleto: «La Danimarca è una prigionia») divenne uno specchio, lo spettacolo un segnavia del fallimento di uno Stato, nel quale Müller forse continuava o voleva continuare a vedere le tracce del progetto di una società comunista. Il linguaggio della messinscena, tuttavia, lasciava intendere qualcos'altro. Mostrava un mondo in cui "l'energia del conflitto si è completamente persa. Il tempo non si manifesta più nelle azioni e articolazioni consapevolmente modellate di protagonisti che agiscono sulla scena [...]. Lo spettacolo inizia nel freddo di un cubo chiuso e finisce nella luce brillante di una pianura desolata"¹³. Lo spazio drammatico era più paesaggio che corte, e non è certo un caso, visto che in Müller il paesaggio spesso si fa metafora del disorientamento politico, di una coscienza infelice e stagnante.

Nel suo discorso *Shakespeare eine Differenz* (Shakespearare una differenza, 1988) Müller ha parlato del "pantano insanguinato" delle ideologie nel xx secolo, a partire dalla cui esperienza l'*Amleto* si leggerebbe diversamente. La tragedia diventa un sarcastico dramma luttuoso nella luce giallastra del palcoscenico di Erich Wonder, sul cui sfondo si sovrappongono archi rinascimentali e moderni tunnel, stimolando allo stesso tempo disorientanti prospettive spaziali, associazioni sia postmoderne che classiche, facendo confluire l'una nell'altra astrazione e riproduzione. Elementi sonori (rumori di aereo) e tecnologici (strumenti di sorveglianza sospesi in aria) universalizzano le motivazioni dell'azione e mettono

¹² J. Fiebach, *Nach 1989*, in *Handbuch Heiner Müller*, cit., p. 17.

¹³ Th. Birkenhauer, *Regiearbeit*, cit., p. 331.

al centro il tema del tempo. “Il centro della paura dell’opera è il tempo: passato e futuro implodono in un presente totale”, ha osservato Alexander Weigel¹⁴. Come quest’ultimo racconta, lo stesso Müller si immerse in trattati filosofici sul tema del “tempo”: forse un tentativo di vedere oltre l’opaca e discutibile attualità politica, di guardare intenzionalmente al di là di essa. La situazione era alquanto complicata per un autore e regista la cui visione politica della cosiddetta *Wende* era profondamente scissa. A molti ritornò in mente la situazione di Brecht durante il 17 giugno 1953 e la drammatizzazione polemica delle contraddizioni del grande uomo di teatro in *Die Plebejer proben den Aufstand* (I plebei provano la rivolta, 1966) di Günter Grass.

Lo spettacolo tematizza il tempo anche esteriormente: la sua durata era di quasi 8 ore (originariamente era programmata una divisione in due serate). Lo stesso dramma di *Amleto* appariva, come la postdrammatica *Hamletmaschine* di Müller, privato di una vera realtà drammatica. Müller ha dichiarato che avrebbe voluto per così dire “non” mettere in scena il suo testo. Con il crollo della Repubblica democratica tedesca la *Hamletmaschine* aveva assunto una dimensione profetica quasi importuna e Müller non voleva rendere la cosa così facile a sé stesso e al pubblico. Dopo il crollo dello Stato danese, in Shakespeare compare Fortebraccio come fondatore di un nuovo ordine. Nello spettacolo di Müller Fortebraccio sembra incarnare soltanto l’ordine di un’anonima macchina del potere e del denaro, mentre attraverso il testo pronunciato da Ofelia-Elettra nella *Hamletmaschine*, qui posto alla fine, viene per così dire già mostrata anche la “risposta” al nuovo ordine: terrorismo e rivolta suicida.

4

Nel 1991, ancora una volta al Deutsches Theater, Müller unisce in un’unica messinscena *Mauser*, con *Quartett* e (oltre ad altri testi) l’ultima parte di *Wolokolamsker Chaussee* (La strada dei panzer) dal titolo *Der Findling* (Il trovatello), nella quale viene rappresentata allegoricamente la fine degli scontri ideologici all’interno della famiglia nella Germania dell’Est: il figlio va all’Ovest, abbandonando il terreno del tragico scontro tra “padri” comunisti irrigiditi e “figli” ribelli. Fintanto che era esistita la Repubblica democratica tedesca, *Mauser* (scritto nel 1970) non aveva potuto essere rappresentato; il dramma era stato infatti proibito. Dopo la fine di quello Stato, però, la tematica del boia al servizio della rivoluzione assunse più il carattere di una commemorazione delle vitt-

¹⁴ Citato da S. Suschke, *Müller macht Theater*, cit., p. 140.

me, di un riconoscimento delle aporie e forse della definitiva agonia del progetto socialista.

Ma questo lavoro sulla memoria storica non poteva certo contare sull'interesse di un pubblico che (all'Ovest) non aveva quasi alcuna relazione con i conflitti tragici di rivoluzionari e (all'Est) mostrava la tendenza a respingere le esperienze tedesco-orientali del socialismo, a relegare i problemi della rivoluzione nel museo di storia e a presentare la situazione come un radicale nuovo inizio. Poiché *Quartett* è ambientato nell'imminenza della Rivoluzione francese, *Mauser* durante la guerra civile russa dopo il 1917, *Der Feindlich* dopo il 1968, ne venne fuori una sorta di viaggio nel tempo. Müller:

La messinscena è un viaggio dal passato all'indietro verso il presente, poiché il passato sta davanti a noi e il futuro, che era racchiuso nel presente, sta dietro di noi. Questa forse è la formulazione di un'esperienza collettiva, che adesso viene fatta dalla popolazione della Repubblica democratica tedesca, anche se soltanto per gli intellettuali diventa oggetto di riflessione.¹⁵

Molti osservatori constatarono con delusione il ritorno a un puro teatro della parola. Su una scena composta da una installazione di Jannis Kounellis, più che rappresentato, il testo di *Mauser* veniva declamato, in parte soltanto letto. Il teatro si ritraeva per fare spazio a disposizioni discorsive che riportano i conflitti esteriori della trama alla costituzione del linguaggio e del soggetto parlante¹⁶. *Quartett*, al contrario, si faceva citazione di una perfetta recitazione illusionistica, senza fratture tra personaggio e attore, mentre nella terza parte gli interpreti restano come accanto ai personaggi da loro rappresentati: tra le parole e chi le pronuncia si apre un abisso. In tal modo lo spettacolo esprimeva esattamente la stessa mancanza di esperienza immediata dei conflitti storici che esso ritrovava nel pubblico. Ampio *theatrum mundi* che si estende dall'inferno del terrore rivoluzionario attraverso il purgatorio del gioco di ruolo intorno alla Rivoluzione francese fino al tema del paradiso (perduto) in *Der Findling*, lo spettacolo assunse il significato di un consapevole sottrarsi ai grandi mezzi del teatro di intrattenimento.

A questo importante allestimento, seguì l'(unica) escursione di Müller nella regia di un'opera lirica: con gran sorpresa di molti egli fu invitato nel 1993 a Bayreuth a mettere in scena *Tristano e Isotta*. Quel che ne scaturì fu anche in questo caso un teatro che ha per oggetto la storia del teatro e qui riflette sulla linea che collega l'opera di Wagner con le avanguardie storiche, oltre a criticare il romanticismo kitsch nella ricezione del *Tristano*.

¹⁵ Citato da S. Suschke, *Müller macht Theater*, cit., p. 160.

¹⁶ Th. Birkenhauer, *Regiearbeit*, cit., p. 332.

Al posto dell'estasi romantica che si nutre di nostalgia della morte e dell'esaltazione della morte per amore, nella versione di Müller viene in primo piano una riflessione che fa quasi a meno di azione drammatica ed esibisce il conflitto «tra lealtà verso il potere statale paternalistico e il desiderio di superamento delle sue norme»¹⁷. Lo spazio scenico possente e staticamente geometrizzato creato da Erich Wonder trova riscontro nella recitazione statica degli attori. I costumi dal sapore futuristico ostacolano la loro espressività; la distanza spaziale tra loro (particolarmente sconcertante nel grande duetto amoroso) fa sì che il conflitto tra il desiderio di ebbrezza e un mondo claustrofobicamente chiuso non possa essere sminuito da una gesticolazione romantica.

Nel 1992 Müller entra a far parte del comitato direttivo del Berliner Ensemble, insieme a Peter Palitzsch, Matthias Langhoff, Fritz Marquardt e Peter Zadek. La loro direzione fu segnata da dimissioni e litigi pubblici, oltre a essere spesso canzonata come un circolo di vecchietti. In maniera simbolica e visibile a tutti, si sbriciolava un pezzo dell'eredità culturale della Germania orientale. Il regista Müller cercò di andare alle radici dei conflitti che tutto ciò segnalava, mettendo in scena, al Berliner Ensemble, *Duell Traktor Fatzer*, che debutta il 30 settembre 1993¹⁸.

Con il *Fatzer* di Brecht Müller si confronta in modo profondo e continuo. Lo mostra già il fatto che egli da un lato ne crea una versione per le scene (che è alla base anche della prima rappresentazione tedesco-orientale dell'*Untergang des Egoisten Johan Fatzer*, ovvero del *Declino dell'egoista Johan Fatzer*, al Berliner Ensemble nel 1987), ma che poi per la nuova messinscena del 1993 non usa questa versione, che ritiene troppo assettata nella direzione di una trama coerente. Per questa messinscena, infatti, egli ricomponne in maniera discontinua e frantumata testi del grande frammento brechtiano, interrompendoli per di più con suoni di violoncello. Il *Fatzer* viene messo a confronto o fatto “duellare” con testi suoi propri: con *Traktor*, un dramma intermezzato da commenti scettici eroiche operazioni di sminatura che subito dopo la guerra resero nuovamente coltivabili i campi, ma al prezzo di morti e feriti; e poi con due parti di *Wolokolamsker Chaussee*, cioè *Das Duell* (Il duello) e *Der Findling*, che rappresentano i dissidi interni della coscienza comunista e la sua disgregazione causata da conflitti simbolici tra padri e figli. Il lavoro sulla memoria posto in atto dalla messinscena riguardava le versioni di utopie politiche fallite, la «consapevolezza del fallimento» (*Traktor*).

¹⁷ Ivi, p. 334.

¹⁸ Per il commento di questa messinscena seguo la calzante argomentazione di J. Wilke, *Brechts «Fatzer»-Fragment. Lektüre zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*, Aisthesis, Bielefeld 1998, pp. 240 ss.

La storia appariva come “resto frantumato, materiale e ipoteca”¹⁹. Ma soprattutto era in gioco anche il ricordo che il teatro ha della sua stessa storia. Tra la prima rappresentazione del *Fatzer* nel 1987 e la messinscena di Müller c’era stata la caduta del Muro, la fine della Repubblica democratica tedesca. Müller lavorò con attori che avevano preso parte anche alla precedente messinscena. Il teatro di Stato della Repubblica democratica tedesca si era orientato, per quanto riguarda la forma, all’idea classica della grande fabula e, per quanto riguarda il contenuto, aveva articolato una rivalutazione del funzionario Koch e una certa giustificazione della liquidazione di Fatzer (Ekkehard Schall), anche se già all’epoca si era compreso che il potenziale dell’energia anarchica di quest’ultimo in fondo non può e non deve essere liquidato. Se nella messinscena del *Lohndrücken* il dialogo critico con il teatro di Stato della Repubblica democratica tedesca ha luogo attraverso l’uso del grottesco e del mito, qui lo stesso dialogo avviene nella forma di una «spettrale volatilizzazione di tutti i conflitti drammatici». Koch, che era impersonato dall’ex-Fatzer Ekkehard Schall, si presentava come “vetusto funzionario”²⁰, Hermann Beyer nel ruolo di Fatzer, al contrario, appariva affetto da quella generale paralisi di cui parla lo stesso personaggio brechtiano: “Mi paralizza il mattino e / questo presente senza impegno”²¹. La critica apprezzò poco la riflessione e condannò la “spettralità” della messinscena.

Nel 1994 Müller cura un allestimento di *Quartett* (che precedentemente era stato messo in scena tra gli altri da Robert Wilson e Patrice Chereau), ancora al Berliner Ensemble, con Marianne Hoppe nelle vesti di Merteuil. Con lei, che era stata sposata con Gustav Gründgens, appariva sul palcoscenico un emblema della grande e problematica storia del teatro tedesco del Novecento, un monumento, un mostro sacro. A recitare la parte di Valmont c’era Martin Wuttke, più giovane di lei di più di cinquant’anni, che aiutava con cortesia l’anziana signora a superare i frequenti vuoti di memoria, intervenendo ogni volta, come un cavaliere pieno di ammirazione, per ricordarle le parole. La percezione di due epoche e due generazioni della storia della Germania e del teatro finisce per prevalere sulla messa in scena del testo stesso; raramente il teatro è stato, come in questo caso, in un modo tanto chiaro, un luogo della memoria della propria storia, dei propri attori (meraviglioso il modo in cui Marianne Hoppe, dimenticate ancora una volta le parole del testo, con un grande gesto e una gran voce intonava un “... eccetera, ... eccetera”, esibendo così, in maniera naïf e artistica allo stesso tempo, la priorità della propria presenza rispetto alla recitazione del testo).

¹⁹ Ivi, pp. 240-41.

²⁰ Ivi, p. 249.

²¹ B. Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1998-2000, vol. 10, p. 440.

5

Nel 1995 Müller mise in scena al Berliner Ensemble *La resistibile ascesa di Arturo Ui*. Lo spettacolo fu quello che si dice un successo sensazionale, rimase molti anni in cartellone e resta impresso nella memoria non da ultimo grazie a Martin Wuttke, la cui interpretazione di Arturo Ui si può accostare a quella, leggendaria, di Ekkehard Schall nella messinscena di Peter Palitsch e Manfred Wekwerth del 1959. Quest'ultima è certamente la messinscena di maggior successo del Berliner Ensemble del dopo Brecht: rimase in cartellone fino al 1974, fu replicata non meno di 532 volte e ospitata in tutto il mondo. Io stesso ho potuto vederla più volte a metà degli anni Sessanta. A suo modo fu un vero colpo di genio: l'arte drammatica di Schall, il ritmo da circo, la raffinatezza del grottesco erano straordinarie dal punto di vista artistico. Il messaggio politico, tuttavia, era fin troppo chiaro ed evidente: i monopoli e i signori feudali reazionari hanno la colpa per l'ascesa di Hitler e "dall'altra parte", nella Germania dell'Ovest, ci sono sempre le stesse forze al potere.

La versione di Müller si pone in dialogo critico con questa tradizione di un teatro politico che era diventato un "teatro brechtiano devoto allo Stato":

Nel mezzo di una 'cattedrale industriale' (scene di Hans Joachim Schlieker) – ai lati longheroni d'acciaio al posto delle colonne, un motore al posto dell'altare, sopra di esso una pedana, il pulpito – vediamo una cornice rossa vuota sospesa nello spazio, reminiscenza dell'"eredità" della vecchia messinscena. In maniera fin troppo chiara Müller cita all'inizio il linguaggio figurativo dell'estetica del teatro politico da Piscator in poi: Dogsborough sulla pedana con la testa d'asino nella cornice; al centro, davanti al motore-altare, i signori del cartello del cavolfiore, riconoscibili come sempre da bombetta e sigaro....²²

Ciò che nella messinscena appare tipico dello stile registico di Müller è la tendenza alla generalizzazione e al montaggio di diversi spazi storici, l'attualizzazione in forma di citazione della storia del teatro quale aspetto essenziale (non aneddotico) del teatro stesso, così come una caratterizzazione dei personaggi trans-ideologica, fondata su una esibizione della corporeità. Giustamente Heeg sottolinea il *rifiuto del modello classico dell'estetica teatrale*, il rifiuto del *tableau* scenico accuratamente composto che assicura un senso anche ai più piccoli dettagli. Appunto quest'estetica aveva caratterizzato le messinscene precedenti. In Mül-

²² Per la citazione e le considerazioni che seguono si veda G. Heeg, *Klopfschreiben aus dem Mausoleum. Brechtschulung am Berliner Ensemble*, Vorwerk 8, Berlin 2000, pp. 34-36.

ler troviamo invece un collage musicale che spazia dal Lied romantico (l'*Erlkönig* di Schubert, già usato in *The CIVIL warS* di Wilson/Müller come emblema del desiderio di morte tedesco) a Wagner e alla cultura audiovisuale contemporanea. Martin Wuttke – che aveva chiaramente studiato Schall, al quale rende tributo storico con la citazione letterale di alcuni gesti – non si ferma al *Gestus* brechtiano ereditato, ma lo spinge verso il grottesco e una rabbia folle, lascia intravedere la follia e l'isteria dei giovani neonazisti di oggi, sposta – come tutta la messinscena nel suo complesso – la problematica della pièce brechtiana dall'analisi (da tempo riconosciuta come troppo di superficie) del fascismo quale miscuglio di ideologia, bellicismo, economia e alta finanza all'esplorazione degli abissi da cui emergono gli impulsi proto-fascisti. In tal senso la messinscena attira l'attenzione dello spettatore non verso una critica ideologica del fascismo – critica da tempo irrigiditasi in cliché – ma sulla questione del nesso tra gli abissi minacciosi da cui emerge l'odio di neonazisti, criminali o terroristi e la condizione in cui versa la società. La figura di Ui diviene in questo modo più opaca, la sua sinistra animalità sale alla ribalta, come quando, ad esempio, il linguaggio del suo corpo si trasforma improvvisamente in linguaggio cagnesco. La psicopatologia dell'*underdog* viene fuori in maniera stridente. La dimensione che in Schall è clownesca si trasforma in una smorfia caratterizzata da una espressività eccessiva e in una corporeità che abbandona il campo della descrizione realistica (o soltanto caricaturale) e riformula la parabola brechtiana sul fascismo nel senso del trauma tedesco. Poiché non si piega completamente a nessun significato, questo linguaggio del corpo può essere letto con Günther Heeg come il segno di un distacco – caratteristico di tutto il lavoro di Müller – dall'estetica del *tableau* propria del teatro politico. Non si tratta tanto di un'allegoria storica in senso stretto, quanto piuttosto di una generalizzazione (anche antropologica). Heeg descrive in maniera calzante la recitazione di Wuttke: “il corpo di questo attore non è determinato socialmente, ma articola il desiderio, anzi la brama generata dal senso – profondamente radicato nell'essere umano – di una fondamentale mancanza. Molto prima di parlare, egli ansima sulla ribalta come un cane. La postura china, la lingua rosso sangue: nel pastore tedesco si nasconde un lupo. Il suo “io voglio” senza fiato [...] lega il linguaggio al desiderio infantile. Così la lingua alterna significato e suono, è attraversata da un ricalcitante piagnucolio infantile, dall'ululato dell'avidità, da un'avventatezza senza parole, dal borbottio della momentanea soddisfazione: il linguaggio di un piccolo Ubu Roi”²³. Se nel ventre della tragedia si nasconde la farsa, qui dalla farsa emerge nuovamente la tragedia.

²³ Ivi, p. 36.

Miriam Dreysse (Braunschweig)

***Madri* di Einar Schleef**

Mütter is a very controversial play; spectators leave the theater in droves, aggressively worded critiques pour in from the newspapers. The reason for the violence of the reactions is primarily the chorus, which is in fact the undisputed star of the play, not only because of its constant presence on stage and the quantity of choruses, but also because of the specific way in which it is understood and used. Schleef always stages the chorus as an autonomous formal element, as an enclosed unit in itself, which is clearly detached as much from the actors and actresses as from the audience, asserting itself in its own distinct independence.

KEYWORDS: Einar Schleef, *Mütter* (*Mothers*), Greek tragedy, chorus, juxtaposition stage stalls

Sette vecchie signore vestite di nero, distribuite su tutta la larghezza del palcoscenico completamente illuminato, avanzano dal fondo, tenendo con entrambe le mani delle scuri davanti ai loro corpi, poi a un certo punto si fermano, a gambe divaricate, lo sguardo fisso in avanti, e con un colpo potente piantano le scuri sul pavimento.

Venti donne in ginocchio, rivolte frontalmente verso il pubblico, disposte su due file. Portano veli neri sul volto, la fila avanti è vestita di bianco, quella quella dietro di nero. Gridano. Urlano, cantano, sbraitano, parlano, gemono, piangono, battono le mani, i loro corpi sussultano, oscillano ritmicamente, si piegano, si rialzano, cadono a terra. Si lamentano, urlano, gridano ancora, battono le mani per interi minuti, sembrano non voler più smettere, vanno avanti per dieci minuti, venti minuti, un'eternità.

Cinquanta donne ballano battendo le mani e cantando su una pedana dietro gli spettatori, poi su una passerella che attraversa la platea, in mezzo agli spettatori, ballando vanno sul palcoscenico, e là continuano a ballare, a cantare e battere le mani, per minuti e minuti, ballano, cantano, battono le mani.

Cinquanta donne, in piedi, sulla ribalta rivolte frontalmente verso il pubblico, occupano l'intera larghezza del palcoscenico, cinquanta donne l'una accanto all'altra, di fronte agli spettatori. Cinquanta donne che parlano e cantano, battono le mani a ritmo di danza, cadenzano il testo, lo urlano, lo sussurrano, si abbandonano a una dolce cantilena, gridano, intonano canti a più voci, ripetono singole parole, frasi, interi passaggi di testo, li ripetono fino al parossismo, ma restano ferme, diritte, in piedi, solo il movimento delle mani interrompe di tanto in tanto il *tableau* dei corpi immobili.

Nel 1986 Einar Schleeff mette in scena allo Schauspiel di Francoforte due tragedie greche antiche, *Le supplici* di Euripide e *Sette contro Tebe* di Eschilo, rappresentandole una dopo l'altra in un unico spettacolo a cui dà il titolo *Mütter* (Madri). È il suo primo spettacolo nella Germania occidentale, di cui è regista, scenografo e costumista, come avveniva anche per tutti gli altri suoi lavori. Per la rielaborazione dei due testi, invece, si avvale della collaborazione drammaturgica di Hans-Ulrich Müller-Schwefe. La sequenza cronologica delle due tragedie viene ribaltata, cosicché nella prima parte della serata viene combattuta una guerra intorno alle vittime della guerra che avrà luogo solo nella seconda parte. Questa inversione non nega semplicemente la cronologia della narrazione, ma racconta anche un momento centrale della visione della storia di Schleeff: per lui ogni guerra è uguale a un'altra¹, le guerre non hanno una effettiva giustificazione, ma sono soltanto risultati di rapporti di forza mutevoli, che però in fondo non si trasformano mai; indipendentemente da chi sia il detentore del potere, se "il popolo", i loro rappresentati democratici o dispotici dittatori, la guerra continua sui corpi dei vivi e dei morti².

Come i seguenti cinque allestimenti di Francoforte, *Mütter* è uno spettacolo molto controverso; gli spettatori abbandonano a frotte il teatro, dai giornali piovono stroncature dai toni aggressivi. Il motivo della violenza delle reazioni è soprattutto il coro, che in effetti è l'indiscusso protagonista dello spettacolo, non solo per la sua costante presenza sul palcoscenico e per la quantità delle coreute, ma anche per il modo specifico in cui viene inteso e utilizzato. Schleeff mette in scena il coro sempre come elemento formale autonomo, come unità in sé conchiusa, che si distacca nettamente tanto da attori e attrici, quanto dal pubblico, affermandosi in una sua netta indipendenza. Se in *Madri* il coro è presente nei testi rappresentati, nei successivi spettacoli è Schleeff a introdurre ripetutamente dei cori sia per la rappresentazione di gruppi di personaggi presentati

¹ E. Schleeff, *Die Schauspieler/Mütter/Wezel/Berlin – ein Meer des Friedens*, Berlin, Suhrkamp 2015, ebook: «Der letzte Krieg ist wie der erste» («L'ultima guerra è come la prima»).

² Ivi: «Über die Toten hinweg geht der Krieg weiter» («Nonostante i morti, la guerra continua sempre»).

come tali dal testo (per esempio i contadini e le zingare nell'*Urgötz* di Goethe) sia per la rappresentazione di singoli personaggi come ad esempio Faust e Gretchen.

In *Madri* ci sono tre diversi cori: nella prima parte c'è quello delle sette madri supplici, composto da attrici anziane, professioniste e dilettanti; nella seconda parte c'è dapprima il coro delle vergini tebane, quattordici giovani donne, poi il grande coro composto da quasi quaranta donne di età diversa, tutte cittadine di Francoforte senza esperienza di teatro, molte di loro con un background migratorio. Già l'assegnazione delle parti, quindi, rinvia al tentativo di Schleef di riprodurre l'oggetto della rappresentazione non solo in maniera simbolica, ma di renderlo concreto, di produrre sulla scena una realtà che corrisponda a ciò che viene rappresentato. Così, le cinquanta donne rappresentano sia il coro delle donne di Tebe presente nel testo, sia la realtà sociale della città di Francoforte, in particolare quei gruppi della popolazione che sono esclusi dal potere e vittime della storia e che Schleef porta continuamente sulla scena in forme di cori.

Tutti i cori di Schleef sono sempre chiaramente riconoscibili come tali: i suoi e le sue componenti portano gli stessi abiti, si muovono in larga misura sincronicamente e parlano quasi sempre all'unisono. Nella maggior parte delle scene il coro è costruito ostentatamente come elemento straniante che esibisce il suo carattere artistico e artefatto: entra in scena, si allinea, frontalmente rispetto al pubblico, resta immobile sul posto, statuario, e declama il testo senza alcun tipo di gestualità o mimica illustrative. A questa rigorosa formalizzazione contribuiscono anche i costumi, che sono di taglio semplice e chiaro (per esempio un camice lungo o un abito di tulle a forma di campana) e a tinta unita: nel caso di *Madri* bianchi, neri e rossi. È una scelta formale netta, che – contro ogni tipo di naturalismo o illusionismo – afferma il coro come elemento propriamente teatrale. La riduzione dei mezzi scenici è una caratteristica cruciale del linguaggio teatrale di Schleef. Lui stesso scriverà più tardi di aver “installato” con *Madri* il suo “canone formale”, poi sviluppato nei lavori seguenti³. Il coro è anti-illusionistico non solo per la sua forma rigorosa ed essenziale, ma anche in quanto portatore di una veemenza corporea che continuamente interrompe tale rigore. In tutti i lavori di Schleef troviamo scene in cui il coro, ballando, rompe la sua disposizione lineare e per diversi minuti si abbandona a ritmi che per lo più si sviluppano dal testo, per poi rendersi autonomi da esso. Il coro si fa così portatore di una semiotizzazione dell'evento teatrale che si lascia alle spalle la riproduzione della realtà per produrre attraverso i corpi e le voci delle coreute una realtà che sembra disdire il contratto teatrale.

³ E. Schleef, *Droge Faust Parsifal*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1997, p. 470.

Così anche nella scena del lamento descritta all'inizio. Le madri dei caduti davanti a Tebe reclamano le salme dei loro figli, che Teseo in un'altra guerra ha portato via da Tebe. Questa scena del lamento, la cui base verbale è costituita da due frasi del testo – «La spada divorò il figlio» e «Dilaniati dal sangue coperti dalla cenere»⁴ – così come dai due suoni di lamento greci IO e AI, si fonda sull'improvvisazione, per cui la sua durata varia da spettacolo a spettacolo dai dieci a venti minuti, a teatro un tempo davvero lunghissimo. Per venti minuti le donne si lamentano, gridano, cantano, urlano: da spettatori si ha effettivamente l'impressione che abbiamo dimenticato il teatro, il testo rappresentato, la presenza del pubblico, e che possano perdere in qualunque momento il controllo su sé stesse. E in effetti lo sfinimento che fa crollare le attrici è reale: alla fine giacciono tutte per terra completamente senza fiato. In scene come questa, la realtà non viene riprodotta con gli strumenti del teatro, ma viene prodotta performativamente. Cruciale è in questo contesto la durata temporale, che supera ogni comune misura media. L'espansione epica di singole azioni attraverso la ripetizione e/o il rallentamento è un procedimento continuamente utilizzato da Schlee: essa serve a mettere in rilievo la singola scena, a isolarla dal contesto dell'azione e generare così uno straniamento della rappresentazione. Viene così messa in evidenza la materialità dei segni, le energie dell'azione reale dei corpi che si compie sulla scena vengono utilizzate per interrompere il continuum della rappresentazione, per metterlo in gioco. A essere tematizzate, in una ripetitività che va fino ai limiti del sopportabile, sono non da ultimo le attese e la percezione dello spettatore quali costituenti dell'esperienza temporale.

A una considerazione più attenta si può constatare che nella scena del lamento la cornice teatrale, i confini della rappresentazione vengono sì apparentemente fatti saltare, o almeno vengono sospesi per determinati momenti, ma allo stesso tempo la forma fondamentale della rappresentazione viene conservata, il carattere di dimostrazione non viene mai abbandonato. L'impressione di ebbrezza e spontaneità dell'azione vocale e fisica ha origine proprio dal contrasto con il rigore della forma. Si deve però anche considerare ciò che viene rappresentato, ossia un antico lamento rituale, e ricordare come una caratteristica di quest'ultimo è l'exasperazione della misura temporale del gesto vocale e corporeo⁵. La realizzazione scenica degli aspetti teatrali del rituale di lamento produce dunque irritazione, l'exasperazione del gesto mette in dubbio il contratto teatrale del *come se*, senza tuttavia disdirlo mai. Il rapporto tra teatro e

⁴ E. Schlee, *Die Schauspieler/Mütter/Wezel/Berlin – ein Meer des Friedens*, cit.: "Das Schwert fraß den Sohn"; "Blutig zerrissen mit Asche bedeckt".

⁵ Cfr. K. Meuli, *Gesammelte Schriften*, vol. I, Schwabe, Basel-Stuttgart 1975, pp. 303-435.

rituale, tra teatro e realtà viene piuttosto negoziato per così dire *in actu*. Centrali sono in tale contesto il dolore, il lutto per i morti, infine la morte stessa: la messa in questione della rappresentazione mediante l'esperazione dei suoi mezzi rimanda al problema della rappresentabilità di un'esperienza radicalmente soggettiva come la morte, cerca di comunicare proprio la sua non-rappresentabilità, si oppone alla sua banalizzazione ad opera di immagini che tentano di riprodurla, così come contro la sua esclusione dalla Storia. Per Hans-Thies Lehmann la tragedia è costituita da "scene della disperazione nel presente"⁶; attraverso l'esperazione dei mezzi teatrali, Schleef produce esattamente una tale presenza concreta del lamento.

La protesta contro l'esclusione delle vittime dalla Storia ovvero contro la banalizzazione della loro esperienza soggettiva attraverso l'immagine, protesta che Schleef stesso definisce nei termini di una "battaglia contro la prospettiva centrale", di una resistenza contro "la categorizzazione, l'inquadramento operato dallo spettatore"⁷, diventa particolarmente evidente alla fine della seconda parte di *Madri*. Cinquanta donne sono schierate lungo la ribalta, rivolte frontalmente verso il pubblico. Di fronte a loro, dalla parte del pubblico, su una passerella, stanno Antigone ed Ismene, le rappresentanti della casa reale. Le donne parlano e cantano, urlano e sussurrano, battono con le mani ritmi di danza, modificano di continuo ritmi, accenti, tonalità, volume: la lingua perde la sua funzione comunicativa, diventa puro suono; le parole, i timbri si rendono indipendenti; qui sono le voci soltanto a produrre l'impressione dell'ebbrezza. La voce viene messa in scena come elemento teatrale autonomo. Queste danze delle voci, che ricordano un oratorio, sono molto vicine all'antico coro con il suo canto e i suoi recitativi, i suoi canti alternati e le sue danze.

In tutta la molteplicità musicale delle voci, la tonalità fondamentale – introdotta con la frase diretta ad Antigone e Ismene: "Vi abbiamo chiamato. Abbiamo il privilegio di intonare prima dinanzi a voi il canto tenebroso delle Erinni" – resta tuttavia quella di una protesta, di una contrapposizione: contrapposizione tra i tanti e il singolo, tra gli uomini e gli dèi, tra coloro che sono esclusi dal potere, condannati al silenzio, e i membri della casa regnante. Schleef non cerca mai di appianare i conflitti delineati nel testo, non tenta di spiegarli con motivazioni di ordine causale o psicologico, di mitigarli con il dialogo o addirittura di risolverli in una conciliazione. Al contrario: il teatro di Schleef è un teatro della contrapposizione. Le differenti posizioni acquistano una consistenza spaziale e persistono nello spazio, nella fisicità, nella voce.

⁶ H.-Th. Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstituierung des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Metzler, Stuttgart 1991, p. 118.

⁷ E. Schleef, *Droge Faust Parsifal*, cit., pp. 473-74.

Questo carattere agonale è già iscritto nello spazio scenico. In tutti i suoi spettacoli, Schleef lo struttura e lo attiva nella sua totalità, considerando la platea sempre come parte imprescindibile dello spazio teatrale, ma senza per questo annullare il confine che la separa dalla scena. Quelli del suo teatro sono spazi vuoti, cioè senza scenari o fondali illustrativi, spazi che acquistano una particolare concretezza proprio attraverso la concentrazione sulla loro struttura architettonico-geometrica di base. Un elemento che torna costantemente è la passerella che attraversa la platea e manifesta la penetrazione dell'accadere scenico nello spazio dello spettatore, e prefigura il momento della contrapposizione, essendo posta perpendicolarmente rispetto alla ribalta. Nell'entrare in scena dalla passerella, i singoli attori possono così andare incontro verticalmente alla linea orizzontale del coro (come ad esempio il messaggero di Tebe alle sette madri), oppure stare fermi sulla passerella rivolti frontalmente verso il coro o un singolo attore, in modo tale che gli spettatori vengono a trovarsi tra le due parti e la disputa del conflitto può essere messa in scena come una disputa pubblica.

Tenendo ferme queste costanti di fondo, Schleef crea per ognuno dei suoi allestimenti una nuova struttura spaziale che dialoga tanto con il testo quanto con il dispositivo architettonico del rispettivo teatro. Per la messinscena di *Madri*, come per ricordare lo spazio teatrale antico, rimuove le sedie del pubblico dallo Schauspiel di Francoforte; gli spettatori siedono sugli scalini ampi e lievemente ascendenti della platea, divisa in due da una rampa perpendicolare alla ribalta che termina con una pedana. Nella prima parte, gli spettatori godono di una vista libera fino al fondo del palcoscenico ben illuminato e possono starsene ancora tranquillamente in disparte al di qua della ribalta. Nella seconda parte, invece, si ritrovano per così dire nel centro della città accerchiata: si fa buio, il sipario di ferro cala con un rumore assordante e resta giù fino alla fine della guerra, per cui per tutto il tempo lo sguardo si infrange contro di esso. L'accadere scenico si sposta sulla passerella in mezzo al pubblico, si avvicina ineluttabilmente; soltanto singole scene – ad esempio un monologo di Eteocle dopo la sua espulsione dal coro – hanno luogo sul proscenio davanti al sipario di ferro. Se da una parte questa formula spaziale che integra la platea nello spazio della rappresentazione ricorda la situazione teatrale dell'antichità, d'altra parte la linearità delle strutture sceniche con i loro angoli retti sottolinea invece il momento della cesura e del conflitto.

La contrapposizione non è solo tra il coro e il singolo, ma anche tra il palcoscenico e la platea. Come nell'antica tragedia il coro era "garante della dimensione pubblica"⁸, così anche in Schleef esso è il garante dell'apertura dell'accadere scenico verso la platea. Quest'apertura avviene so-

⁸ H.-Th. Lehmann, *Theater und Mythos*, cit., *passim*.

prattutto con l'irruzione fisica degli attori nello spazio dello spettatore, ad esempio mediante la passerella, ma anche tramite il fatto che il coro si rivolge continuamente agli spettatori in posizione frontale e in questo modo attira il pubblico nel proprio spazio. Allo stesso tempo, però, come voleva Brecht, lo spettatore viene posto di fronte all'azione, invece di essere attirato dentro di essa. Ma con il coro ripetutamente schierato frontalmente sulla ribalta, Schleef radicalizza il movimento di esteriorizzazione brechtiano, che mirava alla produzione di una distanza critica, per generare così una contrapposizione tra scena e platea, con un gesto emozionale aggressivo: «Metti a distanza lo spettatore artificiosamente, tienilo alla larga da te [...]. Costringilo a prendere le distanze da te, perché tu lo ferisci, perché sei pericoloso per lui»⁹.

Un tale gesto di contrapposizione, che vuole impedire nello spettatore un rapporto identificativo, interpretativo e voyeuristico sia con l'attore che con il personaggio e rendere concreta la forza del conflitto rappresentato, allo stesso tempo conferisce potere alle vittime della Storia portate sulla scena. Le donne di Francoforte e di Tebe, nella loro statuarietà retta e inflessibile, oppongono una resistenza al loro ruolo di vittime, affermano sé stesse e i loro personaggi. La posizione della vittima viene così come tenuta in sospeso, affinché possa divenire percepibile il pericolo che proviene dalle collettività in rivolta, la violenza dell'emarginazione subita dalla collettività rappresentata dal coro, ma anche la violenza dell'espulsione operata dalla collettività: una sorta di ritorno del rimosso, che attesta l'inconciliabilità della vittima e rende impossibile una distinzione netta tra vittime e carnefici. A rendere il teatro di Schleef così perturbante appunto questa ambivalenza: lo spettatore è messo di fronte a un'alterità che è reale e agisce, che non si riesce a tenere a distanza e che non si riesce a classificare e valutare univocamente. È così che Schleef combatte la sua "battaglia contro la prospettiva centrale"¹⁰: degerarchizzando l'accadere teatrale per mezzo del coro, impedendo una riduzione del punto di vista al punto di fuga di un unico protagonista, un unico significato, un'unica verità.

Così, nella scena finale, le donne stanno di nuovo tutte unite sulla ribalta, di fronte agli spettatori, e questa volta Antigone ed Ismene sono tra loro, con le scuri tra le mani. Le cinquanta donne urlano agli spettatori: "Tutti sono colpevoli. La città tutta è colpita. Ognuno di noi. Noi siamo in lutto. Noi piangiamo. La sofferenza costringe a stare uniti. L'arma difende la lacrima. Il dolore ha punito tutti. Abbiamo vinto"¹¹.

⁹ E. Schleef, *Droge Faust Parsifal*, cit., p. 474.

¹⁰ Ivi.

¹¹ E. Schleef, *Die Schauspieler/Mütter/Wezel/Berlin – ein Meer des Friedens*, cit.: „Alle sind schuld. Die Stadt trifft es. Jeden. Wir trauern. Wir weinen. Leid zwingt zusammen. Die Waffe verteidigt die Träne. Der Schmerz hat alle bestraft. Wir haben gesiegt”.

Helene Varopoulou (Atene) Heiner Goebbels. Un regista compositore

This contribution focuses on the musical theater of composer and director Heiner Goebbels, who has emerged as the protagonist of a stage practice that critiques the traditional function of the director by revolutionizing the role of actor and spectator. Underlying his theater is his *Ästhetik der Abwesenheit*, the aesthetics of absence that involves the disappearance of the actor/performer from the center of attention and consequently a shattering of the spectator's attention, the avoidance of the spectator's expectations, a desynchronization of listening and viewing, the separation of voices from performers' bodies and sounds from instruments, the abandonment of expressiveness and the absence of a central visual focus. Added to this is the "absence" of a story.

KEYWORDS: Heiner Goebbels, musical theatre, aesthetics of absence, theatre and arts, imaginary landscapes

Con il suo teatro musicale, il compositore e regista Heiner Goebbels si è imposto come protagonista di una pratica scenica che mette in discussione la tradizionale funzione del regista e pensa in modo nuovo la presenza viva degli attori, ma anche il ruolo dello spettatore¹. Alla base del suo teatro c'è un' "estetica dell'assenza", come egli stesso l'ha definita². Caratteristiche di tale *Ästhetik der Abwesenheit* sono la scomparsa dell'attore/performer dal centro dell'attenzione e quindi un decentra-

¹ Alcune parti del presente contributo riprendono e sviluppano riflessioni proposte in H. Varopoulou, *Komponieren im Raum: Installation vor Ort*, in W. Sandner (Cur.), *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung*, Henschel, Berlin 2002, pp. 131-134; H. Varopoulou, *Heiner Goebbels' szenische Kompositionen*, in Id., *Passagen. Reflexionen zum zeitgenössischen Theater*, «Theater der Zeit», Berlin 2009, pp. 193-196; H. Varopoulou, *Ästhetik des Details*, in M. Gross, P. Primavesi (Cur.), *Lücken sehen. Beiträge zu Theater, Literatur und Performance*, Winter, Heidelberg 2010, pp. 319-329.

² H. Goebbels, *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*, «Theater der Zeit», Berlin 2012.

mento dell'attenzione dello spettatore, l'elusione delle sue attese, la desincronizzazione di ascolto e visione, il distacco delle voci dai corpi degli interpreti e dei suoni dagli strumenti, l'abbandono dell'espressività e il venir meno di un focus visuale centrale. A ciò si aggiunge l'"assenza" di una storia. Per il teatro di Goebbels vale il precetto formulato da Gertrude Stein: "*Anything that is not a story can be a play*"³.

Lo spettatore viene messo di fronte a un accadere scenico fatto di testi eteroclitici, giochi di luci, colori e oggetti, di collage di brani musicali composti da suoni e gesti e campi di energie prodotti dalle azioni del performer. Viene così a crearsi ogni volta un ambiente installativo in cui si cristallizza una composizione acustica e visuale, paragonabile ora a una scultura ora a una struttura architettonica.

Come compositore, Heiner Goebbels si muove con grande inventiva tra diversi sistemi sonori e generi musicali, utilizza elementi della musica classica come di quella pop e rock; trae ispirazione da fonti sonore diverse e spesso contrastanti: da rumori e suoni della città, del quotidiano, della natura. Come regista si trova a suo agio nelle più diverse culture visuali e con i media più differenti, sembra dominare tutte le tecniche e le tecnologie della scena.

Anche nel radiodramma, un genere che in Germania vanta una lunga tradizione, Goebbels ha aperto nuove prospettive. Per le sue *pièces* sonore, che si caratterizzano per l'attrito produttivo tra musica classica e pop, formazioni sonore tradizionali e sperimentali, Goebbels ha ottenuto diversi premi e riconoscimenti nazionali e internazionali, tra cui il Prix Italia nel 1986 per *Die Befreiung des Prometheus* (La liberazione di Prometeo), nel 1992 per *Schliemanns Radio* (La radio di Schliemann) e nel 1996 per *Roman Dogs* (Cani romani). I contesti con cui i lavori di Goebbels dialogano sono la letteratura contemporanea e il cinema, le arti figurative, il mixed media e la Installation art. La maggior parte dei suoi spettacoli si rifà a testi poetici, saggistici, narrativi, filosofici, scientifici; testi di autori come Heiner Müller, Edgar Allen Poe, Joseph Conrad, Elias Canetti, William Faulkner, Gertrude Stein, Ludwig Wittgenstein, Pierre Corneille, Francis Ponge, Paul Valéry, Adalbert Stifter o Claude Lévi-Strauss.

I suoi spettacoli possono avere come tema il caso di uno scienziato, come in *Max Black*, o le differenti dimensioni della scrittura (*écritures*): l'atto dello scrivere in sé, le strutture foniche e fonologiche di diverse lingue, l'intertestualità e l'autoreferenzialità della letteratura, in particolare della letteratura e dell'arte moderne. Sono lavori complessi, quelli di Heiner Goebbels, che possono esser considerati da prospettive diverse:

³ G. Stein, *Plays*, in Id., *Lectures in America*, Boston 1935, p. 260.

da quella del teatro e della letteratura come da quella della musica o della Installation art, dell'arte multimediale, dell'architettura.

Tra gli scrittori che lo hanno ispirato, un posto particolare spetta a Heiner Müller. Goebbels utilizza i suoi testi come paesaggi sonori, le sue parole come reperti e trouvailles acustici, come poesia concreta. Spesso nelle sue *pièces* sonore ricopre un ruolo centrale la voce stessa di Müller che legge. In contesti visuali concreti si produce una decostruzione dei testi che porta in primo piano un'altra musicalità rispetto a quella dei testi mülleriani. In *Römische Hunde*, del 1991, Müller è parte di un paesaggio intertestuale in cui agiscono anche testi di Tito Livio, Corneille e Faulkner; in *Oder die glücklose Landung* (Ovvero il disastroso atterraggio), del 1993, invece, troviamo Müller accompagnato da Joseph Conrad e Francis Ponge. Anche opere per orchestra di questi anni, come *Herakles 2 oder die Hydra* (Eracle 2 o l'Idra, 1992) e *Surrogate Cities* (1994), sono ispirate a testi di Heiner Müller.

Goebbels mostra uno spiccato interesse per la relazione tra musica e società, per le condizioni, i mezzi e i processi di produzione che determinano la creazione musicale. È un tema che il compositore indaga sin dal periodo dei suoi studi universitari di sociologia e musica, compiuti prima a Friburgo e poi a Francoforte sul Meno, dove si laurea con una tesi su Hanns Eisler, sulle sue "disposizioni compositive" e la questione del carattere progressivo del materiale musicale. Nel 1976 partecipa alla fondazione di una piccola orchestra dall'insolito nome "Sogenanntes Linksradikales Blasorchester" (La cosiddetta orchestra radicale di sinistra di strumenti a fiato), per poi passare nel 1982 nella rockband sperimentale "Cassiber". Si interessa anche di free jazz, di improvvisazione musicale e di performance musicali che utilizzavano documenti sonori di chiara impronta politica. Parallelamente all'attività di musicista, lavora come compositore. All'inizio scrive musica per il balletto e il cinema, ma anche per spettacoli di registi come Peter Palitzsch, Christof Nel, Hans Neuenfels, Manfred Karge, Axel Manthey, Ruth Berghaus, Johan Simons. Dalla musica per il teatro, il cinema e il balletto Goebbels passa alle *pièces* sonore, alle composizioni per orchestra e poi al teatro musicale. Le sue prime opere di teatro musicale, *Newtons Casino* (1990) e il già citato *Römische Hunde*, sono strettamente legate al Theater am Turm di Francoforte, che accoglie diversi suoi lavori, tra cui il sopra menzionato *Oder die glücklose Landung*, che viene presentato per la prima volta a Parigi nel 1993 con il titolo *Ou bien le débarquement désastreux*, e *Max Black* (prima esecuzione a Losanna nel 1998).

Il teatro musicale di Heiner Goebbels coltiva un idioma che si caratterizza in particolare per il fatto che ogni elemento, ogni strumento, ogni gesto e ogni struttura conserva la sua autonomia e trasparenza. In primo piano sta l'idea del materiale. Nelle *pièces* sonore, nei concerti

scenici, nelle composizioni orchestrali e nei lavori per il teatro musicale tutti gli elementi vengono pensati e realizzati come materiali autonomi: gli effetti ottici prodotti attraverso strumenti tecnologici, i suoni naturali, i rumori della vita reale, le citazioni musicali, le canzoni, le parole e le frasi tratte da testi, i frammenti poetici, le immagini, i dipinti, le luci, i movimenti, le voci, le azioni e le espressioni programmate o spontanee di musicisti e attori. Goebbels agisce come un collezionista che crea le sue opere utilizzando primariamente elementi musicali, ottici e letterari preesistenti, ma in modo tale che questi materiali conservino nelle nuove composizioni la loro concreta presenza e una dimensione performativa propria e intensa.

L'idea dell'autonomia del materiale è il principio estetico che regola le composizioni di Goebbels e che consiste nel pensare insieme elementi disparati, unendoli attraverso "tensioni contrappuntistiche". Lo stesso principio di autonomia e unione del disparato regola il processo della creazione, realizzato da un collettivo di lavoro i cui vari componenti sono messi in condizione di lavorare come entità produttive separate. Il processo creativo resta segnato dal personale spirito musicale del regista e compositore Goebbels, tuttavia le altre persone (e cose) coinvolte hanno un ruolo e una posizione propri, che possono esprimersi indipendentemente da lui. Il regista non è l'unico padrone della visione scenica: ci sono più padroni e padrone, tra cui addirittura alcuni – ad esempio gli oggetti – che non sono esseri viventi.

Come si è accennato, le opere di Goebbels sono caratteristiche di una nuova forma di teatro musicale, coltivata anche da molti altri registi che nei loro lavori tendono a superare i confini tra le arti, ricorrono alle tecniche del collage o del montaggio, teatralizzano la presenza dei musicisti e degli strumenti durante la rappresentazione.

Offrendo la possibilità di combinare immagine, linguaggio e musica, il teatro musicale permette al regista di attingere sia dalle modalità espressive dell'opera lirica sia da quelle degli happening multimediali o musicali. Sono stati festival teatrali come quello di Avignone o il Festival d'Automne a Parigi a promuovere in modo particolare il teatro musicale, presentando sistematicamente per vari decenni lavori appartenenti a questo genere, spettacoli in cui il cantante diventa attore e l'attore cantante. Molte città, come ad esempio Monaco o Donaueschingen, con i loro festival o le loro giornate dedicate al teatro musicale, offrono a compositori, registi, musicisti, cantanti e performer l'opportunità di mettere alla prova le dinamiche di questo genere. Viene da chiedersi se il teatro musicale possa essere considerato la nuova "opera lirica". Come si spiega la sua vitalità in un'epoca in cui il teatro drammatico tradizionale appare qualcosa di superato e i confini tra le arti sembrano aboliti? Risposte pratiche a queste domande sono state date soprattutto da compositori

come Mauricio Kagel, Bruno Maderna, Luigi Nono, Sylvano Bussotti, Luciano Berio, Dieter Schnebel, Luc Ferrari, George Aperghis e, appunto, Heiner Goebbels, compositori che lavorano a un dialogo tra teatro e musica in modi molteplici: teatralizzando paesaggi sonori, trasformando la musica in spettacolo visuale, musicalizzando l'espressione corporea e persino il movimento gestuale "muto". Teatro con elementi musicali e musica teatralizzata: è da questo modello di base che il teatro musicale contemporaneo ha preso le mosse, assorbendo in sé gli esperimenti delle avanguardie storiche e degli artisti legati al movimento Fluxus, e procedendo poi nelle direzioni più diverse a seconda dell'ispirazione e della personalità dei singoli compositori.

Tra i punti di avvio di questa nuova prassi artistica stanno messinscena teatrali di brani per pianoforte e progetti medialti degli anni Sessanta come anche i lavori di John Cage, che sin dal 1935 ha composto opere per ensemble impiegando strumenti rumoristici. Alcuni fanno risalire l'inizio del teatro musicale moderno a opere come *Lélio, ou le retour à la vie* (1832) di Hector Berlioz, che misero in discussione il rapporto tradizionale tra musica e logos, e furono rappresentate anche al di fuori dei teatri dell'opera. Grande importanza per la sua genesi hanno avuto il recitativo, il contributo di Arnold Schönberg e Alban Berg, ma anche di Brecht, che considerava la musica come elemento organico della sua drammaturgia epica. Brecht e Eisler parlarono di "musica gestuale" e combinarono la musica con ciò che chiamavano *Gestus*, vale a dire con comportamenti corporei-gestuali socialmente rilevanti. Brecht è uno dei teorici di teatro che si è più interessato alle opposizioni e alle differenze tra gli elementi audio-visuali della messinscena. Non senza influenza è stata la decisione di alcuni compositori di essere personalmente presenti sul palcoscenico durante l'esecuzione e considerarsi come attori e parte di un tutto che comprende anche gli spettatori.

Per Goebbels, il teatro musicale è rimasto sostanzialmente lo stesso dai tempi dei *Soldaten* di Bernd Alois Zimmermann e continua a seguire per lo più il repertorio delle voci, dei gesti e dello spirito di opere che hanno le loro origini nella tradizione musicale. Ciò che a lui interessa è invece un linguaggio che non prosegua nel solco di questa potente tradizione " lirica", ma che affondi piuttosto le sue radici nel teatro, che rifondi la musica a partire dalla prospettiva del teatro. In tal senso egli sperimenta le possibilità di un uso anticonvenzionale della musica popolare oppure cerca di ottenere risultati musicali interessanti utilizzando le voci degli attori anziché di quelle di cantanti lirici. Nel 2012, riferendosi a *Schliemann's Scaffolding* (1997) Goebbels si esprimeva sul suo "dramma" in questi termini:

Teatro come 'cosa in sé', non come rappresentazione o mezzo per fare

delle affermazioni sulla realtà: è esattamente questo che tento di offrire. In un simile teatro, lo spettatore è parte del dramma di un'esperienza, anziché assistere a un'azione drammatica in cui vengono rappresentate sulla scena relazioni tra personaggi da una prospettiva psicologica. Si ha così un dramma dei sensi come nella forte contrapposizione di tutti gli elementi – scena, luce, musica, parole – di questa pièce, in cui l'attore più che recitare deve imparare a 'sopravvivere'. In questo modo il dramma dei media diviene effettivamente un dramma duplice, un dramma per l'interprete come per la percezione del pubblico.⁴

Nel 1999 Goebbels presenta al Théâtre Vidy di Losanna *Die Wiederholung* (La ripetizione), un "concerto scenico", la cui prima aveva avuto luogo a Francoforte sul Meno nel 1995. A voler essere precisi, il titolo era trilingue: *Die Wiederholung. La Réprise. The Repetition*, poiché nello spettacolo – una composizione musicale con motivi e con materiali testuali e sonori di provenienza molto diversa – si susseguivano e ripetevano parti in tedesco, in francese e in inglese. Si trattava di brani ripresi dal saggio di Kierkegaard *La ripetizione* e dal suo *Diario del seduttore*, dai dialoghi di un celebre film di Alain Resnais, *L'anno scorso a Marienbad* (la cui sceneggiatura è di Alain Robbe-Grillet, uno dei padri del *nouveau roman*), da *Joy in Repetition*, la canzone di Prince. Goebbels lavora con frammenti di testi, ma anche di brani musicali, montando insieme composizioni proprie e brani di opere di Bach, Beethoven, Schubert, Brahms e Chopin. Sul palcoscenico agiscono tre performer – la pianista canadese Marie Goyette, il chitarrista e violinista americano John King e l'attore belga Johan Leysen – che si dividono tra loro parole, musica e gesti. Poesia, pensiero filosofico e canto dialogano e si compensano reciprocamente in questo spettacolo. Frasi musicali di opere classiche oppure create da Goebbels stesso si combinano con il sound pop di Prince, con motivi visuali di film della *Nouvelle Vague* e richiami a un lavoro di Robert Wilson, *The Man in the Raincoat*. Il trio di performer si muove in un mondo pieno di rimandi e citazioni, ma anche in uno spazio magico, creato da Erich Wonder con tapis roulant, pareti mobili e superfici colorate spostabili. In una conservazione di poco successiva allo spettacolo, Heiner Goebbels mi ha descritto così il suo metodo di lavoro:

Non creo prima l'opera per trovare poi degli interpreti e stabilire il cast. Mentre mi avvicino al tema e gli giro intorno, sto già contemporaneamente cercando gli interpreti. Arrivo così alla prima composizione di un cast e solo allora costruisco l'opera. Se non avessi trovato proprio quella pianista, ma ad esempio una cantante, sarebbe senz'altro venuta fuori un'opera completamente diversa.

⁴ H. Goebbels, *Ästhetik der Abwesenheit*, cit., p. 13.

Il regista non intende più sé stesso come l'unico "capo", che assegna a tutti il loro compito, ma come colui che mette in campo prima di tutto le sue capacità di coordinamento. L'attività della composizione assume una curvatura molto particolare: il compositore ha già in mente coloro che poi eseguiranno la musica (quella determinata cantante, quel determinato batterista ecc.), i quali indirizzano il processo creativo già nella fase di composizione, determinano la forma vocale, teatrale e drammatica dell'opera ancora prima che questa sia conclusa, diventano così parte essenziale di una costruzione artistica nel suo complesso.

In *Die Wiederholung* Heiner Goebbels dedica particolare attenzione al modo in cui uno stesso brano, trasposto da una lingua all'altra, si trasforma musicalmente e può anche mutare di senso. Su questo strano fenomeno Goebbels si è soffermato anche nella conversazione che ho avuto con lui:

In inglese Kierkegaard suona più moderno. Improvvisamente, poiché lo ascoltiamo in tedesco, suona molto ottocentesco. Nel testo si nascondono molte verità che vengono in superficie solo attraverso le traduzioni. La modernità del testo la percepiamo di più quando viene recitato da un americano con l'accompagnamento di una chitarra. Quando lo ascoltiamo in francese, il testo suona molto strutturalista, come se lo leggesse Julia Kristeva.

Schwarz auf Weiss (Nero su bianco), rappresentato per la prima volta a Francoforte sul Meno nel 1996, è uno spettacolo realizzato con componenti del rinomato Ensemble Modern, con i quali Heiner Goebbels ha cooperato più volte a partire dal 1988. Sul palcoscenico agiscono diciotto musicisti che compiono le loro improvvisazioni e allo stesso tempo con i loro strumenti e con altri oggetti producono un collage di suoni, interpretano brani di musica classica, pop, rock e musica asiatica. L'opera connette materiali sonori e visuali molteplici: istantanee delle prove, immagini del lavoro di un'orchestra, rumori di oggetti, persino il fischio prolungato di un bollitore per il tè che fa letteralmente gorgogliare l'acqua davanti agli occhi dello spettatore. I musicisti sono al tempo stesso performer: non eseguono soltanto la parte musicale, ma anche una serie di azioni sceniche, rappresentando in modo ironico diverse situazioni. Accettano che la loro presenza sia parte di un evento scenico da intendersi in senso più ampio, che comprende anche il pubblico. Con *4'33"*, un brano musicale per pianoforte del 1952, John Cage aveva realizzato una manifestazione radicale di questo genere. Il pianista David Tudor era rimasto seduto immobile davanti al pubblico per 4 minuti e 33 secondi. Aveva soltanto aperto e chiuso per tre volte il coperchio della tastiera del pianoforte, per segnalare i tre movimenti del brano. La musica dell'opera era fatta appunto di questo rumore del coperchio del pianoforte, del

respiro e dei rumori prodotti dagli spettatori, dalla pioggia, dai clacson delle automobili fuori, dal fruscio delle foglie sugli alberi. Il principio di casualità e una struttura temporale completamente libera sono i principi estetici allora seguiti da Cage.

Goebbels concepisce *Schwarz auf Weiss* come azione collettiva senza solisti che permette a ognuno dei singoli musicisti di affermare sulla scena una propria autonomia, e di mostrare la propria creatività e le proprie capacità sceniche non solo cantando e recitando, ma anche scegliendo gli oggetti che poi utilizzerà come strumenti musicali.

Con il suo concerto scenico *Eislermaterial*, messo in scena a Monaco nel 1998, Heiner Goebbels rende omaggio al compositore Hanns Eisler in occasione del centesimo anniversario della sua nascita. Per questo spettacolo lavora nuovamente con l'Ensemble Modern, sedici musicisti, mixed media e l'attore Joseph Bierbichler che agisce come cantante. Il centro della scena resta vuoto. Goebbels ha così descritto questo suo lavoro:

Durante la rappresentazione i musicisti stanno seduti ai tre lati del palcoscenico. La "presenza" ha luogo soprattutto a un livello puramente acustico, attraverso la microfonicazione ravvicinata e l'amplificazione. Impedimenti strutturali, resistenze, difficoltà nell'interazione dei musicisti (la grande distanza tra loro, la separazione dei singoli gruppi di strumenti) rendono visibili al pubblico i processi comunicativi dell'ensemble, in cui ogni musicista è responsabile per sé stesso, poiché non vi è un direttore. Il posto del direttore è preso da una piccola statua del compositore Hanns Eisler.⁵

La presenza di una persona che opera sulla scena come performer eseguendo azioni parlate, musicali e teatrali è tematizzata già nei primi lavori di Goebbels. Nel 1984, a Berlino, per la sua pièce sonora *Verkommenes Ufer* (Riva abbandonata) registra su nastro magnetico la voce di passanti ai quali aveva chiesto di leggere il denso testo poetico di Müller che dà il nome alla pièce. Quello che gli interessava era un ascolto straniato. Anche in *Shadow/Landschaft mit Argonauten* (Shadow/Paesaggio con Argonauti, 1990) testi di Müller e Poe vengono intrecciati a una sorta di reportage sociale, con una serie di passanti di Boston che leggono il testo di Müller dall'inglese, aggiungendovi commenti inaspettati. L'interesse di Goebbels per la presenza idiosincratica della persona del performer si conferma anche nella sua collaborazione con un virtuoso della voce come David Moss, il quale, in *Die Befreiung des Prometheus* (La liberazione di Prometeo, 1993), offre una performance testuale e rumoristica di grande complessità fonica. La caratteristica voce di André Wilms è il motivo fon-

⁵ Ivi, p. 15.

damentale della frequente collaborazione di Goebbels con questo attore. Goebbels ha sempre cercato voci particolari, inconsuete, voci rotte, voci estranee provenienti da paesi diversi, ma anche voci senza corpo di autori famosi, per far agire la materialità vocale in specifici contesti acustici e visuali, senza ledere la comprensibilità del parlato.

Heiner Goebbels lavora con grandi scenografi come Michael Simon, Magdalena Jetelová o Erich Wonder, le cui scenografie rappresentano una parte autonoma dei suoi spettacoli e anzi talvolta ne costituiscono il punto di partenza, come avviene con il progetto scenografico di Michael Simons per *Newtons Casino* o con quello di Jetelová per *Ou bien le débarquement désastreux*. Questo metodo di lavoro diventa ancora più palese quando ad essere accolta nel ruolo di co-autore autonomo non è il progetto scenografico di un'artista ma la realtà di un determinato luogo. Nei lavori che possono esser detti *site specific* o espressioni di un *theatre on location*, il compositore è al tempo stesso arrangiatore e regista. La dimensione teatrale del suo pensiero musicale diventa in questi casi del tutto evidente.

MaelstromSüdpol (Malström Polo Sud), basato su un testo di Heiner Müller che offre una versione compressa della *Storia di Arthur Gordon Pym* di Poe, nasce nel 1987 per una performance dello stesso Müller e di Erich Wonder per la Documenta VIII di Kassel. Nel 1988 l'opera viene presentata a Berlino, sul Landwehrkanal, a ridosso del Muro allora ancora esistente: uno spazio drammatico, ad alta tensione storica. Accanto al canale, si potevano scorgere la linea di confine e la "striscia della morte" tutte illuminate, e poi si restava affascinati nel veder arrivare lentamente verso il pubblico, accompagnata dalla voce di David Bennet nell'altoparlante, un'imbarcazione sulla quale, all'inizio, da lontano, si intravedevano confusamente soltanto una luce e la sagoma di un uomo e un cane. "O keep the dog that's friend to men far hence from here or else he'll dig it out again" è uno dei passi di *The Waste Land* di T.S. Eliot che Müller immette nel testo di Poe. Si viene così a creare non soltanto uno spazio di relazioni e tensioni concettuali, ma anche un potenziale conflittuale quasi surrealistico: la letteratura fantastica di Müller e Poe, con le urla indiane "Tekelili" e la figura in bianco che sta per cadere nel Maelstrom, si scontra con il cane di Eliot nella striscia della morte berlinese.

I luoghi non sono sempre specificamente definiti di per sé; spesso li si scopre soltanto attraverso il lavoro teatrale che li attraversa. E in questo l'elemento casuale gioca un ruolo tutt'altro che irrilevante. Nell'installazione *Landscape with a man being killed by a snake*, presentata alla Documenta X del 1997, il pittore classicista Nicolas Poussin diventa co-attore sotto un ponte stradale di Kassel. Non solo con il paesaggio, con lo spazio urbano e i suoi diversi scenari, ma anche con il pubblico si produce un dialogo intensissimo. Gli spettatori diventano essi stessi parte integrante

della *location* e hanno così la possibilità di percepire in un modo nuovo e più consapevole non soltanto ciò che vedono o sentono dello spettacolo, ma anche sé stessi, la propria situazione nel contesto della messinscena: come se fossero dei passanti che si imbattono in un ambiente in parte già presente in parte prodotto dallo spettacolo, qualcosa che diventa quasi come un *object trouvé*.

Uso il termine “passante” non a caso: sia a Berlino in *Maelstromsüdpol*, sia nell’installazione di Kassel c’era un ponte, dunque una forma architettonica dell’attraversamento, del passaggio da una sfera a un’altra. A Kassel il pubblico si trovava praticamente sotto un grande ponte stradale che proteggeva anche attori, oggetti e pubblico dalla pioggia, che in quella zona è una minaccia frequente. I luoghi scelti da Goebbels non sono necessariamente luoghi particolarmente drammatici, ma possono essere anche comuni luoghi cittadini, i quali però, se osservati con uno sguardo diverso, più attento, possono portare a scoperte inattese e diventare emozionanti. Così avviene a Kassel, in quello spazio aperto ai lati e chiuso in alto dal ponte stradale, dove inaspettatamente irrompe una sorpresa, che assume la forma di un quadro di Poussin. Sotto il ponte, dove a pochissima distanza, tra muri di edifici e miseri alberelli, si incrociavano dei binari di tram, era stata montata un’impalcatura alla quale erano state fissate delle nuvole che ricordavano quelle di un dipinto di Poussin, e un’elica. Per terra altri oggetti, che potevano essere messi in relazione con una delle opere più suggestive del pittore francese, *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente*. Sull’impalcatura c’erano attori che recitavano testi di Gertrude Stein e Sir Philip Sidney, poi comparivano un chitarrista e un coro locale. Le loro azioni entravano in dialogo con il dipinto seicentesco, anche con la sua forma. I singoli frammenti, che apparivano come oggetti di scena allegorici, rimandavano al tema della differenza tra il disegno bidimensionale della pittura, che viene contemplata a distanza, e la tridimensionalità del luogo reale che accoglieva dentro di sé gli spettatori. Forse Heiner Goebbels ha tenuto consapevolmente conto del fatto che Nicolas Poussin, come si racconta, provava la struttura compositiva dei suoi dipinti, l’incidenza della luce e le proporzioni con delle statuette su un piccolo palcoscenico, come se fosse una scena teatrale. Non è solo in questo modo che il regista teatrale Goebbels entra in dialogo con un pittore che pensava in modo teatrale. I quadri di Poussin tematizzano continuamente anche l’osservazione, la condizione di spettatore. Mostrano un evento al quale i personaggi del quadro reagiscono in modi differenti: nel suddetto dipinto del 1648 c’è in primo piano la morte imminente di un uomo avvinghiato da un enorme serpente, poi più in là un testimone che scappa preso dal panico, lo sguardo terrorizzato di una figura femminile accovacciata al centro del quadro, che ha certo udito il grido; più in lontananza vediamo delle figure serene, che non sanno ancora nulla

dell'orrore e interrogano la nostra serenità, la tranquillità dell'osservatore di fronte al dipinto, e la nostra inconsapevolezza del terrore che coglie gli altri. Ancor più degli intrecci intertestuali o intermediali, dello spettacolo di Goebbels mi è rimasto impresso nella memoria un fatto: come sua parte integrante è prevista la riproduzione di un temporale e, incredibilmente, quel giorno in cui assistetti allo spettacolo, puntuale quasi al minuto, come ordinato dall'alto, ci fu un acquazzone che si placò con altrettanta puntualità alla fine del concerto-performance. Anche per il *site specific theatre* vale il detto: a lungo andare la fortuna aiuta gli audaci.

In *Eraritjaritjaka* (2004) un "musée des phrases" dal titolo criptico, che deriva dallo Aranda, la lingua degli aborigeni australiani, l'attore e regista André Wilms recita in francese dei passi da opere di Elias Canetti. In un ambiente sonoro creato dal quartetto d'archi olandese Mondrian, si sentono parti di opere musicali di compositori diversi, tra cui Scho-stakowitsch, Bach, Ravel e Gavin Bryars. Durante lo spettacolo si sente anche il rumore prodotto da qualcuno che scrive e strappa fogli di carta. Heiner Goebbels torna spesso su questa dimensione corporea della scrittura, sulla scrittura in quanto processo concreto ed esperienza dei sensi, sulle "tracce della scrittura". Così, ad esempio, in *La Jalousie. Geräusche aus einem Roman* (La gelosia. Rumori da un romanzo), che è ispirato all'omonimo romanzo di Robbe-Grille e debutta a Francoforte sul Meno nel 1991, la musica dell'Ensemble Modern a tratti passa in secondo piano a favore del rumore (come, ad esempio, quello di passi di qualcuno che porta scarpe con i tacchi a spillo): un'estetica riduzionista ispirata a uno dei "padri" del *nouveau roman*. Il tema della scrittura è centrale anche in *Hashirigaki*, una pièce di teatro musicale basata su testi di Gertrude Stein e canzoni di Brian Wilson, rappresentata per la prima volta a Losanna nel 2000. Il titolo giapponese si riferisce alla tecnica della scrittura molto veloce, una tecnica utilizzata da Chikamatsu Monzaemon, un classico della letteratura giapponese, nella sua drammatizzazione di *faits divers* quotidiani e tragedie di amanti infelici. In *Schwarz auf Weiss* (1996), che può a sua volta esser considerata una pièce sulla scrittura, si vedono e si sentono scrivere i musicisti un testo di Poe, *Shadow*: "Tu, lettore, indugi tra i viventi, io che scrivo ho già da tempo intrapreso il mio cammino nel regno delle ombre".

"Eraritjaritjaka" significa qualcosa come nostalgia, struggimento profondo per ciò che è stato perduto. Nello spettacolo troviamo André Wilms vestito di nero – un ritratto dell'artista da uomo maturo – che, nella sua ricerca di questo tempo perduto, si smarrisce tra diversi fogli di carta in una sorta di paesaggio bianco, per poi lasciare il palcoscenico e il teatro, seguito da una telecamera, e infine giungere in un appartamento, nel quale, a quanto sembra, esegue con grande acribia il rituale degli impegni quotidiani. Lo spazio teatrale acquista una dimensione, una di-

mensione fisica e mentale diversa: l'attore, visibile a tutti, abbandona il palcoscenico e la platea, e poi apparentemente anche l'edificio del teatro, ma si tratta di un filmato, perché è attraverso una telecamera che lo sguardo dello spettatore viene condotto in uno spazio privato, da qualche parte nella città, al di fuori del teatro. Sguardo teatrale e sguardo cinematografico si mescolano. L'illusione si estende oltre il tempo e lo spazio dell'accadere scenico. Il luogo del teatro si moltiplica, come in una *mise en abîme* dello spazio, che si risolve con una sorpresa: verso la fine si capisce che André Wilms non ha affatto lasciato il teatro e dietro la quinta ora rimossa diventa visibile l'appartamento che lo spettatore fino a poco prima aveva supposto essere da qualche altra parte nella città.

L'idea del paesaggio collega Heiner Goebbels non soltanto a Heiner Müller, ma anche a Gertrude Stein, i cui *Landscape Plays* sono descritti dal compositore-regista come "pièces senza linea narrativa né direzione lineare, brani sonori e testuali in cui lo spettatore può per così dire guardarsi intorno, ascoltare in giro e leggere qua e là"⁶. Ma gli spettacoli di Goebbels fanno pensare anche agli "*imaginary landscapes*" creati da John Cage tra il 1939 e il 1952, cinque brani in cui a suonare erano apparecchi meccanici. Con *Landschaft mit entfernten Verwandten* (Paesaggio con parenti lontani), un'opera per solisti e ensemble, eseguita per la prima volta a Ginevra nel 2002, Goebbels torna ancora una volta a Nicolas Poussin e alla sua pittura paesaggistica. Un motivo conduttore di questo lavoro sono le descrizioni di immagini. L'opera tematizza, infatti, la contemplazione della pittura e il dibattito sul dipinto di Poussin *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente*. Osservare da vicino e osservare da grande distanza, parlare, ballare, partecipare a dinamiche sociali in situazioni come una tavolata, dialoghi fittizi tra pittori: in questo spettacolo ritroviamo questo e altro, insieme a tante parole, parole di Gertrude Stein, Giordano Bruno, T.S. Eliot, Leonardo da Vinci, Nicolas Poussin, Michel Foucault e Henri Michaux. Ma ci sono anche fotografie: fotografie di Andreas Gursky, Walter Niedermayer e Axel Hütte, che stanno nella tradizione delle immagini paesaggistiche di Poussin. In questo insieme eterogeneo il dettaglio acquista un significato particolare.

Il concetto di dettaglio decisivo rappresenta uno strumento utile, anzi un concetto chiave per una riflessione su accadimenti teatrali che giocano con la pittura, con la natura e fenomeni naturali che creano *atmosfera* atte a far emergere la mutevolezza, l'effimerità delle disposizioni psichiche, che interrogano le sinergie dei sensi a teatro e la trasformazione della dimensione atmosferica in una dimensione estetica. Il fascino del dettaglio ha una radice simile, perché il dettaglio ci interessa – un po' come il

⁶ Ivi, p. 25.

punctum di Barthes – in quanto elemento specifico che ci “punge”, che incatena la nostra attenzione nonostante o proprio perché non riusciamo a collegare a esso un significato specifico⁷. Dettaglio e atmosfera sono due concetti chiave per comprendere un’estetica teatrale contemporanea che mira più all’evento e alla presenza e meno a una interpretabilità e a un significato determinato. Nuovi strumenti concettuali sono necessari per affrontare opere d’arte che, per generare tali indeterminanze, sperimentano in modo inedito con situazioni acustiche e ottiche particolari, con le tecnologie medialità, con le possibilità della loro interazione, ponendo in essere pratiche artistiche complesse, ibride, che scaturiscono dalla connessione tra arte e scienza, tra teoria e strategie comunicative. Molte categorie estetiche tradizionali si rivelano insufficienti di fronte a spettacoli che si muovono tra installazione, poesia, sperimentazione con la musica elettronica e immagine insolite. Per leggere spettacoli del genere, un concetto estetico come quello di dettaglio può essere molto proficuo.

Alla luce di un’“arte del dettaglio” si può guardare, ad esempio, anche un’opera come *Stifters Dinge* (Le cose di Stifter), eseguita per la prima volta a Losanna nel 2007. In questa performance-installazione, il compositore lavora senza interpreti e, utilizzando proiezioni, ingranaggi scenici e oggetti, offre allo spettatore l’esperienza ottica di un susseguirsi di *tableaus* e strutture spaziali, di una costruzione in movimento, in cui cinque pianoforti, di cui uno a coda, tutti senza pianisti, producono suoni e rumori meccanicamente, mentre dal soffitto piove acqua in alcune vasche o bacinelle, e altri rumori vengono prodotti dal vivo con pietre, lastre e tubi di metallo. Con strumenti meccanici, con effetti ottici e luci, questa installazione sonora produce dei paesaggi, “dipingere” cielo, mari e mondi nello spazio. Come ipnotizzato, lo spettatore si immerge nei dettagli di questa natura prodotta tecnicamente, osserva come la superficie dell’acqua nelle vasche forma delle piccole onde irrequiete oppure come i particolari di un paesaggio di nebbia e ghiaccio emergono uno dopo l’altro. Anche dettagli ingranditi della *Caccia notturna* di Paolo Uccello, di un dipinto a olio intitolato *Palude*, un paesaggio di Jacob Isaacksz van Ruisdael del 1660, vengono proiettati su un grande schermo e in tal modo viene tematizzato il ruolo del dettaglio nella pittura del Rinascimento italiano e nella pittura paesaggistica olandese. In questa installazione fatta di musica, dipinti, suoni, acqua, colori e pittura, che formano un mondo concreto ma anche illusionistico, l’elemento umano non viene rappresentato dagli attori, ma dalla parola letta dell’autore Adalbert Stifter (un passo da *Aus der Mappe meines Großvaters* ovvero *La cartella del mio bisnonno*),

⁷ Cfr. R. Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Gallimard-Seuil, Paris 1980, trad. it. R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 7 e *passim*.

da un discorso dell'antropologo Claude Lévi-Strauss riprodotto da una voce fuori campo, dai tecnici e non da ultimo dagli spettatori stessi, che vivono in modo molto intenso la loro condizione di pubblico messo di fronte a quel macchinario in movimento. Le voci di Lévi-Strauss, William Burroughs, Malcolm X, le voci anonime dal Sudamerica, dalla Grecia, dalla Papua Nuova Guinea e tutti gli altri suoni richiedono un'attenzione simile a quella reclamata dai dettagli dei quadri nella fantasmagoria ottica che attira lo sguardo dello spettatore. La richiesta che questo spettacolo avanza allo spettatore è quella di percepire anche la più piccola differenziazione acustica, non meno dei dettagli visivi di questo complesso spazio visuale e sonoro.

Stifters Dinge è un'opera ibrida, che sembra situarsi più nell'ambito delle arti figurative che nell'ambito del teatro, e ci fa guardare oltre il teatro inteso in senso stretto. In genere sono artisti figurativi a creare simili opere ibride in cui oggetti mobili, costruzioni bizzarre, materiali riciclati e vecchi macchinari agiscono all'interno di spazi musicali o sonori dall'intenso carattere drammatico. In simili installazioni acustiche e multimediali, che uniscono in sé le caratteristiche di una rappresentazione teatrale e di un concerto, vengono utilizzate anche bambole, automi o robot che rimandano al fascino e alla potenza della marionetta. Tre sono gli aspetti più rilevanti che collegano tra loro queste opere, al di là della provenienza dell'artista, dell'ambiente in cui si collocano e dei loro temi: la forte presenza del fattore meccanico, l'accento posto sull'assenza dell'umano e il fascino particolare che in esse scaturisce proprio dal dettaglio tecnico e oggettuale.

Come lo spettatore possa concentrarsi sui dettagli di un panorama visuale e focalizzare l'attenzione su diversi scenari storici, lo mostrano anche *Europas 1 e 2* di John Cage, uno spettacolo di teatro musicale con brani da 128 opere liriche in 32 quadri, che Heiner Goebbels porta in scena nel 2012 nella Jahrhundertshalle a Bochum durante la Ruhrtrienale, in occasione del 100° anniversario della nascita del compositore statunitense. Posti in uno spazio molto profondo, i motivi pittorici portano a un'intensificazione della percezione dello spettatore, che è spinto ad allacciare la sua attenzione, la sua curiosità, il suo desiderio a qualcosa di preciso, per potersi sottrarre alla totalità avvolgente del panorama.

La poetica teatrale di Heiner Goebbels si fonda sulla separazione e sull'opposizione degli elementi che agiscono nel teatro musicale, in netta contrapposizione con l'idea wagneriana di *Gesamtkunstwerk*, opera d'arte totale. Nei suoi lavori le singole arti coabitano conservando ognuna la loro autonomia, non rinunciando nessuna alla propria identità e restando invece ognuna ben riconoscibile e ben distinta dalle altre. In tal modo, questi lavori mantengono una distanza critica rispetto al carattere spettacolare di molto teatro contemporaneo. Lasciano spazio per interruzioni

dell'effetto scenico e quindi anche per la riflessione: non solo per la riflessione attraverso l'arte, ma anche per un'autoriflessione dell'arte stessa. Il momento dell'autoriflessività dell'arte è centrale nel lavoro di Goebbels. Così come mette in discussione le gerarchie all'interno del processo produttivo, egli mette in discussione anche le gerarchie tra le arti coinvolte nella costruzione dello spettacolo. In gioco c'è una nuova distribuzione del lavoro e delle competenze artistiche che coagiscono nella pratica scenica. In questo senso, si può parlare, nel caso di Heiner Goebbels, di un'estensione o addirittura di un superamento del concetto di regista, oltre che del concetto tradizionale di opera, da cui egli prende nettamente le distanze, abbracciando l'idea della "morte dell'autore" inteso come istanza dominante dell'opera. I suoi lavori manifestano una trasformazione dell'idea di composizione musicale e di esecuzione concertistica, e sono leggibili nel senso di una "estetica dell'installazione", come teatro "postdrammatico" o "postspettacolare"⁸. In ogni caso si tratta di un modello di regia che sia dal punto di vista della pratica sia da quello della concezione è all'altezza dei tempi come pochi altri.

⁸ H.-Th. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999; A. Eiermann, *Postspektakuläres Theater*, transcript, Bielefeld 2009.

Christopher Balme (Monaco)
Ora zero ovvero l'arte del servire
di Christoph Marthaler

This essay focuses on the drama Christoph Marthalers *Stunde Null oder die Kunst des Servierens*. It is undoubtedly one of the most important and commercially successful German-language plays of the late 1990s. Numerous performances in other German theaters and abroad, as well as filming and television broadcasts, contributed to its widespread popularity. I will try to outline the particular aesthetic of the staging. After some brief background on the director and his famous “Marthaler-like” style, I will focus on the genesis and structure of this play. Starting with a detailed analysis of a key scene, I will discuss its crucial aesthetic traits, touching on issues concerning body language, musicality of language and the satirical nature of the Swiss director’s works.

KEYWORDS: Christoph Marthaler, *Stunde Null oder die Kunst des Servierens*, World War II, performativity, referentiality

Stunde Null oder die Kunst des Servierens (Ora zero ovvero l'arte del servire, 1995) di Christoph Marthaler, probabilmente lo spettacolo in lingua tedesca più noto della fine degli anni Novanta, a prima vista non sembra presentare nessuno degli ingredienti di un allestimento di successo. Non si tratta di uno spettacolo che decostruisce un classico o che mette in scena un testo teatrale il cui intento è quello di riflettere un nuovo spirito del tempo. *Ora Zero* non è la messinscena di un testo, antico o moderno che sia, bensì uno spettacolo che, sulla base di un collage di testi, rappresenta accadimenti linguistici, corporei e musicali, le cui reciproche connessioni nel migliore dei casi restano vaghe. Se di tali accadimenti si cerca di dare una descrizione, il risultato è piuttosto curioso: nell'ambito di un “allenamento al coinvolgimento emotivo”, sette dirigenti, probabilmente politici, tengono discorsi sulla Germania, cantano canzoni popolari tedesche ed eseguono curiosi esercizi con il corpo. Oltre a loro, ci sono una donna, “la signora Ora Zero”, un pianista e un cameriere. Il luogo

dell'azione resta imprecisato. A quanto sembra, i personaggi sono rinchiusi in uno studio di trasmissione o in un bunker, e si trovano lì per addestrarsi alla rammemorazione dell'anno 1945. Si esercitano in discorsi, strette di mano, in entrate e uscite, nello srotolare tappeti rossi e nell'allestire inaugurazioni. Alla fine tutti, fiaccamente, cercano di preparare i letti. Lo fanno in un modo estremamente comico, e comicamente non ci riescono. E non trovano pace, ma poi finalmente riescono ad addormentarsi.

A dispetto di questo materiale tutt'altro che promettente e delle reazioni contrastanti del pubblico e della stampa dopo la prima del 20 ottobre 1995 allo Schauspielhaus di Amburgo¹, *Ora Zero* ha riscosso un successo che è raro nel teatro in lingua tedesca. Senza dubbio si tratta di uno degli spettacoli di lingua tedesca più importanti e commercialmente più fortunati della fine degli anni Novanta. Numerose repliche in altri teatri tedeschi e all'estero, ma anche riprese e trasmissioni televisive hanno contribuito alla sua ampia diffusione.

Nelle pagine che seguono cercherò di delineare la particolare estetica della messinscena. Dopo alcuni brevi cenni sul regista e sul suo celebre stile "alla Marthaler", mi concentrerò sulla genesi e sulla struttura di questo spettacolo. A partire da una analisi dettagliata di una scena chiave, discuterò i suoi tratti estetici cruciali, toccando questioni concernenti il linguaggio del corpo, la musicalità della lingua e la natura satirica dei lavori del regista svizzero.

Christoph Marthaler – regista, compositore e per alcuni anni anche direttore artistico – è nato in Svizzera, a Erlenbach, nel 1951. Nella metà degli anni Settanta lavora nell'ambito del teatro musicale a Zurigo, curando concerti di *Lieder* e coreografie; compone inoltre musiche di scena e fa le prime esperienze come regista. Sempre negli anni Settanta frequenta la famosa scuola di recitazione di Jacques Lecoq a Parigi. Dal 1988 al 1993 è attivo al Teatro di Basilea, dopo il 1993 cura regolarmente allestimenti al Deutsches Schauspielhaus di Amburgo e alla Volksbühne di Berlino, lavorando anche per altri teatri di prosa e d'opera. Dopo la sua esperienza di direttore artistico dello Schauspielhaus di Zurigo dal 2000 al 2004, allestisce spettacoli in diversi importanti teatri svizzeri e tedeschi.

¹ Il titolo completo è: *Stunde Null oder die Kunst des Servierens. Ein Gedenktraining für Führungskräfte* (Ora zero ovvero l'arte del servire. Un training mentale per dirigenti). Regia: Christoph Marthaler; scene e costumi: Anna Viebrock; drammaturgia: Stefanie Carp; luci: Dirk Breimeier; interpreti: Eva Brumby, Jean-Pierre Cornu, Wilfried Hauri, André Jung, Klaus Mertens, Josef Ostendorf, Martin Pawlowski, Sigi Swientek, Clemens Sienknecht, Graham F. Valentine.

Al più tardi con gli spettacoli *Murx den Europäer!*... alla Volksbühne di Berlino e *Goethes Faust 1 + 2* allo Schauspielhaus di Amburgo, entrambi del 1993, Marthaler si è imposto non solo come regista, ma anche come “autore” dallo stile inconfondibile. Tra i tratti distintivi di tale stile ci sono in primo luogo una particolare musicalità e un ritmo di recitazione sonnambolico: due elementi, questi, che lavorano non in opposizione tra loro ma sostenendosi reciprocamente. A ciò si aggiunge una predilezione per determinati attori che collaborano con lui in più allestimenti, il che fa sì che si creino vari collegamenti intertestuali tra i diversi spettacoli. Non importa se Marthaler mette in scena un'opera lirica (*Fidelio*), un'operetta (*La vie parisienne*), oppure autori moderni (Horváth, Beckett) o proprie opere basate su collage di vari testi: questi elementi stilistici sono così dominanti che ormai si parla di un inconfondibile “stile alla Marthaler” o persino di “marthalerizzazione” di un'opera teatrale.

La fonte primaria di ispirazione di *Ora zero* è l'anno 1995, in cui ricorreva il cinquantesimo anniversario della fine della Seconda guerra mondiale. Ai prevedibili festeggiamenti ufficiali con l'immaginabile solennità politicamente imposta dalla ricorrenza, la compagnia di Marthaler risponde con un progetto diverso, alternativo, il cui titolo richiama la formula magica della rifondazione tedesca dopo il nazismo. L'espressione *ora zero* viene infatti usata ancora oggi dai tedeschi per indicare il nuovo inizio dopo la Seconda guerra mondiale, quando la Germania venne ridotta in macerie economicamente, politicamente e, dopo i bombardamenti degli alleati, anche materialmente. In senso figurato, *ora zero* sta a significare sia un eroico progetto di ricostruzione collettivo sia una chiara rottura con il passato nazionalsocialista. L'idea di aver avuto la possibilità di rinnovare il proprio sistema politico grazie all'aiuto delle potenze alleate occupanti, cioè Stati Uniti, Gran Bretagna, Francia e Unione Sovietica, è un elemento fondante della mitologia su cui si edifica la Repubblica federale tedesca. In questa mitologia, la distruzione materiale del paese e il rinnovamento del sistema politico che essa rende possibile appaiono come due occasioni ben sfruttate.

Un tempo già pronto da cui partire non c'è, perciò ne viene approntato uno *ad hoc*, nella forma di un collage realizzato da Stefanie Carp, che partecipa al progetto nel ruolo di *Dramaturgin*. Il collage consiste in gran parte di brani di comunicati ufficiali del governo inglese dell'epoca, di ordinanze trasmesse in più lingue, ma anche di discorsi di Winston Churchill e politici tedeschi del dopoguerra. A questi testi politici si aggiungono poi passi di poesie di Kurt Schwitters. La successione di discorsi politici e liriche dadaiste conferisce a entrambi i tipi di testo un carattere surreale, che immerge la dimensione politica in una luce particolare. La

scenografia di Anna Viebrock, collaboratrice storica di Marthaler, non viene ideata per questa messa in scena ma ripresa e adattata da una precedente messinscena della *Tempesta* di Shakespeare allo Schauspielhaus di Amburgo. Nel programma lo spazio scenico viene descritto come «un bunker alto-borghese tra l'anno 0 e 50 dopo il 1945». A sinistra e a destra ci sono pareti rivestite di legno pregiato (la quercia tedesca?); le entrate sono incorniciate da due colonne neoclassiche di ascendenza fascista. Inseriti nelle pareti ci sono dei microfoni, in cui i dirigenti parlano, a volte all'unisono, a volte accavallando le voci in una cacofonica polifonia. Gli oggetti di scena (lampade, posacenere) ricordano gli anni Quaranta e Cinquanta. L'effetto è quello di una seriosità fuori moda. La definizione "bunker" genera varie associazioni. Da una parte si pensa al *Führerbunker* dove Adolf Hitler trascorse gli ultimi giorni del Terzo Reich: la parola è divenuta sinonimo di una mentalità delirante e avulsa dalla realtà. D'altra parte la scena-bunker rimanda a qualcosa che non si lascia collocare in nessun tipo di spazio e la cui funzionalità rimane in fin dei conti indeterminata.

Il "cast" è composto, come abbiamo detto, dai sette dirigenti, dalla signora Ora Zero, un pianista e un cameriere. I sette uomini rimangono senza nome. Il loro costume e la loro maschera (abito e occhiali con montatura di corno) rimandano al tipo del "politico" e possono essere collocati in piena era Adenauer, negli anni Cinquanta. La signora Ora Zero (che viene chiamata per nome) rinvia invece al tipo risoluto di una "signora maestra" o, nell'ora di ginnastica, al tipo della "domatrice". Il pianista, con frack e una vistosa parrucca, si inserisce qualche volta nel canto del gruppo, altrimenti accompagna i dirigenti con il pianoforte. Il cameriere è un omino anziano, che si fa notare per le sue ingiustificate risate.

Nella prima parte dello spettacolo prevalgono gli elementi corali. Sull'individualità dei personaggi domina l'azione di un'istanza collettiva: tutti si esercitano con gli stessi discorsi, cantano le stesse canzoni, indossano gli stessi abiti, portano gli stessi occhiali ed eseguono gli stessi movimenti con il corpo. Una tale coralità produce l'impressione di un gruppo omogeneo costituito da soggetti che mancano di qualsiasi individualità e autonomia. I discorsi dei dirigenti sono documentati. Quasi tutto quel che viene detto sulla scena è stato detto o scritto tra il 1945 e il 1949 o nel 1995, l'anno del cinquantenario. Non viene però mai precisato da quale politico o scrittore provengano le singole frasi. Ma questo non è essenziale; quel che conta è l'impressione dominante di una retorica politica permeata di sentimentalismo che si serve sempre delle stesse metafore e rinvia continuamente e in modo stereotipato alla libertà, alla sicurezza e al benessere dell'Occidente.

Lo spettacolo si articola in 4 parti principali: "L'ora di politica", "L'ora di ginnastica", "I discorsi sulla Germania", "L'ora di andare a letto".

Questi blocchi principali si lasciano a loro volta suddividere in diversi segmenti. La struttura della prima parte è la seguente:

- 1 ouverture: discorsi politici davanti al sipario
- 2 esercizi linguistici (nei microfoni alla parete)
- 3 misurazioni
- 4 canto
- 5 esercizi linguistici
- 6 pausa-caffè
- 7 esercizi linguistici
- 8 bagni (canto, pianto)
- 9 esercizi linguistici
- 10 canto
- 11 esercizi linguistici
- 12 lezione di scavo attraverso la signora Zero
- 13 cambio per l'ora di ginnastica.

“L'ora di ginnastica” è una combinazione di esercizi ginnici compiuti di malavoglia e di “training” politico: strette di mano, tagli del nastro e sorrisi per la stampa, eseguiti in uno spazio che ricorda un po' una palestra o un campo sportivo. Corpi piuttosto in carne, lontani da ogni vigore virile, costretti in magliette attillate e pantaloni corti, stanno lì come a voler far risaltare l'assurdità e l'incongruità del modo in cui si svolge questa lezione di politica.

Secondo David Roesener, la parte centrale dello spettacolo è costituita dal discorso dell'attore scozzese Graham Valentine, il quale, come Marthaler, aveva frequentato la scuola di teatro di Jacques Lecoq². Nel programma, il dirigente interpretato da Valentine compare con il nome “Alleato senza patria”, nome che da una parte sembra rimandare all'origine biografica dell'attore, dall'altra allude al contenuto del suo discorso. Si tratta dell'ultimo dei sette discorsi politici portati sulla scena da Marthaler che segna una sorta di apice e di momento di svolta dello spettacolo. Valentine stesso lo ha caratterizzato così:

In *Ora Zero* tengo un lungo discorso che è il risultato dell'assemblaggio di più testi prodotti dall'allora governo della Gran Bretagna. Si tratta di disposizioni scritte per la Germania, per migliorare il suo comportamento dopo la guerra. Ma in quel mio monologo sono confluiti anche brani tratti da testi di

² Cfr. D. Roesner, *Ribible Riddle. Motivik und musikalische Form im Theater Christoph Marthalers*, in Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte, Stephan Grätzel (Cur.), *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Francke, Tübingen 2004, pp. 365-374.

Kurt Schwitters e da discorsi di Winston Churchill. Inoltre ripetevo lo stesso testo in più lingue, come del resto lo si trovava scritto nei documenti: in una colonna in francese, in un'altra in inglese, in un'altra ancora in russo. Qualche volta recitavo i testi in tutte e quattro le lingue. Li animavo con una dinamica che produceva un'impressione dadaista [...]. Facevo di quelle prescrizioni un'aria, che non era necessariamente da intendere in senso satirico.³

La tecnica del collage dadaista fa sì che i testi non mostrino né un significato impegnato né una linea di sviluppo narrativo. Si potrebbe parlare di un processo di decostruzione testuale in crescendo, in cui le spinte distruttive provengono sia da elementi della performance attoriale sia da elementi testuali. Per dare meglio l'idea riporto qui un passo:

Ladies and Gentleman. I am profoundly concerned about the European situation. Ten ancient capitals of Europe are behind the Iron Curtain. We do not know what is going on behind. The voice of German translator follows the prosecutor's voice. A shrill vengeful echo. There's a look of horror on her face. Few are able to laugh, what could be called laughing, but only sniff but only sniff and titter – should you have the misfortune to injure either the person or feeling of your neighbour; the formal – I beg your pardon should suffice – from the throat outwards as if laughing through wool [...].⁴

È più facile descrivere il discorso nel suo andamento performativo che cercare di chiarire le sue singole parti attraverso l'interpretazione. Valentine inizia dapprima sobriamente, con un inglese marcatamente britannico, quasi eccessivamente articolato. Ma già nell'accentazione egli sposta l'attenzione dagli aspetti semantici del testo a quelli sonori. Per esempio, quando dice «but only sniff and titter – should you have the misfortune to injure...» sottolinea in modo particolare le consonanti. Dopo quasi un minuto e mezzo compare per la prima volta la parola “ribble”, un nonsense, che viene ripetuta quattro volte e che si potrebbe associare foneticamente all'inglese “riddle” (enigma). Poi Valentine inizia a mischiare al discorso in inglese citazioni in tedesco, poi in francese e infine anche in russo, qualche volta formulando le frasi per intero, più spesso però spezzandole all'improvviso. Man mano che si procede, il tutto diventa sempre più incomprensibile: sempre più estremo e legato all'agire del corpo è l'impiego della voce; sempre più particelle senza senso si emancipano dal testo generando passaggi di “rumore” in cui si perde l'intenzione comunicativa che era originariamente alla base del discorso.

La gestualità e la mimica di Valentine sono caratterizzate dagli sforzi fisici che gli atti linguistici comportano. La recitazione è segnata da una

³ Cit. in D. Roesner, *Ribible Riddle*, cit., p. 368.

⁴ Trascritto dalla registrazione televisiva trasmessa il 20 ottobre 1995 dal canale *arte*.

crescente, esasperante fatica del corpo. David Roesner la descrive così: «con il viso arrossato, le vene che sembrano voler schizzare fuori per l'eccessivo sforzo articolatorio della bocca che si distorce, per il corpo che si contorce quasi spasticamente, Valentine si trasforma da distinto oratore in artiglieria scoppiettante»⁵. Alla fine, il discorso perde ogni coerenza semantica: si sentono soltanto consonanti e vocali, nessuna parola o frase in qualche modo comprensibile. Per rimanere nella metafora militare proposta da Roesner, il discorso ufficiale delle prescrizioni e delle orazioni politiche non viene portato a termine, ma esplose. Ciò che resta è soltanto un cumulo di macerie.

La mina più esplosiva è *Ribble Bobble Pimlico* di Kurt Schwitters. Parti di questa poesia nonsense tornano ripetutamente nel discorso di Valentine fino a prendere possesso della sua struttura testuale. Riflettendo sulla funzione di questo testo, Roesner argomenta che esso deve essere considerato da un punto di vista più musicale che semantico. Il testo è come una melodia che si ripete in crescendo ma decostruendosi progressivamente. Alla fine, infatti, restano soltanto brandelli della lirica di Schwitters. La parte finale del discorso di Valentine inizia con l'inglese «umpa, umpa stick it your jumper»; le ultime battute si dissolvono in brevi «pft e plopp» detti al microfono. Questo «pft» è come l'ultimo stadio preliminare alla quiete, alla negazione del discorso, al silenzio. Al silenzio che si produce dopo che l'ultima parola è stata detta. Per citare ancora una volta Roesner: «Da un punto di vista linguistico-simbolico, Valentine porta a termine una battaglia che, con cambi di prospettiva improvvisi, oscilla tra il modo di procedere assurdamente burocratico della Germania nazista e l'eco ridondante degli orrori della guerra»⁶.

Trasformare «quelle prescrizioni in un'aria, che non era necessariamente da intendere in senso satirico»: è questa, secondo Valentine, l'intenzione del suo discorso. Ma qui si pone una questione cruciale che riguarda lo spettacolo nel suo complesso: la questione della sua collocazione dal punto di vista del genere. L'associazione di generi diversi operata da Valentine (aria, discorso...) e la prevalenza degli aspetti musicali sono caratteristiche dominanti di questo spettacolo, come del lavoro teatrale di Marthaler in generale. Con quanto Valentine dice sulla negazione dell'intento satirico non è facile concordare, se si pensa all'impiego complesso che nello spettacolo si fa della comicità (linguistica e corporea) e al tema eminentemente politico dei festeggiamenti per i 50 anni dalla fine della guerra. Anche se lo spettacolo non si esaurisce nella satira, bisogna pur dire che esso è pervaso da elementi satirici. Ma l'oggetto della satira non è semplicemente una persona o un'istituzione, bensì il fare politica

⁵ D. Roesner, *Ribble Riddle*, cit., p. 368.

⁶ *Ibid.*

in quanto tale; la satira si esplica cioè nella messa a nudo di espressioni, atteggiamenti e comportamenti tipici dei politici impegnati a costruire o a perpetuare il mito del nuovo inizio. Il discorso di Valentine lascia presagire che l'interno nascosto dietro la facciata è stato rinnovato, rivitalizzato, e contiene un potenziale autodistruttivo che determina in qualche modo anche lo stesso spettacolo.

Ora Zero è dunque caratterizzata da un interessante paradosso. Da una parte il titolo e il contenuto del testo rimandano a contesti politici e storici concreti, dall'altra la realizzazione teatrale di questi contenuti elude ogni chiara collocazione e referenzialità. Lo spettacolo è perciò un esempio ben riuscito di quella che Erika Fischer-Lichte ha definito "la svolta performativa": "L'accentuazione dell'elemento performativo [...], il nuovo rapporto di tensione tra funzione performativa e funzione referenziale che ne risulta, apre [...] per lo spettatore spazi liberi in cui è possibile sperimentare modalità di percezione totalmente nuove"⁷. In ultima istanza sono gli aspetti performativi della messa in scena a dominare: la materialità dei corpi che oscillano tra anoressia e obesità, la musicalità e la virtuosità del canto, l'apparente insensatezza della maggior parte delle azioni. Tuttavia – e qui sta il particolare esito estetico del lavoro di Marthaler e del suo team – le dimensioni performative non riescono mai a prevalere del tutto: nonostante tutta l'assurdità dei discorsi e delle azioni, lo spettatore, almeno quello tedesco, sa bene che lo spettacolo tratta anche della propria storia e del proprio passato, sebbene in un modo alquanto inusuale. Il rapporto tra performatività e referenzialità rimane sempre carico di tensione, cosa che a teatro probabilmente è da sempre la chiave per il successo.

⁷ E. Fischer-Lichte, *Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, in «Paragrana: Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie» 7 (1/1998), pp. 13-29, qui p. 19.

Doris Kolesch (Berlino)
**Against Representation:
il teatro di Einar Schleeff**

This essay focuses on Einar Schleeff's theatre. Schleeff provokes and fascinates so much mainly because he uses an original and highly personal theatrical language that stands in strong friction with the hegemonic theatrical aesthetic. To this Schleeff opposes an aesthetic of overwhelm that operates with large choral masses, with excessive vocalizations produced by choirs that not only speak and sing, but also frequently shout. The tight rhythms of these performances rehearse a very intense, sometimes violent stimulation and solicitation of the body and senses, both as far as the actor and the spectator are concerned.

KEYWORDS: Einar Schleeff, *Mütter*, chorus, relationship of the individual to the mass, the body gestures

“I critici, un’ampia parte del pubblico e anche molti addetti ai lavori inorridiscono di fronte alle nuove forme teatrali di Schleeff. ‘Questo non è più il mio teatro!’ afferma, riferendosi a questo allestimento, l’attore Edgar M. Böhlke, legato alle scandalose produzioni di Fassbinder. Il pubblico se ne va a frotte dagli spettacoli; le stroncature abbondano”¹. Così scrive, a proposito di *Madri*, Wolfgang Behrens nella sua biografia del regista, scenografo, attore, pittore e scrittore Einar Schleeff. Figura tra le principali e le più controverse del teatro tedesco dell’ultimo quarto del Novecento, Einar Schleeff nacque nel 1944 nella Germania dell’Est, ovvero nella Repubblica democratica tedesca, dove non ebbe quasi alcuna possibilità di mettere in scena le sue opere. Nel 1976 si trasferì all’Ovest, nella Repubblica federale, dove restò fino alla sua morte nel 2001. Fin da subito Schleeff ha sfidato e insieme catalizzato il pubblico e la critica teatrale tedeschi, sia dell’Est che dell’Ovest, con allestimenti come *Fräulein Julie* (La signorina Julia) di Strindberg al

¹ W. Behrens, *Einar Schleeff. Werk und Person*, «Theater der Zeit», Berlin 2003, p. 109.

Berliner Ensemble nel 1975 o il già citato *Mütter* (Madri), da Eschilo ed Euripide, presentato nel 1986 allo Schauspiel di Francoforte, o ancora *Vor Sonnenuntergang* (Prima dell'alba) di Gerard Hauptmann, rappresentato un anno dopo allo stesso teatro, nonché con la messa in scena, l'anno seguente, nel 1988, di un suo testo, *Die Schauspieler* (Gli attori), sempre allo Schauspiel di Francoforte.

I lavori di Schleeff hanno subito veementi stroncature, sono stati oggetto di una vera e propria denigrazione, ma hanno anche esercitato un grande fascino, seppure in maniera discontinua. L'attività del regista continua a essere molto seguita e molto discussa, e talvolta ad essere motivo di scandali, anche dopo la riunificazione, con allestimenti come il *Faust* di Goethe (Schauspiel di Francoforte, 1990), *Wessis in Weimar* di Rolf Hochhuth (Berliner Ensemble, 1993), *Salomè* di Oscar Wilde (Schauspielhaus di Düsseldorf, 1997), *Sportstück* (Sport) di Elfriede Jelinek (Burgtheater di Vienna, 1998), *Verratenes Volk* (Popolo tradito), basato su testi di John Milton, Edwin E. Dwinger e Alfred Döblin (Deutsches Theater di Berlino, 2000).

Schleeff provoca e affascina così tanto prima di tutto perché è un regista eminentemente politico che nei suoi spettacoli riflette sul rapporto del singolo con la massa, sull'individuo nella sua relazione con la collettività, ponendo in primo piano questioni di rappresentanza e rappresentazione, e puntando l'attenzione su momenti e questioni altamente problematici della storia tedesca (ma non solo tedesca). Ma Schleeff provoca e affascina così tanto soprattutto perché usa un linguaggio teatrale originale e personalissimo che si pone in forte attrito con l'estetica teatrale egemone. A questa egli oppone un'estetica della sopraffazione che opera con grandi masse corali, con vocalità eccessive prodotte da cori che non soltanto parlano e cantano, ma spesso e volentieri urlano anche. I ritmi serrati di questi spettacoli provocano una stimolazione e sollecitazione del corpo e dei sensi molto intensa, talvolta violenta, sia per quanto riguarda l'attore che per quanto riguarda lo spettatore. Le scenografie affascinano per la loro chiarezza formale, le atmosfere e le azioni assumono spesso caratteri di ritualità.

Prendendo come principale esempio la messinscena di *Sportstück* di Elfriede Jelinek, vorrei analizzare il modo in cui Schleeff tematizza l'antagonismo tra individuo e collettività. In primo piano c'è il prorompere delle energie, dei desideri, delle strategie e degli interessi di potere che sottendono la pulsione precaria e ambivalente che spinge il singolo a integrarsi nella collettività. Viene così indagata, con i mezzi del teatro, una questione fondamentale per ogni individuo e per ogni comunità etnica, culturale, sociale o anche nazionale: il rapporto tra i singoli e il gruppo, tra la totalità sociale e le sue parti. Il tema è cruciale anche in *Droge Faust Parsifal*, una specie di autodifesa artistica e, insieme, una personalissima

teoria del teatro, scritta in forma di annotazioni, schizzi autobiografici, riflessioni e frammenti. Il coro vi gioca un ruolo centrale:

Il coro antico è un'immagine terrificante: figure che si assemano, si amucchiano, cercano riparo l'una presso l'altra, sebbene si respingano a vicenda con forza, come se la vicinanza degli altri appestasse l'aria. Così il gruppo si mette in pericolo da solo e non smette di auto-aggregarsi; impaurito, accetta precipitosamente una vittima necessaria, la esclude per riscattarsi. Anche se il coro è consapevole del proprio tradimento, non corregge la propria posizione, anzi, spinge sempre più la vittima nella situazione di una colpa evidente. Questo non è un aspetto esclusivo del coro antico, ma è un processo che si ripete giorno dopo giorno. Non solo i milioni di emigrati, rifugiati politici, ma anche i dissidenti, quelli che parlano una lingua propria, quelli che sono in grado di annientare il coro-nemico, non importa come.²

Il coro non è per niente una comunità pacifica: si fonda invece sull'aggressione, sulla delimitazione forzata del territorio e sulla violenza verso la vittima, una violenza contagiosa, volta alla sopravvivenza del gruppo. Una ripetizione reale, rituale o simbolica lega questa violenza anche alla fazione che per il coro costituisce un pericolo, perché minaccia di provocare il suo disfacimento.

Sulla scena di Schleef questa violenza non è soltanto motivo o tema, non è unicamente un oggetto della rappresentazione, ma anche la modalità di rappresentazione teatrale che domina su tutte le altre. Il teatro di Schleef è violento, anzi brutale, sia riguardo al lato della produzione sia riguardo al lato della ricezione. La violenza non viene recitata, ma agita, realizzata sulla scena con i corpi e con le voci. Gli attori vengono addestrati in lunghe sessioni di prova. In *Sportstück* li vediamo scattare al suono del fischiello, fermare o avviare i loro movimenti a comando, come una truppa che segue il capo. A differenza del balletto classico, che prevede anch'esso un addestramento del corpo alla disciplina e al controllo, il teatro di Schleef esclude il gesto elegante e leggiadro, mostrando così tutta la durezza e la (auto)disciplina che la pièce – che potenzialmente ogni pièce teatrale – implica e impone. Abbiamo cioè a che fare con un teatro caratterizzato da un lavoro ossessivo sui corpi e sulle voci degli attori. I movimenti si ripetono quasi all'infinito. Correre, camminare, pestare i piedi, urlare, sbraitare sono azioni compiute con insistenza, con un'intensità fisica e con una pressione sempre crescente, che rasentano il completo sfinimento dell'attore, ma anche dello spettatore. Il corpo, la voce, la lingua, lo spazio e il tempo sono investiti da un ritmo del tutto particolare; la dimensione sensoriale e il senso della continuità ven-

² E.Schleef, *Droge Faust Parsifal*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997, p. 14.

gono forzati, distorti, lacerati, straniati. Il teatro sembra essersi lasciato alle spalle ogni misura: la misura del corpo come quella del tempo, dello spazio, del senso. La violenza che tutto questo comporta, non viene rappresentata, ma viene piuttosto messa in atto, performata. La dimensione della performance prevarica, per senza sopprimerla, su quella della rappresentazione. L'estrema intensità delle sequenze di movimenti corporei e vocali, la fatica e lo sfinimento del corpo che corre, pesta i piedi per terra, sbraita, urla, si comunicano attraverso una circolazione di energie sociali nell'intero spazio teatrale. Sono la forma dello spazio teatrale e il modo specifico in cui gli attori agiscono in esso a determinare un particolare coinvolgimento emotivo dello spettatore (e ascoltatore). In diversi suoi spettacoli, Schleeff prolunga il palcoscenico con passerelle che penetrano talvolta molto profondamente nella platea; inoltre conferisce allo spazio una configurazione cruciforme, risvegliando associazioni di carattere culturale e liturgico.

In *Sportstück*, l'intenso scambio emozionale tra scena e pubblico si produce non tanto grazie alla forma del palcoscenico oppure ad altri artifici scenografici, quanto piuttosto attraverso un gesto continuo di scontro, confronto e appello del coro rispetto agli spettatori. Questo avviene già dal primo ingresso in scena del coro: una quarantina di donne e uomini, per lo più giovani, tutti in tunica nera, cantano forte l'Inno popolare austriaco, la cosiddetta *Kaiserhymne* (Inno all'imperatore): "Gott erhalte, Gott beschütze / Unsern Kaiser, unser Land!" (Dio salvi, Dio protegga / il nostro imperatore, il nostro paese!). Poi l'intensità sonora cala a poco a poco e il coro, allineato dietro una capofila, scandisce testi sulla relazione tra sport e guerra, tra addestramento del corpo e disciplina. La disposizione dei corpi e delle voci crea uno spazio visivo e acustico avvolgente, nel quale gli spettatori si ritrovano completamente immersi. Si produce così un'esperienza di fruizione che, come ha sottolineato Schleeff stesso, ha una forte somiglianza con quella dello spettatore di concerti rock o di manifestazioni sportive di massa. L'allineamento frontale degli attori rispetto al pubblico mette in evidenza la separazione tra il palcoscenico e la platea; ma questo confine viene superato quando il coro si rivolge direttamente alla platea, il che avviene sempre nella forma di duri improperi o di urla. Nella sua presenza fisica e vocale marcata e aggressiva, il coro acquista qualcosa di marziale, di sconvolgente. Eppure l'impressione di un'unità monolitica e granitica in cui i singoli si perdono, viene ripetutamente contrastata da rumori stridenti e dissonanze. Alcuni gruppi all'interno del coro pronunciano parole diverse da quelle degli altri, così testi diversi si sovrappongono e interferiscono a vicenda creando un effetto babelico, disorientante. E poi il coro si zittisce sprezzante, come una vecchia megera; gli uomini si siedono in disparte, mentre le donne impostano voci acute che sembrano ispirarsi alle gamme di onomatopee

dei fumetti. Il coro produce al suo interno dissonanze nella melodia e interruzioni della ritmica, che gli si ritorcono contro, non gli danno pace, non gli permettono di apparire come un'unità compatta. La dialettica e l'interdipendenza tra monodicità e polifonia struttura non soltanto i passaggi del coro, ma tutta la rappresentazione, nella quale, infatti, si alternano parti corali e monologhi. Nonostante la violenza e la disciplina che li organizzano, i cori di Schleeff non agiscono mai come un corpo solo o una voce sola. L'“Eccomi. Eccomi. Eccomi” gridato e cantato a più riprese dal coro, per la molteplicità, la dissonanza, l'evidente mancanza di simultaneità dei desideri che lo articolano, sembra l'opposto di un'espressione verbale coerente e pare quasi voler attestare l'impossibilità di un'individualità autonoma e singolare. Così i cori “marziali” di Schleeff manifestano una resistenza del singolo nei confronti del gruppo.

La violenza esercitata sul singolo, e dal singolo interiorizzata, si palesa e diventa subito fisicamente tangibile: nella pesantezza e nella fatica dei corpi, nel respiro, nella circolazione dell'aria, nel sudore. Nell'esaurimento e nello sfinimento, i corpi acquistano una sorprendente vita propria: diventano asincronici, dissonanti, mostrano piccoli cedimenti, compiono lievi irregolarità, che acquistano il carattere di tracce gestuali e vocali di un ritorno di ciò che è stato rimosso e represso con la disciplina e l'assoggettamento.

L'impetuosità, la violenza, il dolore dei corpi e delle voci, ai quali mette di fronte il teatro di Schleeff, ci riportano indietro al teatro arcaico, che sorge in prossimità dei culti sacrificali, tematizza la paura e il fascino della distruzione e della creazione, della sregolatezza sessuale e affettiva. Il teatro era un rito e in quanto tale un'azione regolata e reiterata che coinvolgeva tutti i partecipanti scuotendoli nel profondo. Sin dai suoi inizi rivela una dimensione agonica. Lo spettacolo antico, infatti, inizia con la comparsa di un corpo, di una voce, di una figura, davanti allo spazio di risonanza del coro; un corpo, una voce, una figura umana che compiono per protestare, per opporre resistenza, per piangere e accusare gli dèi ingiusti. “Schleeff riporta sul palcoscenico la *guerra*, tema originario e sostanza del teatro, poi mitigato in favore del dialogo. La struttura antagonistica viene fuori in tutta la sua chiarezza; allo spettatore vengono trasmessi il terrore e il ritmo paradossalmente gioioso della violenza”³.

Schleeff non propone però un ritorno al teatro rituale arcaico. L'esibizione e l'ostentazione della violenza gli servono per mettere in discussione la rappresentazione teatrale, per problematizzare la violenza che sta alla base dell'ordine simbolico che la regola. Quindi il suo teatro non spinge affatto verso una regressione primitiva e irrazionale (come gli hanno im-

³ H.-Th. Lehmann, *Theater des Konflikts*, in G. Gerecke, H. Müller, H.-U. Müller-Schweffe (Cur.), *Einar Schleeff. Arbeitsbuch*, «Theater der Zeit», Berlin 2002, pp. 42-66, qui p. 43.

putato molti critici), non celebra un “ritorno” a un corpo presunto autentico. Schleef non dimentica mai che il corpo è sempre e solo un prodotto, qualcosa di formato e in-formato per manifestarsi e fare esperienza. Ma sa anche che questo suo essere plasmato culturalmente, questa costruzione del corpo mediante azioni, gesti, modi di parlare e discorsi contiene in sé un potenziale di resistenza ai poteri che lo plasmano. Nell’eccesso motorio e vocale, nell’iperbole artistica e nella continua ripetizione di gesti, nella veemenza e nella forza di difetti, mancanze o imperfezioni che interrompono la regolarità del movimento, nei momenti di affanno e sfinimento dell’attore, il corpo può percepirsi come qualcosa che non si riconosce in alcuna forma, che non si adatta all’ordine dominante della rappresentazione. Si manifesta come qualcosa di incommensurabile che, nella sua singolarità fisica e psichica, si contrappone a ogni tentativo di oggettivazione e assolutizzazione. Nel teatro di Schleef, insomma, il corpo non si trasforma in un corpo-segno, che significa, rappresenta o esprime qualcosa, ma si caratterizza come *corpo di disturbo*⁴, corpo di opposizione, cui sono propri una presenza e un campo d’azione concreti e materiali che vanno al di là del processo di significazione e interpretazione.

Schleef non idealizza il coro, né crede nella grande individualità. Nel gioco di cori gestuali, vocali e canori, di cori maschili, femminili e misti, nell’alternanza tra pezzi corali e solistici, non stabilisce un allineamento del singolo all’interno del gruppo, né tantomeno mira alla celebrazione di un protagonista. È interessato piuttosto alla contemplazione e all’esperienza dell’“antagonismo tra molteplicità e singolarità”⁵. Perciò nel suo teatro individuo e gruppo non sono più incasellati in opposizioni binarie, non sono più contrapposti entro limiti isterici, ma sono molteplicità complesse e in quanto tali esibiscono lo sforzo di acquisire un profilo, che non potrà mai essere nitido o definitivo, all’interno di un movimento in cui la perdita e il ritrovamento di sé si susseguono senza fine.

Per quanto riguarda il teatro come istituzione sociale, il modo in cui Schleef pone la questione dell’individuo assume una certa dirompenza. In quanto convenzione sociale (dal latino *con-venire*, radunarsi), il teatro è sempre un’adunanza di molti, talvolta di persone e gruppi del tutto eterogenei, che per un determinato tempo condividono un certo spazio. Così il rapporto di interdipendenza conflittuale e precaria tra singolo e gruppo messo in scena dal teatro corale di Schleef si sdoppia o, se si vuole, si duplica sul piano della ricezione. Il conflitto tra coro e individuo non rimane circoscritto al palcoscenico: si riproduce come conflitto tra

⁴ Cfr. M. Dreyse Passos de Carvalho, *Szene vor dem Palast. Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleefs*, Lang, Frankfurt et al. 1999, p. 90.

⁵ H.-Th. Lehmann, *Theater des Konflikts*, cit., p. 49.

attori e spettatori, ma anche come conflitto tra gli spettatori stessi, i quali sono pur sempre singoli e, allo stesso tempo, appartenenti a un gruppo, a una collettività (e questa dinamica scatena le tipiche reazioni polarizzate agli spettacoli di Schleeff: da un lato c'è chi interrompe, chi protesta ad alta voce e abbandona il teatro sbattendo la porta; dall'altro c'è un entusiasmo euforico e incantato, sebbene raramente continuo).

A questo punto è necessario sottolineare una netta differenza tra l'estetica della sopraffazione di Schleeff e le forme di sopraffazione della massa nelle grandi manifestazioni sportive: nel momento in cui tematizza e problematizza l'assembramento di masse umane, Schleeff ne mostra energie, forze e pericoli. Lunghi passaggi di *Sportstück* vengono introdotti da cori: cori parlati, cantati, cori di donne e uomini, i corpi vestiti in maniera uniforme. I cori non solo parlano, cantano e gridano, ma agiscono anche in sincrono, compiono movimenti che ricordano quelli di un allenamento sportivo, corrono su e giù o si passano la palla. Non vediamo un attore che recita la parte dello sportivo, bensì un attore che si muove come uno sportivo, che corre sul palco e giunge sino al limite delle sue potenzialità fisiche. È molto significativo il fatto che l'attore non reciti la parte dello sportivo ma agisca da sportivo nonostante il suo corpo resti chiaramente un corpo di attore e non di sportivo professionista. L'immagine perfetta del corpo atletico, disciplinato e conforme ai parametri della biometrica, viene sostituita dalla realtà di numerose corporeità singolari, di unità e individualità che, nonostante e contro l'uni-formazione, mostrano durante lo spettacolo il differire di ogni singolo corpo dall'altro.

Ciò si palesa in maniera particolare in una sequenza corale, imponente e impressionante, di oltre 35 minuti, in cui i 46 componenti della compagnia, tutti in maglietta e pantaloncini corti bianchi, scandiscono all'infinito lo stesso passaggio di testo, con gli stessi identici movimenti ampi e aggressivi da pugile o tipici di un allenamento. Sebbene voci e movimenti siano fortemente ritmati e sincronizzati, il testo rimane spesso poco comprensibile o addirittura incomprensibile del tutto; la lingua sembra funzionare come una sorta di isolante acustico, producendo una massa fonetica del tutto priva di significati e riferimenti. All'interno del suo fluire, le singole voci restano però distinte l'una dall'altra, così come resta distinguibile la singolarità degli atti linguistici e dei movimenti, che via via acquistano una durata sempre maggiore (e con essa aumenta ovviamente anche la fatica degli attori). Attraverso la sovrapposizione delle voci, le ripetizioni e i refrain sfalsati, la lingua viene lavorata come puro materiale fonetico. Una voce si sovrappone all'altra in quanto realtà ritmico-musicale, in quanto respiro, rumore, urlo, parola, eco di ciò che è stato detto, al di là della sfera della comprensione, come a dimostrare quanto il corpo sia il luogo della scrittura violenta di un codice simbolico e allo stesso tempo costituisca la possibilità di una trasgressione, di una

differenza, di un'alterità che sfugge al senso, di un comportamento che infrange la norma. Ma questa possibilità è messa in relazione con i movimenti e le posizioni del corpo, è fatta dipendere dal loro mutare. Perché il modo in cui la lingua si muove nella bocca, il modo in cui si usano la mascella e le labbra, il modo in cui si produce un suono, in cui un codice simbolico viene articolato e trasformato e de- e ricodificato: tutto questo dipende dalla posizione e dai gesti del corpo.

Nella mobilitazione estrema, eccessiva, eccedente della dimensione sensoriale, mobilitazione legata all'azione di un corpo che si sfinisce e alle voci che si sottopongono a sforzi enormi, il senso diventa trasparente. Diventano trasparenti le esperienze di violenza, dolore e repressione sulle quali esso si costituisce. Ma una tale estrema mobilitazione sensoriale indica allo stesso tempo un potenziale e un impulso di resistenza. Questo si rivela paradossalmente attraverso quella qualità del corpo che sembra indicare l'esatto contrario di una resistenza, ossia la sua finitezza. Il teatro di Schleef trasmette l'esperienza di un corpo che non si lascia mai del tutto plasmare e disciplinare, perché, insieme a tutta la sua vitalità, al di là di essa e dentro di essa, rivela la propria mortalità, esibisce la propria finitezza come condizione ineludibile e insuperabile.

Così, al termine di questa sequenza, gli attori stramazzano al suolo sfiniti, come morti, dopo quasi quaranta minuti di esercizio sportivo trascinate ed estremo. Segue un silenzio di grande densità e un'assenza di movimento prolungata, al quale il pubblico risponde spesso con uno scroscio d'applausi spontanei, con esclamazioni e grida d'entusiasmo. L'aggressività nei confronti del corpo, la minaccia che esso subisce, il rischio che corre, la sua bellezza e anche la sua vulnerabilità non riguardano soltanto le attrici e gli attori, non restano limitati all'interno dello spazio scenico allestito da Schleef. La spessa massa di movimenti e suoni prodotta sul suo palcoscenico è anche un'aggressione nei confronti degli spettatori, che a essa reagiscono anche fisicamente andando oltre il ruolo tradizionale del colto frequentatore del teatro, proprio come fanno i tifosi di calcio che non riescono a stare seduti sugli spalti. L'esperienza estetica, per Schleef, implica sempre una sollecitazione corporea estrema, legata a una stimolazione che giunge fino all'esaurimento fisico e psichico del pubblico. Questa stimolazione estrema arriva quasi a produrre qualcosa di simile alla rottura di un tabù: quanto più è provocatoria e trasgressiva, tanto più ci riporta al piacere, al godimento, all'eccitazione o anche a interessi e bisogni che invece vorremmo rifiutare, limitare, escludere dalla nostra coscienza individuale e collettiva. Il pericolo e la messa in discussione dei limiti della rappresentazione diventano così un segno tangibile dell'irrisolubilità del conflitto che lega il singolo alla collettività, e li distingue l'uno dall'altra.

Gerald Siegmund (Giessen)

***Eidos: Telos, Kammer/Kammer* e altri balletti di William Forsythe**

This essay aims to illustrate the particularity of Forsythe's projects and ballets. Among the relevant features of his ballets is the use of all the means of theater to create an autonomous scenic universe. Lights, space, music, text, costumes as well as bodies and their movements are understood as autonomous systems that on stage can enter into multiple connections to generate an openness that suspends and transforms the usual modes of perception and signification.

KEYWORDS: William Forsythe, *Eidos: Telos, Kammer/Kammer*, ballets, combination technique

È la signora del regno delle ombre e troneggia dietro una bara nera, che senza esitare ha trasformato in un tavolo. Su di lei e attorno a lei sono stese, in orizzontale e in diagonale, delle corde alle quali sono fissati un monitor e un riflettore. Dana Caspersen se ne sta nella sua rete come un ragno che tesse i suoi fili per catturare le sue prede. In un testo scritto da lei stessa, la ballerina definisce il luogo in cui si trova un punto zero tra i mondi. Si trova là dove il sopra è contemporaneamente il sotto, dove gli inferi sono collegati con la superficie terrestre e dove i morti, a certe condizioni, possono apparire ai vivi. Come Persefone, sposa di Ade, il re degli inferi, custodisce la soglia, perché può vivere una metà dell'anno sotto e l'altra metà sopra la terra. Si muove nel suo spazio con ampi gesti circolari, il busto nudo, una gonna ampia, lunga fino ai piedi; strappa fogli arancioni trasparenti dalle corde e li ficca rumorosamente nel riflettore per poi tirarli fuori di nuovo e trascinarli via dalla scena. Sprazzi di luce si accendono intorno a lei, mentre cammina a carponi sul pavimento, con il sedere tirato all'insù. Proprio quando inizia a raccontare che la fenditura che dà accesso al mondo degli inferi si apre, vediamo entrare in scena, da destra, una donna, che canta un verso della canzone "Lucky to be a Lady tonight". Dopodiché una schiera compatta di ballerini e ballerine in ampie gonne con cul de Paris scivolano sul palcoscenico al battito

di un ritmo di valzer, volteggiano e si voltano tutti insieme in due file. Un ballerino esce tuttavia dalla fila, si ferma, inveisce e grida ripetutamente e molto forte "You're fucking dead", come se avesse realmente svegliato i morti e li avesse fatti uscire dalle loro fosse.

Eidos: Telos è un balletto di William Forsythe in tre atti, portato sulle scene per la prima volta al Teatro dell'opera di Francoforte sul Meno il 28 gennaio 1995. La prima parte, *Self Meant to Govern*, era stata già rappresentata come atto unico il 2 luglio 1994. *Pivot House*, uno studio preparatorio alla seconda parte, era stato messo in scena a Reggio Emilia nel dicembre del 1994. Al contrario della seconda parte appena descritta, la prima e la terza parte si basano soprattutto su elementi coreografici. Nel primo atto ci sono sei ballerini e due enormi corde sono tese trasversalmente sulla parete posteriore della scena. Nel secondo atto un violinista (Maxim Franke) prende posto su una sedia vicino al tavolo e guida i ballerini con il suo arco come una volta Apollo guidava le Muse. Per terra ci sono sei orologi che ticchettano al ritmo di due secondi. Sui quadranti non ci sono numeri, ma lettere. Dietro le lettere si nasconde un complesso alfabeto di movimenti, che i ballerini possono richiamare, danzare e trasformare. La coreografia non è fissata in precedenza, ma nasce al momento della sua esecuzione attraverso i ballerini che, con le loro decisioni, danno forma alla loro danza. Nella terza parte le due corde sono tese in diagonale sul palcoscenico. Il monitor e il riflettore della seconda parte ora stanno appesi molto più in alto. Un gruppo di otto ballerini, che in costellazioni sempre nuove si uniscono in duetti e quartetti, volteggiano e si avvitano in una vera e propria estasi di movimenti, sostenuta da una musica a volume sempre più alto. I ballerini corrono ripetutamente alle corde, si aggrappano a esse, le tirano e fanno loro emettere dei suoni sordi. Sempre più ballerini accorrono sul palcoscenico finché da destra, in fondo, accompagnata da tre trombonisti, fa il suo ingresso la donna ragno e la scena si spegne.

Ispirandosi a un libro di Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, in *Eidos: Telos* William Forsythe mette in scena un'apocalittica visione di morte, in cui il movimento oscilla tra chiarezza apollinea e sfrenatezza dionisiaca, per poi alla fine fissarsi in un'immagine e spegnersi. Forsythe conduce il corpo vivo, erotico e carico di energia nel regno delle idee incorporee e delle ombre, delle quali il balletto è debitore sin dalla sua fase romantica agli inizi del XIX secolo.

Eidos: Telos è uno dei lavori più caratteristici di Forsythe, che si è formato alla Joffrey Ballet School di New York ed è stato anche membro del Joffrey Ballet dal 1971 fino al 1973, quando John Cranko lo scritturò come ballerino per lo Stuttgarter Ballett, nel quale rimane fino al 1980. Nel 1976 firma la coreografia di *Ulricht*, un passo a due per sé e per l'allora moglie Eileen Brady. Tra il 1981 e il 1984 opera come coreografo

per importanti teatri come il Nederlands Dans Theater, il balletto della Bayerische Staatsoper di Monaco e il balletto dell'Opera di Parigi, finché nel 1984 diventa direttore del Frankfurter Ballett. In questa veste produce decine e decine di lavori. Dopo lo scioglimento del Balletto di Francoforte alla fine della stagione teatrale 2003-2004, Forsythe dà vita a una propria compagnia, *The Forsythe Company*, che ha poi realizzato numerosi e significativi progetti¹.

Una delle caratteristiche particolari di questi progetti e dei balletti di Forsythe fin dagli inizi è l'utilizzo di tutti i mezzi del teatro per creare un universo scenico autonomo. Le luci, lo spazio, la musica, il testo, i costumi così come i corpi e i loro movimenti vengono intesi come sistemi indipendenti che sulla scena possono entrare in connessioni molteplici, per generare un'apertura che sospende e trasforma le abituali modalità di percezione e di significazione.

In *Artifact* (1984), sotto vari aspetti uno dei lavori più paradigmatici di Forsythe, la struttura del balletto classico viene posta in analogia con la struttura della lingua. Singoli elementi come *tendu*, *port de bras* e varie altre figure vengono isolati ed esibiti nelle loro possibilità combinatorie come singoli verbi o pronomi personali, mentre il suono delle parole viene spesso impiegato come una musica. *Limb's Theorem* (1990) pone la domanda su come corpi umani si possano affermare contro e con i corpi di legno e l'enorme vela che Michael Simon ha collocato sulla scena. Quale architettura mobile e in continua trasformazione nasce nella congiunzione di corpi e scultura? Il punto di partenza per produrre movimento sono i disegni dell'architetto Daniel Libeskind e i ballerini sono chiamati a trasporre la loro complessa bidimensionalità in formazioni tridimensionali fatte di corpi. In *Enemy in the Figure* – che venne rappresentato già nel 1989 come atto unico, prima di diventare un anno più tardi la seconda parte di *Limb's Theorem* – una parete di legno ondulata divide la scena con una diagonale dinamica che parte a sinistra dal fondo e termina nella parte anteriore destra della scena. Il movimento ondulatorio del materiale viene ripreso in una corda che giace a terra e che due ballerini

¹ Sul teatro di Forsythe si possono vedere: G. Brandstetter, *Defigurative Choreographie. Von Duchamps zu William Forsythe*, in G. Neumann (Cur.), *Poststrukturalismus: Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Metzler, Stuttgart/Weimar 1997, pp. 598-623; Id., *Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung*, in Id., H. Völckers (Cur.), *ReMembering the Body*, Hatje Cantz, Ostfildern 2000, pp. 102-134; K. Evert, *Self Meant to Govern. William Forsythe's Poetry of Disappearance*, in *Jahrbuch Tanzforschung*, vol. 9, Noetzle, Wilhelmshaven 1998, pp. 140-174; J. Jackson, *Dancing Latin. William Forsythe's Challenge to the Balletic Text*, in J. Adshead-Landsdale (Cur.), *Dancing Texts*, Dance Books, London 1999, pp. 104-129; G. Siegmund, *Gedächtnisraum. Die Ballette William Forsythes*, in G. Klein, Ch. Zipprich (Cur.), *Tanz Theorie Text*, LiT, Münster 2002, pp. 397-411; Id., *Theater- und Tanzperformance*, Junius, Hamburg 2020, pp. 209-15.

mettono in movimento con impulsi ritmici: una stessa energia si propaga, come una scarica di corrente, attraverso la corda e attraverso i corpi dei ballerini. Uno dei due indossa pantaloni neri, fornito ai lati di lunghi fili. Quando ruota intorno al proprio asse come un derviscio scatenato, i fili si sollevano e lo trasformano in un corpo di rotazione cilindrico. Un altro ballerino gira intorno alla parete di legno e salta contro un grata che delimita la scena a destra. Un unico riflettore mobile, che viene spostato dai ballerini stessi come elemento integrante della scena, produce lunghe ombre e suddivide la scena in diverse zone del visibile e dell'invisibile.

Se si pensa a *The Loss of Small Detail* (1991-1992), viene in mente prima di tutto un'immagine molto forte. La scena viene coperta lentamente da una neve dell'oblio che cade leggera e silenziosa dalla graticcia. Il tema dell'oblio e del ricordo viene ripreso in un'altra scena, dove una donna dietro un tavolo interroga un'altra donna sui significati di antiche immagini preistoriche. Ma poiché la chiave di comprensione è andata perduta per sempre, ogni spiegazione non può che essere un'interpretazione che non può avere pretesa di una validità ultima. Una citazione di Mishima, che appare su un fondale apribile posto davanti alla parete posteriore della scena, suggerisce di leggere la neve come "ridicola polvere" della storia, che consegna al ridicolo tutto ciò che una volta è stato sublime e grande. Ciò riguarda anche la forma del balletto classico. Il piccolo dettaglio che manca ai ballerini in *The Loss of Small Detail* è quello della stabilità corporea. Invece di dirigere il loro sguardo all'esterno, per ottenere un sicuro orientamento nello spazio, essi lo rivolgono all'interno. Così facendo, possono sicuramente intensificare la propria percezione di sé, ma producono movimenti del tutto diversi da quelli che esige il codice del balletto classico.

Le trame tessute da Forsythe, fitte, complesse e ben lontane dal seguire una qualunque forma di racconto lineare coerente, aprono sempre il balletto verso uno spazio di riflessione sulla propria storia. In *Artifact*, è la signora in costume storico, nel suo litigio con l'uomo con il megafono, a ricordare i tempi dei balletti di corte del Rinascimento che venivano eseguiti in occasione di matrimoni. La schiera di ballerine e ballerini in *Eidos: Telos* rimanda a un'altra cultura del balletto ormai tramontata: quella della monarchia austro-ungarica con le sue feste al ritmo di valzer. Si tratta di spettacoli che ricordano formazioni sociali della danza irrimediabilmente perdute. D'altra parte, sperimentando possibilità di movimento non ancora realizzate, aprono verso un futuro il balletto che ha perso la sua funzione storica di essere rappresentazione del potere.

Questi esempi illustrano anche l'approccio di Forsythe nei confronti del teatro. Forsythe sovrappone materiali eterogenei e potenzia così livelli di significato possibili che stimolano sempre anche una riflessione del teatro su sé stesso. Questa tecnica combinatoria implica innumere-

voli slittamenti della cornice della rappresentazione che giocano anche con altri media, per esempio con il cinema. Verso la fine di *The Loss of Small Detail* appare un selvaggio, nudo, il cui corpo è dipinto di bianco e presenta alcuni punti neri. Sembra uscito fuori da una proiezione cinematografica, dal formicolio di uno schermo in bianco e nero, che da una parte rimanda alla neve che cade dalla graticcia, dall'altra lo fa apparire come il negativo di una pellicola cinematografica, poiché invece della pelle nera su cui sono dipinti punti bianchi, così come ci aspetteremmo di vedere, qui i colori sono capovolti. In *Eidos: Telos* il valzer viene accompagnato da un dialogo di due ballerini che ad alta voce parlano della produzione di un film. Come se i ballerini fossero soltanto comparse in un film che sta per essere girato e in cui qualcosa è andata storto.

In *Kammer/Kammer*, messo in scena la prima volta nel dicembre 2000 al Bockenheimer Depot di Francoforte sul Meno, William Forsythe traspone in uno spettacolo teatrale la struttura di un film o di uno show televisivo. Lo fa mettendo in relazione gli eventi dal vivo a cui assistono gli spettatori con immagini video registrate e riprese in diretta, che vengono miscelate e in parte straniate con appositi software. Gli eventi scenici fungono così in primo luogo soltanto da materiale per un film che viene trasmesso su una serie di schermi al plasma. Gli schermi partono dalla rampa e continuano fino all'interno della platea, dove sono fissati in un'ampia forbice sulle teste degli spettatori. Seduto frontalmente rispetto al palcoscenico, lo spettatore è costretto a dividere continuamente il suo sguardo tra gli avvenimenti sulla scena e le immagini composte sugli schermi.

Questa interferenza tra scena e cinema viene tematizzata sin dall'inizio. Il palcoscenico è composto da una serie di pareti mobili di legno che fungono da quinte di un set cinematografico. Queste pareti formano una serie di spazi che in parte si aprono sul davanti e sono perciò visibili al pubblico, ma in parte sono anche chiusi, e su ciò che vi accade si può gettare soltanto uno sguardo fuggevole attraverso degli interstizi. Sparsi sulla scena ci sono dei materassi, sui quali piccoli gruppi di ballerini, coricati o all'impiedi, iniziano a ballare con movimenti energici e improvvisi. Queste scene sono utilizzate da William Forsythe come punto di partenza per un successivo spettacolo, l'atto unico *Double/Single*, che viene estrapolato da *Kammer/Kammer* per essere poi rappresentato insieme ad altri lavori. Lungo i margini della scena corrono singole lettere, con le quali si possono formare diverse parole, tra cui anche la locuzione «je traduis», io traduco. Il lavoro, infatti, può essere inteso come processo di traduzione a diversi livelli, di cui solo uno è quello della trasposizione mediale dal teatro al cinema.

Quando gli spettatori entrano in sala, gli eventi scenici sono già in pie-

no svolgimento. Tra le pareti di legno si vede una compagnia di balletto che si riscalda e che prova. Un coreografo, Chris (Christopher Roman), tenta di riprovare ancora una volta il balletto per intero prima che inizi lo spettacolo, ma sulla scena regna la confusione. Allora da dietro entra un altro personaggio, Tony (Anthony Rizzi), che indossa un pullover e un cappuccio di lana blu. Si presenta come assistente di produzione, un incarico che in effetti Rizzi ricopre alla compagnia di balletto di Francoforte. Ha in mano diversi foglietti e cerca di mediare tra le varie parti. Mentre la compagnia prova, Tony si rivolge direttamente al pubblico e gli spiega il lavoro. Prega i tecnici di proiettare un video che è servito come base per lo spettacolo. Nel video si vede un giovane, Martin Schwember, che suona il violino in una camera di hotel, per la prima volta, come ci racconta Tony.

Poi ci viene presentato un altro dei personaggi principali. Dietro un tramezzo mobile si erano già intraviste le gambe di una donna che si stava infilando degli stivali. Tony si rivolge a lei chiamandola Dana (Dana Caspersen), ma la presenta poi come Catherine Deneuve. Lei viene avanti in un tailleur beige e con occhiali da sole, accompagnata da un'operatrice che la riprende e proietta il primo piano del suo volto sui monitor.

Le due ore di spettacolo si basano su due testi letterari, ognuno dei quali è correlato a uno dei due protagonisti. Dana Caspersen interpreta la parte di Catherine Deneuve in *Irony ist not Enough: Essay on My Life as Catherine Deneuve*, il testo di Ann Carson che si riferisce a sua volta al ruolo di Maria – una professoressa di filosofia che si occupa di Saffo, Socrate e dell'essenza dell'amore e si trova lei stessa coinvolta in un triangolo amoroso – che Catherine Deneuve ha interpretato in un film di André Techiné, *Les Voleurs* (1996). Anthony Rizzi recita *The Boy in the blue Sock Hat* di Douglas A. Martin, che racconta della sua vita con una famosa star del rock. Dana si rivolge a Tony chiamandolo "Tony", che è il giovane nel video, reso riconoscibile dal pullover blu. Poi viene definito semplicemente come il giovane con il cappuccio blu. La situazione del giovane con il violino in una stanza d'albergo, segnata da un senso di abbandono e di vulnerabilità, si rispecchia nell'amore del giovane con il cappuccio di lana per l'amico, con il quale ha viaggiato da hotel a hotel in lunghe tournée, cadendo sempre più preda della solitudine. Questa storia si riflette a sua volta nella situazione scenica in cui le pareti di legno riproducono due stanze, due camere di hotel.

In *Kammer/Kammer* Forsythe mette in scena anche un ambiguo gioco delle identità intorno a due storie di morte e fallimento dell'amore che attraversano lo spettacolo come il suo nucleo tragico in mezzo alle tante fratture ironiche. Semplici cittadini, che vengono chiamati con i loro nomi, si trasformano sulla scena in personaggi con lo stesso nome, i quali a loro volta recitano altri ruoli. È una forma particolare di teatro nel tea-

tro in cui nessuno è chi dice di essere. Ognuno vive la vita di un'altra o di un altro. Ognuno è parte della fantasia di un altro o di un'altra, dal quale cerca di divincolarsi, come il giovane col cappuccio di lana.

Queste proiezioni mentali sono messe molto concretamente in relazione con le immagini proiettate sulla scena. Lo spettacolo tenta continuamente di far coincidere la situazione reale della rappresentazione con la storia narrata e di attirare l'attenzione dello spettatore sul qui-e-ora del prodursi di uno spettacolo e di un filmato. Così assistiamo al farsi di un filmato e al farsi di uno spettacolo teatrale che si dispiega mentre lo guardiamo. Tuttavia, mentre le immagini cinematografiche si presentano esteticamente gradevoli e composte in modo rigoroso, gli eventi live sul palcoscenico sono sempre alquanto misere. Le immagini ci attirano nella deriva di uno spazio immaginario che si è staccato dalla situazione reale e sprigiona un suo proprio fascino e una sua propria forza di suggestione. Dallo spazio creato dalla compresenza di attori e spettatori si propaga uno spazio psichico asimmetrico, che altera il reale.

Ma al contrario delle immagini di un film, costrette a nascondere sempre la loro cornice per poter apparire come immagini, l'autoriflessione del medium conduce in *Kammer/Kammer* a una reciproca rifrazione e frattura tra i media. Il carattere fattizio delle immagini viene reso continuamente evidente per impedire così la chiusura totalitaria di un medium tramite un altro medium. *Kammer/Kammer* è anche una riflessione sulle possibilità del teatro di riflettere criticamente sull'apparire dell'apparire delle immagini e sulle cornici che le rendono possibili.

Ulrike Haß (Berlino)

Irruzione del cinema, evasione del teatro.

Franz Castorf mette in scena

***Umiliati e offesi* di Dostoevskij**

This essay discusses Castorf's theater. His plays are taken from Dostoevsky's novels and are based precisely on the moment of the turning point in mediality. Between 1999 and 2003, Castorf is not at all interested in trying to address a present full of catastrophes with a paraphrase of Dostoevsky. Rather he, in a precise and congenial movement, welcomes Dostoevsky's writing into the center of his work and repeats in the sphere of theater "the effort of the form that counteracts itself" that is made in the Russian writer's novels.

KEYWORDS: Franz Castorf, Dostoevsky, *Humiliated and Offended*, great theater of actors, perfect intermediate performance.

Tra il 1999 e il 2002 Franz Castorf ha realizzato tre spettacoli basati su romanzi di Dostoevskij: nel 1999 *Demoni*, nel 2002 *L'idiota* e un anno prima *Umiliati e offesi*, che debutta a Berlino nell'ottobre 2001¹, e viene celebrato con entusiasmo come grande teatro d'attore e perfetto spettacolo intermediale. Per la complessità dei loro personaggi, delle loro situazioni e delle loro costellazioni narrative, i romanzi costituiscono per Franz Castorf un modello per il teatro. Nei romanzi di Dostoevskij, in particolare, egli scopre il materiale per un teatro della contemporaneità che si profila negli anni esplosivi a cavallo tra i due millenni.

¹ La prima ha luogo il 12 ottobre 2001 (ma precedentemente, il 28 maggio, c'era stata una prima viennese). Regia: Frank Castorf / Scenografia e costumi: Bert Neumann / Musica: Sir Henry / Video: Jan Speckenbach / Luci: Rainer Casper / Dramaturg: Carl Hegemann / Interpreti: Martin Wuttke (Ivan Petrovič, detto Vanja, scrittore), Kathrin Angerer (Jelena, detta Nelly, orfana), Joachim Tomaschewsky (Jeremiah Smith, suo nonno), Henry Hübchen (Piotr Alexandrovitch Valkovski, proprietario terriero), Milan Peschel (Alexej Petrovič Valkovski, detto Alioscha, suo figlio), Jeanette Spassova (Nathalia Nikolajevna Ichmenewa, detta Natascha), Bernhard Schütz (Nikolaj Sergeic Ikhmeniev, suo padre, fattore del principe), Susanne Düllmann (Anna Andrejevna Ichmenewa, sua moglie), Hendrik Arnst (Philipp Philippyc Maslobojev, compagno di scuola di Wanja), Astrid Meyerfeldt (Alexandra Semionovna, la sua ragazza), Irina Potapenko (Katerina Fiodorovna, detta Katja, ereditiera), Joachim Tomaschewsky (Sisobrjuchow e un medico), Caruso (Asorka, un cane), Sir Henry.

L'opera di Dostoevskij ha origine in una Russia che vive la transizione dalla fede religiosa all'ideologia materialista e lascia presagire non soltanto l'imminenza della morte di Dio ma anche il fallimento della riorganizzazione socialista del popolo. Essa „vede“ il nichilismo sociale. Nell'epilogo di *Delitto e Castigo* Raskòl'nikov sogna un mondo in cui le regole e i vincoli più elementari del vivere comune sono andati perduti. Nel suo sogno profetico scoppia un'epidemia di follia, che si diffonde spietata e inarrestabile per villaggi, città e paesi interi: “Tutti erano agitati e non si capivano più l'un l'altro. Ognuno credeva di essere l'unico detentore della verità. Non sapevano più esprimere giudizi e non erano più in grado di accordarsi su cosa fosse il bene e cosa fosse il male; non sapevano chi ritenere colpevole e chi assolvere”, così che alla fine tutti si uccisero a vicenda “in una sorta di rabbia insensata”. “Tutti gli esseri umani e tutte le cose furono coinvolti nella distruzione”, e l'epidemia, che si diffondeva dall'Asia, avanzava e avanzava “sempre più”.

La Russia è stata da sempre terra fertile per le contraddizioni tra i due archetipi “Est” e “Ovest”: i conflitti del secolo scorso sono sottesi da una divisione molto più antica, la divisione scismatica tra “ortodossia” e „latinità“ che spaccò in due l'Europa nel Medioevo. All'interno di questi conflitti, la Russia, quale centro esso stesso dilaniato, si è sempre orientata verso entrambi le parti allo stesso tempo. E in questa dilacerazione l'opera di Dostoevskij percepisce lo spazio lasciato vuoto da Dio nel mondo come un'assenza, una mancanza particolarmente dolorosa. Nei *Demoni* Dostoevskij mostra una serie di riformatori anarchico-rivoluzionari impegnati nello sforzo di colmare appunto questo vuoto con un programma politico o con un'idea fissa. Tutti loro vengono risucchiati inevitabilmente nel vortice che si sprigiona da quel vuoto e si trasformano in nichilisti militanti e attentatori suicidi. Non c'è alcun punto archimedeo, da nessuna parte. Ciò che resta sono gli sforzi del poeta nel campo più proprio dell'autore moderno: *lo sforzo della forma che contrasta sé stessa*. L'opera di Dostoevskij è segnata da questa svolta in direzione della medialità, compiuta nelle condizioni estetiche della modernità e realizza tale svolta in una struttura romanzesca aperta e polifonica.

Gli spettacoli di Castorf tratti da romanzi di Dostoevskij si basano proprio su questo aspetto della svolta mediale dell'autore russo. Tra il 1999 e il 2003, a Castorf non interessa minimamente cercare di affrontare un presente pieno di catastrofi con una parafrasi di Dostoevskij. Piuttosto egli, con un movimento preciso e congeniale, accoglie la scrittura di Dostoevskij nel centro del suo lavoro e ripete nell'ambito del teatro “lo sforzo della forma che contrasta sé stessa” che si compie nei romanzi dello scrittore.

Romanzo, teatro, video

La vicenda di *Umiliati e offesi* si svolge prima dell'invenzione del telefono. I personaggi se ne stanno a casa con le loro anime afflitte e ferite, aspettano una visita annunciata che ritarda di diversi giorni, dipendono da appuntamenti complicati e incontri casuali. Quando si incontrano, i loro sguardi inquieti e indagatori tentano di capire quel che nel frattempo è successo. Si gettano a rotta di collo nella conversazione, si avventano l'uno sull'altro con autogiustificazioni tattiche, vere solo in parte, che nascono dalla solitudine dell'attesa. In mezzo a loro sta l'io narrante, Vanja, il medium, un osservatore ipersensibile, letterario, che si lascia prendere dagli avvenimenti che descrive, vi partecipa con trasporto, ma non con la disperazione mostrata invece dagli altri, che danno la vita per la loro storia. Alla fine avrà scritto il romanzo che teniamo tra le mani e avrà tratto profitto letterario dalla vita quotidiana delle persone che descrive, persone paralizzate dall'amarezza e dall'orgoglio.

Grande letteratura, letteratura dozzinale e giornalismo si mescolano in questo romanzo, che Dostoevskij concepisce nel 1861 per pubblicarlo a puntate sulla rivista letteraria «*Wremja*», in modo che lui e il fratello potessero procurarsi di che vivere. È la storia di Vanja che si prende cura della tredicenne Nelly, una povera orfana maltrattata, per la quale sviluppa un affetto alquanto trattenuto. Quando Nelly muore, Vanja viene a sapere che era la figlia del principe Piotr Alexandrovitsch Walkovski, il quale in passato aveva sottratto alla madre di lei il suo patrimonio. Dostoevskij descrive il modo sistematico in cui questo principe contrasta la relazione amorosa del figlio Alioscha con la bella Natascha. Figlia di proprietari terrieri che sono caduti in disgrazia e in conflitto con il principe, Natascha è stata cacciata di casa dal padre a causa del suo amore per Alioscha. Alla fine questi la lascerà per la ricca ereditiera Katja, che il principe aveva previsto di dare in moglie al figlio.

Lo spettacolo di Castorf tratto da questo romanzo ha luogo sulla stessa scena utilizzata per il suo lavoro basato su *I demoni*. Un palcoscenico girevole permette al teatro-container, con piscina annessa, ideato da Bert Neumann di roteare sul proprio asse. La piscina, nella quale i socialuto-pisti e nichilisti dei *Demoni* erano affondati in una misteriosa e profonda voragine d'acqua, si è ora tramutata in una superficie di ghiaccio liscia e scivolosa. Tutti gelano e scivolano. Una donna in abiti leggeri fa una piroietta con i pattini per attirare su di sé l'attenzione. Tutti ardono dal desiderio di riscaldarsi con un grande sentimento. Le pareti esterne del bungalow-container sono rinforzate con clinker, le finestre isolate con carta di giornale, sul tetto c'è un camino che fuma. Martin Wuttke nei panni di Vanja, con una czapka di pelliccia tirata giù fin sulle orecchie, è in cerca di un appartamento e prende in affitto il bugigattolo di un vecchio di

nome Smith. Davanti a questo grande freddo dalle molte forme tutti cercano di fuggire verso l'interno, ma questo interno – e qui l'uso del video ha un ruolo decisivo – non è più un interno. Per mezzo di vari microfoni e di una videocamera installata sul tetto del container, tutti gli eventi che si svolgono all'interno vengono trasmessi in tempo reale all'esterno, su un grande schermo: senza soluzione di continuità e senza vuoti, per mezzo di una telecamera di sorveglianza o di una telecamera a mano che entra in gioco quando l'angolo in cui i personaggi si sono ritirati con le loro ferite o perversioni, un tempo segrete, diventa troppo stretto.

I luoghi ripresi nelle immagini video sono stanze, letti, salotti; i soggetti privilegiati sono fatti intimi, preferenze sessuali particolari, sentimenti complicati, lacrime, confessioni e umiliazioni violente: l'intero arredamento interiore dell'individuo borghese, più volte rivelato e allestito. Prima attraverso il teatro dell'epoca borghese, poi attraverso il romanzo e infine attraverso le immagini in movimento, che sembrano penetrare ancora più spietatamente nelle zone segrete dell'individuo. Tra le immagini girate durante lo spettacolo appaiono anche frammenti di altri filmati: pubblicità, riprese di strada, brevi sequenze di un film porno.

Queste immagini preconfezionate hanno un effetto irritante, perché mostrano come le immagini "dal vivo" non sono affatto meno piatte, squadrate e inautentiche delle immagini di filmati registrati. Come queste ultime, le immagini in presa diretta scaturiscono dalla prospettiva di un occhio artificiale che le mette in scena e, rispetto al tempo veramente condiviso, sono segnate da un seppur minimo ritardo che, ad esempio, nel caso di un medium "in presa diretta" quale la televisione, può essere sufficiente per rimuovere da cosiddetti reportage "in tempo reale" parolacce o nomi di politici invisi. Ciononostante le immagini riprese durante lo spettacolo sono inequivocabilmente immagini dal vivo, poiché non c'è alcuna interruzione nella suspense e nella curva di tensione degli accadimenti scenici che si svolgono davanti alla telecamera. La ripresa video fornisce i primi piani di un'escoriazione, di una ruga o di una bocca distorta. Moltiplica così l'intensità dell'accadimento, e questo grazie a un setting teatrale che cancella la differenza tra il tempo delle scene filmate e la normale presenza sul palcoscenico. Viene così esibita la contemporaneità del teatro, ma allo stesso tempo anche l'autenticità apparente del medium cinema, che "è la sua più grande menzogna" (Godard).

Conversazione letteraria nel salotto degli Ikhmeniev

Le porte del container sono chiuse. Solo quando uno degli attori inizia a parlare, sullo schermo appaiono le immagini che lo ritraggono. È Vanja, che tiene un lungo monologo sul suo malessere fisico e sulla sua vocazio-

ne di poeta. Il suo discorso è una sequenza di passi del primo capitolo del romanzo, montati in una successione frammentata e non cronologica, che non mira certo a una comprensione immediata del contenuto. Non c'è un "Establishing shot", non c'è nessuna visione d'insieme dello spazio scenico, ma nel corso della conversazione che segue i partecipanti, ripresi dai quattro angoli superiori della stanza, a poco a poco diventano riconoscibili. Siamo nel salone di Ichmeniev e di sua moglie Anna, dai quali si è appena presentato il letterato Vanja per chiedere la mano della loro figlia, la bella Natasha. Ichmenew non risponde al precedente monologo di Vanja, ma attraverso la combinazione di primi piani sullo schermo si produce una relazione diretta tra lui e Vanja. Ciò porta a un primo conflitto. Ichmenew non è disposto a concedere sua figlia a un pretendente dalla condizione finanziaria così incerta: "Tu sei povero. Natascha è giovane. Aspettiamo ancora un anno e mezzo. Se riuscirai ad affermarti, Natascha sarà tua. Se non ci riuscirai, deciderai tu stesso! Sei un uomo d'onore: riflettici su!".

Come nel teatro antico, il linguaggio costituisce il livello in cui i personaggi si dividono da loro stessi. L'asincronicità e l'imponderabilità che segna il rapporto reciproco tra loro si ripercuote sul linguaggio, che per esprimerle non ha bisogno di atmosfere di misteriosità, ma può accontentarsi tranquillamente di una dizione laconica e quotidiana. Avviene così che le immagini montate da uno sguardo cinematografico paradossalmente permettano di orientarsi meglio nella comprensione dei rapporti interpersonali dei personaggi di quanto non facciano gli accadimenti sul piano linguistico.

Da un angolo del container il vecchio con il suo cane si avvicina al salone. Smith è il primo personaggio a comparire di persona sul palcoscenico. Entra nel salone e chiude la porta. Segue una lunga scena di sguardi fissi che nel romanzo spettano al reazionario tedesco Schulz. Le sue frasi "Le chiedo, perché è mi guarda con tanta insistenza?" vengono messe in bocca a Vanja. Gli sguardi fissi che Smith e Vanja si scambiano vengono resi da una serie di campi e controcampi che propongono immagini molto zoomate: l'effetto prodotto è quello di una scena opprimente che si protrae oltre il dovuto. Da questo fissarsi reciproco nascerà una relazione carica di conseguenze per Vanja, il quale, attraverso Smith, conoscerà la giovane Nelly.

Lo spettacolo di Castorf traspone la costellazione di personaggi del romanzo nella simultaneità del teatro; la descrizione epica delle circostanze e le motivazioni delle loro relazioni, che nel romanzo vengono sviluppate in lunghissimi discorsi, vengono invece tradotte in un montaggio di immagini frammentate. I primissimi piani spezzano l'immediatezza del teatro e attirano nell'incantesimo di una comprensione per così dire nuda, cieca, mentre sul piano linguistico la comprensione sembra sfuggi-

re continuamente. Lo spettacolo di Castorf gioca consapevolmente con la trinità mediale di letteratura, teatro e cinema, la cui inconsapevole interazione vari decenni fa produsse il fenomeno Hollywood. Messinscena e palcoscenico scompongono le componenti di questa triade mediale connettendole asincronicamente, alla ricerca di un'apertura del teatro verso l'abisso dell'assurdo, verso il vuoto, l'assenza, la mancanza.

Minestra liofilizzata

Questo abisso si tinge di un colore diverso nella scena in cui Natascha, come avviene a tante figlie nel dramma borghese, viene bandita dal padre e abbandona il soggiorno degli Ikhmeniev per immergersi nella più bassa sfera del bugigattolo di Vanja e della sua amicizia narcisistica. Natascha ama Alioscha, immaturo e volubile figlioletto del principe, acerrimo nemico di Ikhmeniev. Tutto è stato già detto, Natascha in questa scena non pronuncia parola. Quando abbandona la madre, guarda fisso nella telecamera. Vediamo la sua determinazione, l'orgoglio di un amore incondizionato, che Jeanette Spassova, nei panni di Natascha, fa brillare battagliera da sotto i pesanti riccioli che le cadono sulla fronte. "Ma io lo amo", dichiarerà più avanti a Vanja. Le sue parole sono semplici e nette, ma il suo cuore ha la grandezza di un'antica determinazione. Nel momento in cui sta per lasciare la casa, Anna cerca di trattenere la figlia offrendole una "minestra". Ma non si tratta più di una minestra fatta in casa, bensì di una minestra liofilizzata. Un attimo dopo, sullo schermo appare la pubblicità della Unox, una nota ditta produttrice di minestre liofilizzate, appunto. La casa dei genitori, il cui cuore viene tradizionalmente identificato con la madre che ha sempre pronta una minestra calda, ha rimpiazzato se stessa con una polvere secca in una bustina. La casa paterna non è più in grado di sostenere nulla. Da questo momento Natascha non è neanche più una figlia borghese che potrebbe tornare da un padre forse pronto a perdonarla: ormai è completamente fuori. Questa perdita di un luogo proprio si condensa nello sguardo di Jeanette Spassova che fissa la telecamera e diventa improvvisamente un *frammento parlante* del ruolo di outsider emozionale in cui si trova ad agire nei panni di Natascha. Questo sguardo rompe con le convenzioni della situazione teatrale e fa risaltare la tensione tra un'immediatezza, che però è sospesa, e una simultaneità, che è fortemente esibita. Lo spettatore si ritrova catturato e, insieme, disorientato nell'illusione scenica. La rottura della parvenza (teatrale) prende il posto di una compiutezza solo apparente e mina anche quella parvenza di autenticità che il cinema (ovvero l'immagine in movimento), per motivi ideologici, non smette di considerare come sua proprietà mediale.

Il duello tra il principe e Vanja

“Mi spieghi le immagini”, chiede Vanja al principe, il quale per tutta risposta lo invita a guardare film porno. In precedenza, il principe aveva tentato di penetrare nell’intimità di Vanja con domande indiscrete: «La ama?». Ora mette in connessione i sentimenti di Vanja e immagini pubbliche di sesso industrializzato. Il duello tra Vanja e il principe, nella scena che porta questo titolo, riguarda l’alienazione dell’interiorità che da sempre umiliava e offendeva i personaggi del teatro borghese. In quanto io narrante del romanzo, Vanja conosce debolezze e perversioni private del principe. Le presenta agli spettatori rivolgendosi direttamente a loro, mentre il principe, con addosso soltanto la biancheria intima, si ritira in una cabina armadio che sta nella parte più “interna” del container, invisibile per il pubblico. Là, il principe a buttare “fuori” la sua “intimità” con un gesto quasi letterale: spazza in tutta la cabina armadio fino a ripulirla completamente. E mentre la ripulisce illustra il suo metodo per esser considerati filantropi nella società pur facendo frustare a morte i propri servi. Poi, parlando del “ripulire da sé”, per associazione, finisce per parlare del “fare da sé” come massima cinica del capitalismo moderno. Poi Vanja prende lui la telecamera e filma il principe. Diventa il narratore delle immagini e dei suoni originali che mostrano il principe nel suo osceno lavoro di denudamento. L’esternazione dell’interiorità attraverso la parola scritta operata dal romanzo in linea di principio non è diversa, ma è agita in modo più discreto. Il principe si oppone all’indiscrezione medialmente potenziata di Vanja: “Può utilizzarmi come tipo. Scriva, in fondo lei è scrittore – la smetta di filmare”.

Poiché appare subito evidente che il principe recita per la telecamera, anche il denudamento che egli sembra operare si rivela tutt’altro che reale, e solo apparentemente autentico. Cinema e teatro costituiscono soltanto due diverse forme di costruzione tecnologica della realtà. Tuttavia l’intreccio di cinema e teatro produce anche qualcos’altro. Lo spettatore vede sullo schermo le immagini frammentarie del volto di Hübchen sapendo che l’interprete del personaggio che viene filmato produce tali immagini in quello stesso momento dietro la parete del container. Entrambi, l’attore e lo spettatore, sono consapevoli che tutto avviene in contemporanea. L’esternazione del cinema interrompe l’immediatezza della situazione teatrale, che è la sua più grande menzogna. Quest’interruzione operata attraverso l’immagine filmata alleggerisce il teatro delle sue umilianti arti della dissimulazione, alle quali è stato così a lungo costretto a ricorrere per potersi creare un’immagine. L’alienazione del cinema rende più intenso il teatro. Vediamo l’attore Martin Wuttke nei panni del cameraman e l’attore Henry Hübchen che recita davanti alla telecamera del suo collega. Con queste azioni semplici e dirette, il principe e Vanja non volgono verso l’esterno la loro interiorità, ma la recitano.

Cicatrici

Non è la casa-container che si sottrae allo sguardo, ma lo schermo sopra di essa a rappresentare simbolicamente che parete, la quale, in quanto schermo trasparente segna sin dall'inizio quel punto in cui un tempo il teatro aspirava a diventare immagine. Il complesso intrecciarsi di interno ed esterno, di teatro, immagine e cinema, che caratterizza questo spettacolo di Castorf, non è tuttavia ascrivibile semplicemente all'intento di compiere un'esplorazione auto-riflessiva del teatro, ma è parte di una parte di una riflessione più ampia su un altro fallimento dell'opposizione tra interno e esterno, quello che ha riguardato la città di Berlino, un tempo lacerata. Anche se la ferita è stata ricucita, la cicatrice rimane.

Oggi l'opposizione tra esterno e interno sembra venir meno principalmente per due motivi. Da una parte a causa del crollo di sistemi che si sostenevano per mezzo di affidabili meccanismi di esclusione e inclusione; dall'altra attraverso la dinamica propria delle immagini tecniche, che stanno consumando le ultime riserve di quelli che una volta erano spazi interni, siano essi di natura privata o psichica. Questa forma di movimento delle immagini tecniche è possibile perché "l'interno" degli individui non è nulla di proprio, ma è qualcosa che è stato impiantato in essi nell'epoca borghese, quando teatro e romanzo erano i media dominanti. Una volta spazzata via l'illusione di questo "interno", si comprende che dietro di essa non c'è nulla, se non la vecchia, abissale mancanza da cui è tormentata la modernità: la consapevolezza che senza sovrano e senza Dio non ci sarà più neanche un popolo (russo), ma soltanto la nuda coercizione del denaro che sopravvive a ogni riforma del popolo. Dostoevskij a Manhattan.

Nello spettacolo di Castorf ci sono due personaggi in cui si concentra questa mancanza. Uno è l'orfana Nelly creata dall'immaginazione di Dostoevskij; l'altra è un'invenzione di Castorf: Irina Potapenko, attrice non professionista, quindicenne al momento della prima, che interpreta la parte della ricca ereditiera Katja, la quale concorre con successo per ottenere i favori di Alioscha.

Di origine russa e residente a Berlino insieme alla madre, sotto le luci della ribalta Irina Potapenko appare come un'aliena, proveniente *realmente* da 'altrove': è evidente che non è un'attrice, è infinitamente carina, ha una pelle perfettamente liscia, sembra uscita da una rivista per adolescenti, assolutamente ineguagliabile, se gli standard di un corpo perfetto e fotogenico fossero universali. E in effetti valgono dappertutto, ci assicura il sorriso raggianti di Potapenko, che indossa una maglietta con la bandiera americana. La realtà è inarrivabile. Non si fa mai superare, solo inseguire, e scambussola irrimediabilmente la *Imitation of Life* del teatro.

Nelly, tredicenne e epilettica, rappresenta invece la risposta che viene

dall'interno del teatro, che è una risposta ancora più radicale. È Kathrin Angerer a interpretare questa figlia rinnegata del principe, malata, maltrattata, poverissima, costretta alla prostituzione dal vecchio Smith, che lei chiama nonno. La Nelly di Kathrin Angerer, con le sue calze a rete strappate e la biancheria intima per bambini, è alla ricerca di un rifugio. Quando finalmente lo trova in Vanja, però, lo rifiuta: "Non voglio, perché sono cattiva. Preferisco chiedere l'elemosina. Non è certo una vergogna". Nelly non chiede delle colpe altrui, colpe che ogni tribunale moderno accerterebbe senza difficoltà, ma rivendica la responsabilità per sé stessa e per tutto ciò che entra nel mondo attraverso la sua esistenza. Si afferma come soggetto in una situazione di debolezza estrema e rappresenta così l'unica posizione credibile, che però è irraggiungibile.

Alexander Karschnia (Francoforte sul Meno)
Città come preda di René Pollesch,
liberamente ispirato alle ricerche
dello spaceLab

The contribution investigates through the work *Stadt als Beute* the theatre of René Pollesch. Such theater is a dramatic discourse, just as the discourse of philosophy is a theater, the *theatrum philosophicum*, that is, as Deleuze puts it, a “series” that takes place in a “multiple, polyscenic, simultaneous theater, fragmented into scenes that ignore each other and make signs, and where without representing (copying, imitating) anything, masks dance, bodies shout, hands and fingers gesticulate”.

KEYWORDS: René Pollesch, *Stadt als Beute*, postdramatic theater, spaceLab, *theatrum philosophicum*

A: Non ho idea di cosa sia, questa preda, in cui vivo. Che razza di *preda* è questa in cui vivo! Questa qui! C'è questa città ed è una preda, e il *place branding* viene improvvisamente applicato agli organismi umani.

P: Merda!

A: Ma non è stato mica sempre comunicato soltanto marketing in questa cosa qui... la città. Un tempo, in questa città è stato venduto anche qualcos'altro! Non può certo essersi venduta sempre solo essa stessa! *La merda!* La politica di sviluppo urbano non può esser stata sempre solo *place branding* e attivazione di spazi pubblici come immobili.¹

Prater, Berlino, Prenzlauer Berg: sotto il segno della ruota che gira è in corso un programma teatrale, che è tanto alla moda come lo è il posto in cui si svolge. Qui, tra le ultime facciate di edifici non ancora ristrutturati, tra le tracce di precedenti occupazioni, lo charme del 'selvaggio Est' degli anni Novanta che si unisce a quello anarchico della Berlino Ovest degli anni Ottanta, un teatro ha allestito un palcoscenico all'aperto, un teatro che come nessun altro viene celebrato come avanguardistico e popculturale allo stesso tempo, come politico ma anche come

¹ R. Pollesch, *STADT ALS BEUTE* (nach spaceLab) in B. Masuch (Cur.), *WOHNFRONT* 2001-2002, Berlin 2002, p. 6.

esteticamente innovativo: la Volksbühne diretta da Frank Castorf. A partire dall'autunno 2001, il nuovo direttore artistico del Prater è René Pollesch (nato nel 1962 a Friedberg/Hessen), *shooting-star* del teatro tedesco, premiato nel 2001 con il Mühlheimer Theaterpreis e candidato allo stesso premio nel 2002, nel 2001 addirittura con tre pièce: la cosiddetta trilogia del Prater: *Stadt als Beute* (La città come preda); *Insourcing des Zuhause. Menschen in Scheißhotels* (Insourcing della nostra casa. Esseri umani in hotel di merda), *Sex nach Mae West* (Il sesso secondo Mae West) nel 2002 invitato con un suo spettacolo al Berliner Theatertreffen. Non c'è nessun posto migliore della Kastanienallee, nell'area tra il vecchio percorso di superficie della metropolitana e il Mauerpark, in mezzo alle rovine 'ostalgiche' della DDR e i loft freschi di ristrutturazione della giovane Repubblica di Berlino, per mettere in scena un testo come *Stadt als Beute* (che ha debuttato il 26 settembre 2001).

Già i manifesti pubblicitari fanno l'effetto di striscioni di protesta, di un'eco visiva della scritta che qualcuno ha fatto con la bomboletta sul lato opposto della strada: "Kein SpekuLand", non siamo o non vogliamo essere un paese della speculazione. Con questo spettacolo al Prater, che si basa su uno studio dello spaceLab, gruppo di ricerca urbanistica di sinistra², qualcuno che è 'dell'altra parte', che è cresciuto sul 'lato luminoso' del muro, mostra di saper leggere i segni del tempo. Che non sono i segni sulle pareti, ma le facciate ripulite degli edifici che stanno dall'altro lato della linea di superficie della metropolitana, lungo le strade a sinistra e a destra della Danziger Straße (che prima si chiamava Dimitroff-Straße, dal nome del funzionario del Komintern che mise in ridicolo Göring durante il processo di Lipsia ai responsabili dell'incendio del Reichstag). Qui il giovane *jet set* già da qualche tempo non vive più in cortili interni romanticamente malandati con i muri senza intonaco e le porte arrigunite, ma in immobili riqualificati. I pionieri subculturali hanno preso possesso con successo della zona intorno allo Scheunenviertel, l'ex quartiere ebraico: "Oggi il quartiere è completamente conquistato. Dopo l'arte è venuto il capitale"³. O ancora: "Dopo gli Struppies sono venuti gli Yuppies", come recita il motto sul tema 'riqualificazione del quartiere'. Non è però soltanto il volto della 'nuova Germania', quello che qui si può vedere, ma è anche il volto della globalizzazione, che trasforma il mondo non in un "villaggio globale" (H. Marshall McLuhan), quanto piuttosto in

² Sulle circostanze che hanno portato Pollesch alla scoperta di questo libro vedi A. Karschnia, *Stadttheater als Beute. René Pollesch Resistenz Pop*, in H. Kurzenberger, A. Matzke (Cur.), *TheaterTheoriePraxis*, «Theater der Zeit», Berlin 2004, pp.183-191.

³ Klaus Ronneberger; Stephan Lanz; Walther Jahn: *Die Stadt als Beute*, Dietz, Bonn 1999, p. 81.

una “global city” (Saskia Sassen)⁴. In questo processo la città diventa preda del capitale globale, che specula con gli immobili come con le azioni. Pollesch, che per anni ha vissuto a Stoccarda, sa cosa aspetta Berlino: lo ‘SpekuLand’, il ‘paese della speculazione’, si trasformerà in un parco di divertimenti urbano, in un paesaggio del consumismo: “a ‘Cityscape’ designed by ‘Imagineers’ like the Potsdamer Platz”, come lo descrive criticamente l’attivista urbano Jochen Becker, ex collega di studi di Pollesch⁵.

La Volksbühne se ne sta in questo bel mondo nuovo del neoliberalismo come un relitto della DDR, come anche la torre della televisione ad Alexanderplatz, a un tiro di schioppo da Rosa-Luxemburg-Platz. Ma mentre la fabbrica si è dissolta come un “gas” e la produzione dei beni si è sparsa su tutto il pianeta, per lo più in quei luoghi che, nonostante la retorica della globalizzazione, ci ostiniamo a chiamare ancora del “terzo mondo”, il teatro sta ancora là, come una fortezza. Mentre il suo collega Christoph Schliengensief, nel 1998, nello stesso posto, la piazza antistante al Prater, attirava il pubblico in una tenda da circo, per poi far partire da lì una campagna elettorale all’insegna dello slogan ‘Wähle dich selbst!’, ‘Vota te stesso!’ (Chance 2000), Pollesch si ritira all’interno del teatro. Pollesch non vuole abbattere la ‘quarta parete’ che, senza essere visibile, separa il palcoscenico, la *skēnē*, dalla platea, dal *theatron*, ma ha capito che, grazie al tradizionale conservatorismo delle sue strutture, il sistema dei teatri pubblici tedeschi, oggi giorno è rimasto uno degli ultimi luoghi che può opporre resistenza al cosiddetto turbocapitalismo. Pollesch non trasferisce il teatro nelle strade, ma lo trasforma in uno studio televisivo. Gli spettatori vengono fatti sedere su delle sedie da ufficio girevoli, per poter seguire comodamente gli eventi scenici, che si svolgono non soltanto davanti a loro, ma anche alla loro destra e alla loro sinistra, su una piattaforma a forma di U. Nel “palcoscenico abitabile”⁶ di Bert Neumann non si sta seduti come nel ‘proprio salotto’, ma come se si

⁴ S. Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, Princeton 1991; H. M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York 1964.

⁵ Cfr. J. Becker, *Hype Park. Festivalisierung, Kultur-Marketing und Symbole des Widerstands in einer unternehmerischen Stadt* in StadtRat (Cur.): *Umkämpfte Räume. Städte & Linke*, Libertäre Assoziation, Hamburg, Berlin, Göttingen 1998, pp. 179-189. Si veda anche la sua descrizione dell’“agire urbano” in J. Becker (Cur.), *bignes? Size does matter. Image/ Politik. Städtisches Handeln. Kritik der unternehmerischen Stadt*, Berlin 2001. È molto interessante osservare che il successo di Pollesch inizia in un certo senso con quasi dieci anni di ritardo, quando egli si volge a temi politici sui quali i suoi ex colleghi Jochen Becker e Renate Lorenz avevano iniziato a lavorare dopo la conclusione dei loro studi. Cfr. al proposito anche D. Diedrichsen, *Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen. Das kulturtheoretische Theater des René Pollesch*, in «Theater heute», 3/ 2002, pp. 56-63.

⁶ Sulle scenografie di Bert Neumann vedi H. Hurtzig (Cur.), *Imitation of Life. Bert Neumann Bühnenbilder*, «Theater der Zeit», Berlin 2001.

fosse trasportati in un cortile interno berlinese, dove sono state abbattute le facciate per liberare lo sguardo su una fuga di stanze colorata e sgargiante. L'associazione con le soap opera è voluta, la completa illuminazione della platea fa anch'essa la sua parte e porta quanto meno a una perforazione della 'quarta parete', quando gruppi sparsi di attori/attrici accolgono spettatori e spettatrici con allegri cenni di saluto. Andrzej Wirth ha descritto con efficace concisione il fenomeno Pollesch come "speak-ins", "teatro da camera", e "pièce sportiva vocale" di nuovo tipo che prosegue a modo suo sulla scia del *Lehrstück* brechtiano e delle pièce vocali di Handke⁷.

Pollesch scrive le sue pièce seguendo un principio seriale: tre radiodrammi su Heide Hoh per il Podewil di Berlino (tra il 1998 e il 2001), la Soap in dieci episodi *Java in a Box* per il Teatro di Lucerna (1999-2000), la serie teatrale in dieci episodi *world wide web-slums* per il Deutsches Schauspielhaus di Amburgo (2000-2001), le due parti di *Smart-House* per lo Staatstheater di Stoccarda (2001), che riprende il tema di *Insourcing des Zuhause. Menschen in Scheißhotels* (Prater 2001) ecc. Eppure le parole che ruzzolano dalle bocche di attrici e attori (Fabian Hinrichs, Philipp Hochmair, Astrid Meyerfeldt, Bernhard Schütz) che parlano un po' troppo velocemente, un po' troppo forte e con un po' troppa agitazione, senza punti e senza virgole, come se parlassero tutti nello stesso momento, almeno una volta le si è potute sentire e vedere nella televisione tedesca: nella primavera del 1998, quando Pollesch realizzò per la ZDF il tv movie *Ich schneide schneller!* Si grida continuamente, per lo più si urla "merda!" o impropri sgarbati, di preferenza "vai a farti fottere!", rivolti di regola a sé stessi. La velocità del parlato è travolgente, la rapidità con cui i pensieri si rovesciano addosso al pubblico è da mozzare il fiato. Quello che questi personaggi accelerati restituiscono sulla scena non è dramma, ma discorso, discorso scientifico in questo caso. Il teatro di Pollesch è un tipo particolare di teatro-anti-teatro, che intende sé stesso non come dramma dialogico ma come "discorso drammatico" nel senso di Wirth⁸ o come "teatro postdrammatico" nel senso di Hans-Thies Lehmann⁹. Pollesch appartiene alla prima generazione degli studenti del celebre corso di studio da loro fondato a Gießen e fu loro allievo all'"Institut für angewandte Theaterwissenschaft" dell'università di quella città, il primo nella Repubblica federale tedesca. Nel teatro studio di quell'"Istituto di

⁷ A. Wirth, *René Pollesch. Generationsagitproptheater für Stadtindianer*, in A. Dürrschmidt, B. Engelhardt (Cur.), *Werk-Stück. Regisseure im Porträt*, «Theater der Zeit», Berlin 2003, pp. 126-131.

⁸ Cfr. A. Wirth, *Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte*, in «Theater heute» 1/1980, pp. 16-19.

⁹ H.-Th. Lehmann, *Das postdramatische Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a.M. 1999; sul "discorso drammatico" si vedano le pp. 44-47.

studi teatrali applicati”, Pollesch sviluppò insieme ai suoi colleghi e alle sue colleghe un tipo di recitazione che, più che un modo di interpretare dei personaggi, è una particolare modalità discorsiva, in cui non si tratta di incarnare un personaggio e condurre un dialogo, ma di dar corpo a un discorso, cioè a un parlare che viene sì dalla bocca dell’attore ma non dal cuore della sua “bella interiorità” (Hegel), quanto piuttosto da fuori.

Le attrici e gli attori diventano luogo di un passaggio del discorso, ma si oppongono a questo loro ruolo. Il modello di questo discorso estraneo non è tanto il suggeritore del teatro occidentale – che nel teatro di Pollesch non se ne sta nascosto nella sua botola, ma è ben visibile sulla scena, parte integrante della compagnia – quanto forse il gobbo dei telegiornali. Gli attori e le attrici di Pollesch buttano fuori il testo come se parlassero leggendo e fossero dei *talking heads*, dei mezzobusti televisivi usciti di senno in piena azione, con la differenza, però, che non sono “teste parlanti” ma “corpi parlanti”. Perché il corpo si ribella, insorge contro il testo estraneo, che viene continuamente interrotto da urla: il grido collettivo diventa mezzo stilistico per esprimere vuoti di memoria e deliqui di vario genere. Gli attori rimandano continuamente a sé stessi, al loro corpo, ‘questo coso qui’, questa “merda”:

P: Tu vivi solo speed, o una qualche tecnologia che commercializza quest’area eccedente, questa merda qua! Io non so cosa sono, o cosa sia questa roba. *Questa qua!*¹⁰

L’aspetto innovativo di tutto ciò sta nel fatto che Pollesch non mette in scena lo strappo tra il linguaggio e il parlare – il tema di Artaud¹¹ – ma lo inaugura. In tal senso la lotta dei corpi delle attrici e degli attori con e contro il testo è come una rivolta contro il discorso così come lo definisce Michel Foucault:

il discorso non è la vita: il suo tempo non è il vostro, in lui non vi riconciliate con la morte; è possibile che abbiate ucciso Dio sotto il peso di tutto quello che avete detto; ma non illudetevi di costruire con tutto quello che dite, un uomo che vivrà più di lui¹². *Merda!*

Nel processo delle prove, lo *stage and speech coach* Pollesch interviene sempre soltanto quando ha l’impressione che gli attori e le attrici finiscano per confenzionare qualcosa come uno jukebox di campioni di

¹⁰ René Pollesch, *Stadt als Beute*, cit., p. 19.

¹¹ Cfr. J. Derrida, *Artaud: la parola soufflée*, in Id., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, pp. 219-254.

¹² M. Foucault, *L’archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, trad. it. G. Bogliolo, Rizzoli, Milano, 1994, p. 275.

teoria. Nelle sue pièce il tema è sempre il pensiero e ai suoi interpreti egli chiede di avere in testa l'intero contesto. In tal modo si crea un "campo", come lo chiama Pollesch: "Dobbiamo riempirci completamente con il discorso". Per un teatro in cui attrici e attori sono abituati a imparare soltanto le frasi segnate dal *Dramaturg* è una richiesta inusuale, spesso eccessiva. Eppure questa forma di teatro entusiasma anche attrici e attori esperti come Bernhard Schütz, il quale, durante le prove, minacciava di abbandonare la scena ogni volta che aveva la sensazione che i suoi colleghi e le sue colleghe, "quei porci di merda", avevano smesso di pensare, e lui stesso perciò correva il pericolo di non capire più le frasi. Gli attori e le attrici non devono soltanto "beccare" rapidamente le connessioni dal punto di vista fisico, ma anche averli sotto controllo intellettualmente, in altre parole: devono diventare co-autori o co-autrici della pièce, che con ogni spettacolo viene riscritta in modo nuovo, ovvero gridata in modo nuovo: *Merda!* Gridare, non dire: questa differenza segna la distanza tra questo modo di recitare e quello tradizionale. Un modo di recitare che le donne dominano meglio degli uomini, per i quali il gridare diventa subito un modo per affermare sé stessi, invece che una forma di energia prodotta da una consapevolezza disperata. Gli scoppi possono essere autentici soltanto se l'attore o l'attrice ha fatto pienamente il suo lavoro, cioè quando ha in testa tutta la pièce. Solo quando i link tra le frasi vengono continuamente scoperti in modo nuovo, si crea quella leggerezza elastica che questi spettacoli mostrano nonostante lo sforzo fisico che richiedono. Perché c'è sempre speranza nelle connessioni, nel contesto: così recita il credo di Pollesch. E non si smetta mai di pensare: "e ancora merda". La sua richiesta più importante è: "Restate immanenti!". Non c'è niente che odi più degli attori che vogliono "trascendere" le sue frasi, rifilare al testo dei sentimenti o svenderlo all'ironia, anziché dire quello che c'è scritto, consapevolmente e accuratamente, come leggendo mentre si scrive. Egli stesso paragona le sue pièce a film tagliati, dai quali sono state tolte le domande tenendo soltanto le risposte. Così nasce la possibilità dell'inizio improvviso, di poter ricominciare continuamente, a ogni frase – e tuttavia costruire un intero e complesso contesto. Le frasi sono sottoposte a un continuo cortocircuito, nella speranza che ne venga fuori un senso; si tolgono valore a vicenda per tenere piatto il discorso piatto e in azione il pensiero. Pollesch: "Mi piace quando i testi non finiscono ...".

È quasi superfluo menzionare che Pollesch non inventa mai personaggi fittizi, che i suoi testi per la scena riportano praticamente sempre soltanto la lettera iniziale dei nomi di attori e attrici e che a volte singole frasi si distribuiscono addirittura su più parlanti, così che da spettatore si ha facilmente l'impressione di assistere dal vivo a "concatenazioni collettive di enunciazioni" (Deleuze/Guattari).

Queste però divergono così incontrollatamente che la definizione di “discorso drammatico” diventa tanto più fondata, ancora di più che nella forma sopra delineata di un balbettare e di un dimenarsi nella rete delle “formazioni discorsive” (Foucault), ma nella definizione originaria del termine discorso come *dis-cursus*, un correre qua e là, imprigionato in catene di pensieri, come l’innamorato nel “discorso amoroso” secondo Roland Barthes¹³. Forse. Con certezza si può solo dire che le attrici e gli attori non fanno una cosa, e cioè parlare dalla “posizione del soggetto borghese”:

P: Questi cantanti lirici, o posizioni di soggetti borghesi... mi piacerebbe molto una volta salire sul palcoscenico e scompigliare loro le acconciature.

F: Just do it!

P: E ora me ne vado a fare un walk in the park!

*Clip.*¹⁴

Il flusso del discorso viene continuamente interrotto dall’inserimento di cosiddette clip, piccole performance, intermezzi divertenti, in cui vengono preparati pop corn, oppure si stende il logo della Deutsche Bank come una striscia di cocaina e poi lo si tira su col naso, oppure in cui gli attori recitano una retata, oppure giocano all’“aereo” e all’11 settembre facendo volare due barrette di Twix e poi mordendole ecc. Dopodiché assumono di nuovo le posizioni di parola, funghi psichedelici come nelle scenografie di *Heidi Hob*, oppure selle come in *Eine Frau unter Einfluss* (Una donna sotto influenza) o cumuli di cuscini come in *SmartHouse 1+2*, e poi vengono sparate di nuovo scariche a salve di testo a un alto livello di energia. Uno degli effetti prodotti da queste partiture vocali è di far risuonare una melodia della teoria che riesce a trasformare anche contesti complessi in track intellettuali, che sono contagiose. Questo effetto è parte del divertimento che le pièce di Pollesch procurano a un pubblico sempre crescente. Le sue cascate di parole sembrano funzionare come le “figure” che per Barthes compongono il “discorso amoroso”: “Com’è vero, tutto ciò! Riconosco questa scena di linguaggio”¹⁵. *Merda!*

¹³ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. R. Guidieri, Einaudi, Torino 1979, p. 8 e *passim*.

¹⁴ R. Pollesch, *Stadt als Beute*, cit., p. 27.

¹⁵ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., pp. 8-9.

Epilogo

Il teatro di Pollesch è un discorso drammatico, così come il discorso della filosofia è un teatro, il *theatrum philosophicum*, come Michel Foucault definiva la filosofia del suo amico Gilles Deleuze: una “serie” che ha luogo in un “teatro multiplo, poliscenico, simultaneo, frammentato in scene che si ignorano e si fanno segni, e dove senza rappresentare (copiare, imitare) nulla, delle maschere danzano, dei corpi urlano, delle mani e delle dita gesticolano”¹⁶. E ancora merda.

¹⁶ M. Foucault, *Theatrum philosophicum*, in Id., *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1994, vol. I, pp. 943-67, qui p. 948.

Jörg Wiesel (Basilea)

***La bella mugnaia* a Zurigo: sul piacere del falso ascolto in Christoph Marthaler**

The subject of this essay is the theatrical art of Marthaler. The works of the director and his team seduce through careful, perhaps deconstructive (and capable of equivocation) reading, through the unobtrusive and loving way of reflecting, critiquing and deconstructing theatrical and musical traditions that retain great popularity to our present day. The theatricalization of misunderstanding (in listening and reading) is in Marthaler an offering of enjoyment.

KEYWORDS: Christoph Marthaler, *Die schöne Müllerin*, the pleasure of false listening, Franz Schubert, *Lieder*

Entrando nella Schiffbauhalle di Zurigo salta subito all'occhio: *Die schöne Müllerin* (La bella mugnaia, 2002) va in scena tra le quinte e negli spazi creati per *Hotel Angst* (Hotel Paura), lo spettacolo con cui Christoph Marthaler, nella stagione 2000/2001, aveva inaugurato la sua direzione del più famoso teatro svizzero, lo Schauspielhaus di Zurigo. *La bella mugnaia* richiama dunque *Hotel Angst*, spettacolo in cui veniva condotta un'analisi meticolosa di fobie, fantasmi e piaceri della vita e della storia svizzera. Prodotta due anni dopo, la *Mugnaia* dà a posteriori (nuovamente) una voce allo spazio di *Angst*, una voce che si distingue nettamente da quella dello spettacolo inaugurale, che non lo ripete, ma tutt'al più evoca un'eco alterata di quella prima stagione. Ovviamente, in questo modo *Hotel Angst* viene nuovamente richiamato alla memoria, viene reso nuovamente presente, ma in modo diverso. Perché da una parte gli spazi ideati da Anna Viebrocks per i progetti di Christoph Marthaler non sono interscambiabili, ma sono legati da una catena di mobili o oggetti di scena sempre ricorrenti, come ad esempio una fotografia della chiaroveggente svizzera Uriella. D'altra parte, nel caso della *Bella mugnaia*, il riconoscimento della scenografia, la quale non è ubiqua, mostra chiaramente una cosa: che così come l'*Hotel Angst* accoglie in sé la *Mugnaia* e sa apprezzarla sempre più come ospite dalle qualità e fissazioni particolari,

facendole quindi per un certo tempo da asilo e da casa, allo stesso modo *La bella mugnaia* conferisce una voce all'*Hotel*, parla e canta, ma non si libera mai della sensazione di avere una sistemazione provvisoria a pagamento, si sente senza dimora e se ne andrà via presto – come il padrone di casa, che ha appena stabilito la fine della sua direzione zurighese per l'anno 2004. Come l'*Hotel* dà alla *Mugnaia* uno spazio, così la *Mugnaia* dà all'*Hotel* una voce. Una voce che rende giustizia a ciò che si esprime in modo tanto invadente quanto accidentale nel termine *Hotel*, che qui figura come metafora della Svizzera: *Angst*, paura. A caratterizzare i movimenti dei personaggi nello spettacolo di Marthaler è la paura di sé stessi e degli altri.

Ma torniamo al tema della voce: Bettine Menke ha richiamato alla memoria delle scienze della cultura la figura della prosopopea e, ricollegandosi a Paul de Man, ne ha mostrato funzione e modellazione nella produzione testuale romantica tedesca intorno al 1800¹. La prosopopea è la figura retorica con cui si conferisce o si presta voce a qualcuno o a qualcosa. I testi romantici pongono e mettono in scena la sua struttura quale fondamento della loro stessa origine, – come ad esempio nell'immagine dei rumori che si propagano dai colossi di Memnone:

I testi romantici cercano un luogo remoto della fondazione del dire poetico, e una produttività diversa (non riportabile alla responsabilità di un autore), che trova la sua figurazione nella voce lontana e originaria; essi cercano di legittimare sé stessi nella modalità della risonanza o come eco, collegandosi al bisbiglio di un parlare senza bocca, al mormorio di una pluralità (non filtrabile) di voci.²

La messinscena di Marthaler, che infonde a posteriori nuova vita allo spazio morto e senza vita di *Hotel Angst*, che rianima quello spazio così cupo e inospitale, che lo fa cantare e parlare con la molteplicità di voci dei suoi personaggi, mostra una somiglianza sorprendente – anche se un po' obliqua – con la retorica della prosopopea. I personaggi di Marthaler – e questo non riguarda soltanto *La bella mugnaia* – percepiscono le loro voci in modo molto distaccato. Le voci e la loro espressione corporeo-motoria – nella forma di un parlare, cantare, bisbigliare o di un produrre suoni che si sottraggono a ogni tentativo di univoca determinazione semantica – in Marthaler vengono esibite in un movimento paradossale come voci che appartengono al rispettivo personaggio e lo

¹ B. Menke, *De Mans Prosopopöie der Lektüre. Die Entleerung des Monuments*, in K. H. Bohrer (Cur.), *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, pp. 34-78; Id., *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, Fink, München 2000.

² B. Menke, *Prosopopöia*, cit., p. 20.

autenticano, ma allo stesso tempo anche come voci che sono da esso molto distanti e lo definiscono come personaggio estraneo. Il rapporto dei personaggi di Marthaler con la propria voce è precario: sebbene ogni personaggio sia in possesso di una voce, questa non gli conferisce nessuna sicurezza di sé, nessuna presenza a sé; la voce appartiene a un personaggio – e allo stesso tempo non gli appartiene. La voce rende estraneo il personaggio, lo (e)strania³.

In Christoph Marthaler vediamo dunque in azione una teatralizzazione della voce, sia come voce “soufflée”, cioè suggerita e sottratta, sia nella figura della prosopopea. E lo stesso vale per Franz Schubert, del quale Marthaler porta integralmente in scena i 20 dei 23 Lieder (tardo)romantici del ciclo di Wilhelm Müller (1794-1827) da lui musicati nel 1823. È prima di tutto con il ruscello che scorre, non con la mugnaia, che il garzone vagante anela a parlare:

Hinunter und immer weiter,
Und immer dem Bache nach,
Und immer frischer rauschte,
Und immer heller der Bach.

Ist es denn meine Straße?
O Bächlein, sprich, wohin?
Du hast mit deinem Rauschen
Mir ganz berauscht den Sinn.

Was sag ich denn vom Rauschen?
Das kann kein Rauschen sein:
Es singen wohl die Nixen
Dort unten ihren Reihn.⁴

Giù giù e sempre oltre,
E sempre dietro al ruscello,
E sempre più fresco mormorava,
E sempre più limpido il ruscello.

³ All'inizio degli anni Ottanta, Helga Finter si è fatta mediatrice, nell'area di lingua tedesca, di questo genere di riflessioni sulla voce ad esempio in Robert Wilson e Antonin Artaud: Helga Finter, *Die soufflierte Stimme. Klang-Theatralik bei Schönberg, Artaud, Jandl, Wilson und anderen*, in «Theater heute» (1982), pp. 45-51; Id., *Die Theatralisierung der Stimme im Experimentalthheater*, in K. Oehler (Cur.), *Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums Hamburg 1981*, Stauffenburg, Tübingen 1984, pp. 1007-1021.

⁴ Queste tre strofe del secondo Lied *Wohin?* (Dove?) sono citate in Schauspielhaus Zürich AG (Hg.), *Die schöne Müllerin von Franz Schubert*, (Programma di sala), Zürich 2001/02, s.p.

Ma è proprio questa la mia strada?
 O ruscellino, parla, verso dove vai?
 Tu col tuo mormorio
 M'hai inebriato tutti i sensi miei

E perché mai parlo di mormorio?
 Non può essere un mormorio:
 Sono le ninfe che cantano,
 E che danzano laggiù.

Il “mormorio” (*Rauschen*) del ruscello, così ridondante nel testo di Wilhelm Müller e nella musica di Franz Schubert, confonde il garzone e gli fa sentire voci – una voce? – di ninfe o sirene. In Schubert, le voci danno vita allo scenario (immaginato o allucinato) di un mulino, al quale il garzone di mugnaio si avvicina e nel quale trova la mugnaia. A livello diegetico, le continue domande poste al ruscello riguardo le presunte intenzioni e la presunta semantica del suo cantare e mormorare (“Ei, Bächlein, liebes Bächlein, War es also gemeint?”; ovvero: “Ehi, ruscellino, caro ruscellino, era questo che intendevi?”⁵) pongono il garzone di fronte a problemi ermeneutici irrisolvibili, allo stesso modo in cui, a livello metadiegetico, confondono il fruitore dell'intero ciclo e lo abbandonano all'indeterminatezza di una polifonia di voci mormoranti. L'insistente desiderio di comprendere del garzone è un tema importante del ciclo, almeno nella prima parte; ma testo e musica simpatizzano più con il ruscello che con il ragazzo. Conferiscono al ruscello voci la cui comprensione potrebbe anche nascondere un fraintendimento:

War es also gemeint,
 Mein rauschender Freund,
 Dein Singen, dein Klingen,
 War es also gemeint?

Zur Müllerin hin!
 So lautet der Sinn.
 Gelt, hab ich's verstanden?
 Zur Müllerin hin!

Hat *sie* dich geschickt?
 Oder hast mich berückt?
 Das möchte ich noch wissen,
 Ob *sie* dich geschickt.

⁵ Dal Lied *Halt* (Alt), riportato anch'esso nel programma di sala, citato alla nota precedente.

Nun wie's auch mag sein,
 Ich gebe mich drein:
 Was ich such, ist gefunden,
 Wie's immer mag sein.⁶

Era dunque questo che intendevi,
 Amico mio mormorante,
 Il tuo canto, il tuo suono,
 Era dunque questo che intendevi?

Via dalla mugnaia!
 È questo il senso.
 Giusto, l'ho capito?
 Via dalla mugnaia!

È *lei* che ti ha mandato?
 O sei tu che mi hai incantato?
 Solo questo voglio sapere ancora
 Se è *lei* che ti ha mandato.

Dunque sia come sia,
 Io mi accontento:
 Ciò che cercavo è trovato,
 Comunque sia.

Il garzone di Schubert punta tutto sulla presenza della sua voce, la cui eco è ripetuta ad esempio dagli uccelli e dal vento, senza però che avvenga nessun tipo di riflessione sullo slittamento che la ripetizione porta con sé già attraverso l'eco⁷. Il garzone di mugnaia è colto dall'allucinazione della sua voce suggerita:

Ich möcht mir ziehen einen jungen Star,
 Bis daß er spräche die Worte rein und klar,
 Bis er sie spräch mit meines Mundes Klang.
 Mit meines Herzens vollem, heißen Drang;
 Dann säng er hell durch ihre Fensterscheiben:
 «Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben».

Den Morgenwinden möcht ich's hauchen ein,
 Ich möcht es säuseln durch den regen Hain;
 [...] ⁸.

⁶ Si tratta di strofe del Lied *Danksagung an den Bach* (Ringraziamento al ruscello), riportato nel citato programma di sala.

⁷ Cfr. B. Menke, *Prosopopoiia*, cit., pp. 300 ss.

⁸ Sono versi del Lied *Ungeduld* (Impazienza), citati dal programma di sala già più volte menzionato.

Vorrei allevare un giovane storno,
 Fino a che sapesse dire le parole in modo limpido e puro,
 Fino a che sapesse parlare con il suono della mia bocca.
 Con l'impeto pieno, ardente del mio cuore;
 Allora canterebbe chiaro attraverso i vetri delle sue finestre:
 «Il mio cuore t'appartiene e per sempre t'apparterrà».

Vorrei sospirarlo alle brezze mattutine,
 Vorrei sussurrarlo per il bosco ridesto;
 [...].

A questo modello del rispecchiamento nella voce – che il garzone di Müller così chiaramente personifica e che costituisce la condizione di possibilità dell'autoaffermazione del soggetto dell'età goethiana – Müller e Schubert sottraggono la simpatia, e la voce stessa. È il ruscello che canta a distruggere, attraverso la figura della prosopopea, ogni impulso amoroso dietro cui si nasconde un desiderio narcisistico (“Und über den Wolken und Sternen / Da rieselte munter der Bach, / Und rief mit Singen und Klingen: / ‘Geselle, Geselle, mir nach!’”; e cioè: “E sopra le nuvole e le stelle / Là scorreva allegro il ruscello, / e gridava cantando e suonando: / „Compagno, seguimi!, compagno”⁹). Già nella prima parte del ciclo, Müller e Schubert fanno fallire il fantasmatico desiderio amoroso del garzone mugnaio a causa della sua incapacità di sentire le voci in quanto voci, di percepire i mormorii in quanto mormorii, e a causa della sua isteria consistente nel fatto che nel desiderare il desiderio dell'altra (la mugnaia) in realtà egli desidera soltanto sé stesso. Il modello amoroso del garzone mugnaio resta imprigionato nella cornice di un'autoaffezione isterica e di un'ermeneutica dell'immedesimazione che subito fraintende anche il mormorio più insignificante, che lo ascolta e lo legge erroneamente come codice di una semantica amorosa, e che da questo falso ascolto, da questa falsa lettura deriva la quasi violenta presa di possesso dell'altro, presumibilmente amato: “Sag, Bächlein, liebt sie mich?” (“Di, ruscellino, lei mi ama?”)¹⁰. E ancora nel Lied *Des Müllers Blumen* (I fiori del mugnaio):

Dicht unter ihrem Fensterlein
 Da pflanz ich meine Blumen ein,
 Da ruft ihr zu, wenn alles schweigt,
 Wenn sich ihr Haupt zum Schlummer neigt,
 Ihr wißt ja, was ich meine.

⁹ Versi del Lied *Tränenregen* (Pioggia di lacrime), ripreso nel programma di sala.

¹⁰ Il verso è tratto dal Lied *Der Neugierige* (Il curioso), citato dal programma di sala, come le seguenti strofe, tratte da *Die Müllers Blumen*.

Und wenn sie tät die Äuglein zu,
 Und schläft in süßer, süßer Ruh,
 Dann lispelt als ein Traumgesicht
 Ihr zu: ‚Vergiß, vergiß mein nicht!‘
 Das ist es, was ich meine.

Appena sotto la sua finestrella
 Là planterò i miei fiori,
 Là la chiamerete, quando tutto tace,
 Quando il suo capo si appresta al sonno,
 Voi sapete bene cosa intendo.

E quando chiuderà i suoi occhietti
 E dormirà un dolce, dolce sonno,
 Allora una visione di sogno le sussurrerà:
 ‘Non ti scordare, non ti scordar di me!’
 Ecco, quel che intendo è questo.

Ancor prima che entri in gioco il cacciatore, dunque, l’amore del garzone per la bella mugnaia fallisce per una catena di equivoci legati tutti a un’unica causa: il “mormorare” del ruscello. Il garzone non è in grado di ascoltare (e di leggere) e di apprezzare questo mormorio per ciò che è, vale a dire un puro e semplice suono dell’acqua che scorre. Il grande merito del team zurighese di Christoph Marthaler è di aver teatralizzato questo fraintendimento, questo lapsus dell’ascolto e della lettura già tematizzati nel testo dei *Lieder*, traendo chiari spunti da una riflessione sulla storia teatrale delle serate liederistiche schubertiane. Già nel 1972 Roland Barthes prendeva le distanze dall’interpretazione che dei *Lieder* di Franz Schubert aveva dato Dietrich Fischer-Dieskau, e descriveva quel modo di cantare Schubert come modello di un’immedesimazione psicologica che immagina e statuisce un soggetto (maschile):

Dal punto di vista del feno-canto, Fischer Dieskau è, senza dubbio, un artista cui non si può rimproverare nulla; la struttura (semantica e lirica) è pienamente rispettata; e tuttavia nulla seduce, nulla trascina al piacere. È un’arte eccessivamente espressiva (la dizione è drammatica, le cesure, le oppressioni e le liberazioni dal soffio intervengono come sismi passionali), e dunque non eccede mai la cultura: è l’anima che accompagna il canto, non il corpo.¹¹

Nel programma di sala zurighese è riprodotto il saggio *Il canto romantico* che Barthes scrive nello stesso contesto e che non nomi-

¹¹ R. Barthes, *La grana della voce*, in Id. *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, pp. 257-266, qui p. 260.

na esplicitamente Fischer-Dieskau, ma che a lui si riferisce¹². Marthaler riprende la riflessione di Roland Barthes nella misura in cui nega un'attribuzione di genere alla voce romantica e fa cantare il suo ensemble – composto da tre donne e nove uomini – in modo asessuatamente sessuale. Il Lied romantico, scriveva Barthes, “non tiene conto delle marche sessuali della voce poiché lo stesso Lied può essere cantato indifferentemente da un uomo o da una donna”¹³. La soprano Rosemary Hardy, le attrici e ballerine Bettina Stucky e Altea Garrido, il tenore Christoph Homberger, i ballerini e attori Daniel Chait, Ueli Jäggi, Stefan Kurt, Thomas Stache Graham F. Valentine e Markus Wolff, così come i musicisti Markus Hinterhäuser e Christoph Keller cantano i Lieder di Schubert e di altri compositori a volte da solisti, a volte in coro, recitano testi, si muovono nello spazio fobico dell'albergo, ballano o ascoltano semplicemente gli altri. Non esiste, nel teatro di Marthaler, una trama psicologicamente coerente con personaggi integri, i cui atti linguistici mettano a nudo la loro presunta interiorità o potrebbero rappresentare offerte di comunicazione verso altre persone.

E lo spettacolo di Marthaler si distacca dalla tradizione delle serate liederistiche schubertiane, di cui Dietrich Fischer-Dieskau è stato per decenni acclamato protagonista. In un contributo scritto per il programma di sala zurighese, il pianista Christoph Keller prende criticamente le distanze dall'interpretazione di Fischer-Dieskau, la cui immedesimazione psicologica in un garzone dal carattere presumibilmente intatto non tiene conto della lontananza della musica di Schubert da ogni interpretazione psicologica e individualizzante del testo:

I nostri cantanti sembrano invece intendere questa distanza non come qualità che concede spazio agli ascoltatori per le loro associazioni o i propri modi di vedere, ma piuttosto come un deficit cui l'esecutore dovrebbe porre rimedio. Essi si orientano a una modalità della composizione del tipo di quella di Hugo Wolf, cioè basata su una esegetica della parola, e traspongono questa estetica sull'arte liederistica di un'epoca precedente. Paradigmatiche in tal senso sono le interpretazioni schubertiane di Dietrich Fischer-Dieskau: egli ha influenzato come nessun altro cantante l'arte del canto degli ultimi cinquant'anni e continua a essere considerato tutt'ora l'esempio più alto di una moderna e intelligente interpretazione liederistica.¹⁴

¹² R. Barthes, *Il canto romantico*, in Id. *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp. 274-280.

¹³ Ivi. p. 275.

¹⁴ Ch. Keller, *Der „arme, weisse Mann“*, dargestellt von grossen Sängern. *Kritische Anmerkungen zur Interpretation der „Schönen Müllerin“*, in Schauspielhaus Zürich AG (Cur.), *Die schöne Müllerin von Franz Schubert*, cit., s.p.

Ed è proprio la presa di possesso, da parte di Fischer-Dieskau, del punto vuoto della produzione testuale romantica che Christoph Keller mette in risalto nella sua argomentazione:

Per iniziare con un semplice esempio: nella IV strofa di *Des Baches Wiegenlied* (La ninnananna del ruscello) si legge: “Hinweg, hinweg von dem Mühlensteig, hinweg, hinweg, böses Mägdelein, dass ihn dein Schatten nicht weckt” (Via, via dalla passerella del mulino, via, via, fanciulla cattiva, ché la tua ombra non lo svegli). Colui che pronuncia queste parole non è però un amante deluso, né un qualsiasi altro essere umano, bensì, per quanto possa essere strano, il ruscello. Cosa fa Fischer-Dieskau in questo punto? Rompe l’atmosfera della ninnananna e intona una cadenza quasi militante; il pianista (Gerald Morre) sostiene questa interpretazione con staccati di crome che ricordano una marcia. Alla stranezza di un ruscello parlante viene così accostata la banalità di un uomo che impartisce comandi.¹⁵

Come il garzone mugnaio nel ciclo schubertiano fraintende ciò che sente, così Fischer-Dieskau fa della stranezza del ruscello che parla e canta una figura antropomorfizzata, gli dà una voce che non ha altra funzione se non rimandare all’interprete stesso, il quale autentica l’interpretazione con un gesto autoriale della propria voce. Fischer-Dieskau dimostra grande interesse per una disambiguazione dell’interpretazione; lontana dal suo lavoro è quella equivocità della lettura e dell’ascolto che, con tutti i suoi fraintendimenti produttivi, è inscritta nel modello romantico di testo e di musica. Scrive il cantante nella sua monografia sulla vita e le opere del compositore Hugo Wolff (1860-1903):

Altrettanto importante per Wolf era la differenziazione dell’esecuzione, che costituiva per lui la verità avvincente di un’interpretazione. Significato semantico e melodia di una frase diventano in Wolf per la prima volta il principale strumento espressivo e strutturante del Lied. Un cantante senza una chiara pronuncia gli sembrava buono al massimo per il solfeggio o per lo jodel. Allo stesso modo egli criticava il semplice *Sprechgesang* o canto parlato, nell’esecuzione canto e parola dovevano diventare per lui un tutt’uno. Un’eccezione nella declamazione avrebbe distrutto la composizione del fraseggio fatto di parola e suono, avvicinandosi al melodramma.¹⁶

Fischer-Dieskau occupa con sé stesso lo spazio indeterminato del mororio, che nella musica di Schubert e di Müller è definito dal ruscello quale topos dell’origine della genesi testuale romantica. Diversamente avviene nel team di Marthaler, dove proprio i passaggi corali in cui tutti

¹⁵ Ibid.

¹⁶ D. Fischer-Dieskau, *Hugo Wolf. Leben und Werk*, Henschel, Berlin 2003, p. 13.

cantano con voci diverse rendono chiara una cosa: prima della comprensibilità semantica di un'immedesimazione ermeneutica, essi pongono la polifonia di una comunità dispersa le cui voci restano enigmatiche, slittano spesso in uno stridio o un borbottio, e lasciano così essere il mormorio quello che è: un mormorio.

Non lo si può mai sottolineare abbastanza: l'arte di Marthaler e del suo team seduce – come nei loro lavori accade spesso – anche attraverso una lettura attenta, forse decostruttiva (e capace di equivocare) dei rispettivi testi, attraverso il modo discreto e amorevole di riflettere, criticare e decostruire tradizioni teatrali e musicali che (come nel caso di Fischer-Dieskau) conservano una grande popolarità fino al nostro presente. La teatralizzazione del fraintendimento (nell'ascolto e nella lettura) è in Marthaler un'offerta di godimento. Accettare questa offerta è a discrezione di ognuno.

Annalisa Sacchi (Venezia)

Thomas Ostermeier e l'assalto al realismo capitalista

The essay delves into the artistic-political genealogy of Ostermeier's realism, drawing connections to Brechtian approaches. At the 1935 International Congress of Writers for the Defense of Culture, Brecht emphasized the strained relationship between the artistic avant-garde and class struggle. He criticized the belief that art alone could incite revolutionary change, a stance mirrored in Ostermeier's critique of contemporary performance forms as insufficient for challenging capitalist realism.

Both Brecht and Ostermeier contest the assimilation of artistic work into the bourgeoisie, emphasizing that while art can critique the system, it cannot fully subvert it without Revolutionary conditions. Ostermeier's theater, then, aims to reveal concealed aspects within dramatic texts. I examine how his approach disrupts the familiar by situating classical plays in contemporary environments. His productions unearth buried aspects of traditional culture, emphasizing the unspoken, unseen, and unsettling elements of these works.

Ostermeier's *Nora*, his adaptation of Ibsen's *A Doll's House*, epitomizes this approach. He transforms the play, revealing the contemporary façade of gender roles, consumerism, and patriarchal control. Nora's evolution, from a compliant wife to a character breaking free through unsettling actions, serves as a critique of societal norms.

In the essay's conclusion, I explore the interplay between the audience's engagement and bourgeois curiosity, dissecting their pivotal role in crafting the scenic impact. In *Nora*, this impact exposes to the spectator the enduring role they persist in assuming.

KEYWORDS: Thomas Ostermeier, political theater of realism, *Nora*, artistic avantgarde, class struggle

Nel 1967 Thomas Hesterberg scatta una foto che si imprimerà immediatamente nell'immaginario rivoluzionario degli anni Sessanta. Vi sono ritratti gli occupanti della Kommune 1 di Berlino. L'immagine,

che circola accompagnata dal motto *Das Private ist politisch!* (“Il personale è politico!”), ritrae un piccolo gruppo di ragazze e ragazzi e un bambino. Sono nudi, danno le spalle alla macchina, hanno le gambe leggermente divaricate, sovrapposte e intrecciate nello spazio in cui sono stretti, mentre le mani poggiano su una parete bianca. L’immagine è particolarmente nota anche per i livelli di problematizzazione che convoca, a partire dalla posizione dei soggetti, che rimandava a quella di un arresto e denunciava il passato nazista con cui la generazione dei padri stentava ancora a fare i conti. Al tempo stesso però lo sguardo in macchina del bambino sorridente (l’unico voltato verso l’obiettivo) e la didascalia ironica della foto, “Maoisti nudi davanti a una parete nuda”, invocavano la presa della scena da parte di una generazione che si faceva carico di quel passato e che guardava al futuro attraverso la radicalità di una liberazione che passava attraverso la rivoluzione sessuale.

Nel 1999, quando Thomas Ostermeier assume, in collaborazione con Sasha Waltz, Jochen Sandig e Jens Hillje, la direzione della Schaubühne, uno dei santuari tedeschi del teatro di regia, l’atto di insediamento è significativamente accompagnato da una foto che cita quella della Kommune 1. I quattro protagonisti, in questo caso, poggiano le mani non su una “nuda parete”, ma su uno dei muri del teatro, a sottolinearne ironicamente l’occupazione, e hanno tutti il viso voltato verso l’obiettivo.

In questa foto sta impressa la polarizzazione tra i due nuclei che hanno grandemente determinato la poetica scenica e la politica artistica di Thomas Ostermeier e che qui cercherò di illuminare: la nostalgia per un’utopia libertaria e sovversiva, ma capace di farsi carico della storia nazista, e la riflessione sulla realtà contemporanea come un ambito aperto alla trasformazione artistica.

Il regista, arrivato alla direzione della Schaubühne molto giovane, aveva già una reputazione da *enfant terrible*: con un passato da squatter e punk, dopo una formazione teatrale nella culla del brechtismo, alla Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, aveva guidato, dal 1996 al 1999, la Baracke, una sorta di spazio off del Deutsches Theater, e lì aveva lavorato alla regia di opere dei drammaturghi “arrabbiati” inglesi come Enda Walsh e Mark Ravenhill (più tardi anche Sarah Kane), sostenendo che grazie a questi autori si fosse prodotta una salvifica “trasfusione di sangue” nel corpo invecchiato del teatro tedesco. Questa predilezione per la drammaturgia contemporanea aveva ispirato poi anche il manifesto teatrale, intitolato *Der Auftrag* (*La missione*) che aveva elaborato

poco dopo l'insediamento alla Schaubühne, in cui in particolare affermava l'urgenza di produrre un "nuovo realismo" scenico¹.

Artisti borghesi e lotta di classe / per una genealogia artistico-politica del realismo di Ostermeier

Al Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura, il "primo grande apparecchio di unità antifascista di scrittori e intellettuali"², che si svolse a Parigi, al Palais de la Mutualité, dal 21 al 25 giugno 1935, Brecht pronunciò un discorso poi pubblicato col titolo *Una necessaria constatazione per la lotta contro la barbarie*³. Lo scrittore arrivava in Francia dopo due anni di esilio in Danimarca, dove aveva maturato una riflessione profonda sul fallimento di Weimar e sul suo ruolo di intellettuale marxista. Nell'intervento, esprimeva una posizione dolente e inflessibile sul rapporto tra avanguardia artistica e lotta di classe che farà scuola negli anni Sessanta anche nel pensiero operaista italiano, grazie alla mediazione di Franco Fortini. In generale, il dibattito sul ruolo degli intellettuali nella causa della lotta di classe e sulle possibilità che l'arte ha di partecipare alla trasformazione sociale hanno una gittata temporale e spaziale lunga, e riverberano nel pensiero e nella pratica scenica di Ostermeier specie quando si riferisce alla necessità di assaltare il realismo capitalista. Infatti, al pari di Brecht, che si dichiarava scettico sulla posizione rivoluzionaria dei surrealisti, poiché reputava velleitaria la lotta anticapitalista e antifascista condotta esclusivamente attraverso le forme artistiche considerate in sé prefigurazioni di futuro e contributo concreto alla trasformazione del mondo, anche Ostermeier è polemico sulla forma performance e sulla deriva "postdrammatica" del teatro contemporaneo.

Ostermeier compie da subito, all'inizio della sua carriera, uno scatto polemico rispetto a una visione "progressista" che vede nel postdrammatico l'unica categoria scenica in grado di articolare una risposta politica al neocapitalismo, proponendo un radicale ritorno ai testi del repertorio drammatico occidentale, a partire da Shakespeare. In un'intervista con Peter M. Boenisch, a proposito di questa disputa, afferma:

¹ Il testo viene pubblicato in «Spielzeitheft 2000 der Schaubühne am Lehniner Platz». Lo si può leggere sul sito del teatro: <https://www.schaubuehne.de/file.php?file=uploads/Der-Auftrag.pdf&cropping=> (ultima consultazione: 30 ottobre 2023).

² Franco Fortini, *Per un discorso inattuale*, «Quaderni Rossi», n. 3 (giugno 1963), pp. 108-14, qui p. 109.

³ Con questo titolo appare nella prima pubblicazione, a Praga, il 6 agosto 1935 sui «Neue Deutsche Blätter», trad. it. B. Brecht, *Intervento al I Congresso Internazionale degli scrittori per la libertà della cultura – Parigi 1935*, «Quaderni Rossi», n. 3 (giugno 1963), pp. 114-118.

Ormai da diversi anni, metto in guardia contro la partigianeria irriflessa verso forme performative che incarnano ciò che ho descritto già 15 anni fa alla Baracke come “realismo capitalista”. Se cerchi di criticare il mondo contemporaneo suggerendo che tutto è così complesso e rizomaticamente impenetrabile che possiamo solo articolare piccoli frammenti di realtà nel nostro lavoro, allora non fai che portare acqua al mulino di chi comanda, che non può che apprezzare una simile “critica” che non tenta nemmeno di nominare e costruire narrazioni sugli enormi, urgenti problemi della nostra società.⁴

Il ritorno al repertorio in questo senso non costituisce un tentativo alternativo di avvicinamento al tema politico, ma piuttosto una forma di svelamento dell’inconsistenza di un’istanza sovversiva nell’arte, e dunque una forma di resistenza rispetto all’assimilazione al “realismo capitalista”. Ostermeier sottolinea fortemente questo argomento nell’intervista, quando viene interrogato riguardo a un momento di coinvolgimento “politico” del pubblico nel suo *Un nemico del popolo*, da Ibsen:

Ritengo di dover mettere bene in chiaro questo punto. In quanto marxista della vecchia scuola, non posso credere neppure per un secondo che questo [si riferisce al coinvolgimento del pubblico N.d.T.] sia un evento politico, o che in assoluto un qualsiasi evento politico possa avvenire in teatro, o nell’arte. Resistenza, emancipazione, rivoluzione, e una vera e attiva politica avvengono quando i movimenti sociali si uniscono e iniziano a scuotere e cambiare le condizioni vigenti e le relazioni di potere in una società. Nelle nostre società occidentali pacificate, nei centri capitalistici, viviamo tempi completamente apolitici.⁵

Come Brecht, Ostermeier avverte in quanto acutamente problematico il ruolo dell’intellettuale borghese che si sporge sul proletariato in una illusoria integrazione del lavoro artistico nella classe subalterna, poiché la solidarietà e la coscienza di classe non possono essere nulla più che la cavità in cui si insinua brevemente il lavoro artistico che ha mezzi, forme e possibilità prodotte all’interno della società capitalista. Contro questa società l’arte può, secondo Ostermeier, articolare una critica, mai una sovversione.

La fine di Weimar, di cui Brecht fu testimone e di cui trattò nel Congresso parigino, rappresentava platealmente la caduta di un’utopia politica e di domicilio, il fallimento di un “vecchio sogno, di intellettuali e poeti, quello di abitare e di lavorare, per così dire, una stanza della ‘casa del popolo’, integrati in una società scavata nella società dei padroni, non

⁴ Th. Ostermeier, P.M. Boenisch, *The More Political We Are, the Better We Sell: A Conversation about the Political Potential of Directing Classical Drama and the Nasty Traps of Today’s Cultural Industry*, in «Performance Paradigm», n. 10 (2014), pp. 17-27: 18 (qui e di seguito le traduzioni sono mie).

⁵ Ivi, p. 22.

più orfani, non più bilingui, non più dotati di doppia identità”⁶. È questa consapevolezza, l’incapacità di adesione ideale a una classe cui non si appartiene, la nostalgia prodotta da questa disidentificazione, a suggerire a Brecht la teoria dello straniamento in un teatro inteso come laboratorio sociale, poiché l’artista borghese non può essere in grado di produrre un’espressione di classe per la classe se non all’interno di un “salto rivoluzionario”. Brecht lavorerà tutta la vita per suscitare questo salto, in particolare attraverso il medium del teatro in quanto dispositivo del comune, in collettività testuali affollate da prestiti, plagii, assemblaggi, citazioni, e nel Berliner Ensemble, la compagnia fondata nell’immediato dopoguerra, dove anima un laboratorio per sperimentazioni sociali direttamente derivate dalla filosofia politica. Nessuno prima di Brecht aveva considerato l’opera scenica come una forma di produzione di lavoro e il palco come una fabbrica con tutti gli ingranaggi esposti. L’istituzione teatro si presta, grazie a lui, a usi rivoluzionari che, a differenza delle avanguardie storiche, durano nel tempo e risultano trasmissibili, perlomeno nelle loro manifestazioni più immediate, poiché si basano sul lavoro collaborativo e sulla prassi collettiva. In questo il realismo ha un ruolo decisivo:

[...] meno che mai una semplice “restituzione della realtà” dice qualche cosa sopra la realtà. Una fotografia delle officine Krupp o Aeg non dice quasi nulla in merito a queste istituzioni. La realtà vera è scivolata in quella funzionale. La reificazione delle relazioni umane, e quindi per esempio la fabbrica, non rimanda più indietro le relazioni stesse. Si tratta dunque effettivamente di “costruire qualche cosa”, qualcosa di artificioso, di predisposto. C’è effettivamente un bisogno d’arte. Ma il vecchio concetto di arte, derivato dall’esperienza, è obsoleto. Perché quelli che mostrano soltanto l’aspetto esperienziale della realtà non riproducono la realtà stessa. Semplicemente, essa non è più esperita come totalità.⁷

La realtà, nella società capitalista, è scivolata nel regno delle funzioni e non può essere più colta come apparenza. La realtà del lavoro, ad esempio, è in sé irrepresentabile, ma sono rappresentabili le sue conseguenze. Non è però la presa documentaria che Brecht auspica, ma una ricerca sulla forma, su un linguaggio articolato sui rapporti di forza e sulle innovazioni tecnologiche, come mezzo orientato a un uso materialistico della cultura e a incrementare la funzione rivoluzionaria dell’arte.

Allo stesso modo, Ostermeier assalta il realismo capitalista non attraverso una presa diretta di ordine fotografico, ma per mezzo di un lavoro analitico sul rimosso e sul trauma, di cui i testi che seleziona recano le tracce.

⁶ Ibidem.

⁷ Bertolt Brecht, *Il processo dell’«Opera da tre soldi»*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull’arte*, trad. it. di B. Zagari, Torino, Einaudi, 1973, pp. 53-110, qui p. 71.

Capitalist realism and its discontents

Ostermeier distingue tra “nuovo realismo” – o “teatro sociologico” – e “realismo capitalista”. Il primo è la capacità di trasmettere in scena la realtà “così com’è e non come si presenta a noi. [...] La poetica del realismo è il sapere investire di stupore anche il conosciuto, il riconoscibile; è il sapere svelare le premesse e le conseguenze di un’azione. Questa è l’inesorabilità della vita, e quando questa inesorabilità arriva sul palcoscenico, sorge il dramma”⁸. Il nucleo del realismo è per lui la tragedia della vita quotidiana, e tocca all’artista l’implacabilità della sua rappresentazione. Per contro, il realismo capitalista è la cifra, circolante in moltissima scena contemporanea – e per lui massimamente nel teatro postdrammatico – di un’estenuazione epistemologica, l’ammissione che “la realtà è insondabile e che bisogna capitolare davanti al diluvio di informazioni, inviti a comunicare, davanti all’impenetrabilità dei processi politici, davanti alle responsabilità dell’economia. Atteggiamento nei confronti del mondo e della realtà che tutti noi conosciamo da almeno due decenni”. È la conferma definitiva della visione capitalistica del mondo, “così da non rappresentare alcun pericolo per la dottrina dominante – proprio come fece in passato nei paesi dell’Est il realismo socialista”⁹.

Nonostante la frequentazione di Ostermeier e la sua vicinanza sia agli ambienti della sociologia marxista sia alla scena culturale anglosassone, non c’è nei suoi scritti alcun riferimento a Mark Fisher, l’autore culto, morto suicida nel 2017, di *Realismo capitalista*. Del resto, lo stesso Fisher aveva mutuato la formula dal movimento inaugurato da Sigmar Polke e Konrad Lueg, due artisti tedeschi che intesero così rispondere ironicamente, a metà anni Sessanta, tanto al realismo socialista che alla Pop art americana.

Scriva Fisher rispetto a questa filiazione:

quello che c’è di nuovo nel mio utilizzo del termine è il significato più ampio – persino esorbitante – che personalmente gli attribuisco. Per come lo concepisco, il realismo capitalista non può restare confinato alle arti [...]. È più un’atmosfera che pervade e condiziona non solo la produzione culturale ma anche il modo in cui vengono regolati il lavoro e l’educazione, e che agisce come una specie di barriera invisibile che limita tanto il pensiero quanto l’azione.¹⁰

⁸ Th. Ostermeier, *Un realismo impegnato. Il teatro nell’era della sua accelerazione*, in Id., *Il teatro e la paura, Testi raccolti da G. Banu e J. Goriaux Pelechová. Introduzione di A. Sacchi. Premessa di G. Banu*, trad. it. di F. Ritrovato, Luca Sossella Editore, Bologna 2020, pp. 55-66, qui p. 61.

⁹ Id. *Annotazioni sulla realtà della convivenza umana: appello per un teatro realista*, in Id., *Il teatro e la paura*, cit., pp. 69-76, qui p. 71.

¹⁰ M. Fischer, *Realismo capitalista*, Nero, Roma, 2018, p. 50.

Fisher si chiede come sia possibile contrastare un realismo capitalista che sembra dipanarsi senza fratture o strappi, e di fronte al quale le attuali forme di resistenza appaiono impotenti e disperate. In particolare, sostiene, si tende a dimenticare che ciò che viene comunemente considerato “realistico”, quello cioè che sembra plausibile dal punto di vista sociale, è innanzitutto determinato da una serie di decisioni politiche: “nel corso di più di trent’anni il realismo capitalista ha imposto con successo una specie di ‘ontologia imprenditoriale’ per la quale è semplicemente ovvio che tutto, dalla salute all’educazione, andrebbe gestito come un’azienda”¹¹.

Per contrastare la pervasività del realismo capitalista Fisher attinge a Lacan, e al rapporto tra reale e realtà posto dalla sua psicanalisi:

Per Lacan il reale è quello che ogni «realtà» deve reprimere; meglio ancora: la realtà si costituisce proprio attraverso tale repressione. Il reale è una X non rappresentabile, il vuoto traumatico che può essere soltanto intravisto tra le spaccature e le contraddizioni della realtà apparente. Viene quindi da pensare che una prima strategia contro il realismo capitalista potrebbe partire dall’evocazione di quei «reali» che sottendono la realtà per come il capitalismo ce la presenta.¹²

Vorrei suggerire che l’operazione registica principale e continua compiuta da Ostermeier riguarda precisamente questo lavoro sui reali, a partire dalle operazioni che egli compie sui testi della tradizione drammatica occidentale. Partiamo da un dato elementare: il regista ambienta le opere del repertorio del teatro otto e novecentesco (ma non solo, un simile trattamento è riservato anche a Shakespeare) all’interno di un contesto contemporaneo. Rispetto a questa pratica, il limite più frequente in cui incappa chi analizza il suo lavoro è quello di interpretarlo nei termini di una “rilettura” in chiave contemporanea di Ibsen, Büchner, O’Neill, solo in forza del mancato riscontro filologico dell’ambiente scenico. Ma se ci chiediamo sotto quale operazione la resistenza “tradizionale” del testo viene rovesciata e distrutta, è certo che ciò non accade grazie a una supposta flessibilità, a una docilità dell’elemento drammaturgico a sottostare a un processo di “attualizzazione”.

Ostermeier trova nel testo il deposito di quei “reali” di cui parla Fisher, che per lui si concretizzano in un’insoddisfazione coagulata, un richiamo verso qualcosa di diverso, di rimosso, la “X non rappresentabile” di Fisher, il “reale per com’è e non per come si presenta a noi”. Tra Ostermeier e il mondo evocato dalla pagina drammatica si insinua infatti una

¹¹ Ivi, p. 51.

¹² Ivi, p. 53.

distanza speciale, come attraversata da una traslucidità un poco madida, simile a un tremito d'aria calda. Il regista tedesco non opera, a livello profondo, per attualizzazione, quanto per *regressione*, laddove l'intervento sul testo è giocato, in superficie, su una generale, rigida fedeltà all'assunto drammaturgico, e in profondità su un'operazione in cui il testo viene *bucato*, ferito, alla ricerca di quello che di arcano, violento, nascosto, in una parola "reale" potrebbe contenere. Ostermeier cerca cioè di svelare l'aspetto occultato dall'opera – non un qualche *segreto* del personaggio, ignoto all'universo scenico ma conosciuto dal pubblico, com'è nel meccanismo tragico, poniamo, di Edipo, ma appunto ciò che non si può dire né sapere e che solo il regista concepisce, ammettendo di stanare l'imprevedibile che il testo porta in sé, il suo rimosso. Sta qui il centro nevralgico del "nuovo realismo" di Ostermeier.

L'operazione registica libera così il rimosso del testo e converte l'autorità del repertorio (e della tradizione) in crimine, scoprendo il volto feroce di uno spazio "tradizionale" del teatro su cui si fonda un sapere condiviso.

Questa operazione avviene a partire dall'allestimento scenico, un catalogo di interni borghesi curati nel dettaglio e tutti costruiti per giustapposizione di piani e di angoli vivi, ma contemporaneamente resi mostruosi, tombali, astratti, proprio *a forza d'esattezza*. Ostermeier non toglie alla scena la sua riconoscibilità figurale, ma ne detrae quel tanto che basterebbe a renderla *narrativa*. I suoi interni sono sterili, asettici, patinati. Il regista prolunga la linea prospettica del naturalismo fino al punto in cui questo si contrae in un ipernaturalismo (esattezza ossessiva dei dettagli, possibilità di una scena "tutta in vista" grazie all'uso di pareti trasparenti, ecc...) che *ad absurdum* conduce prima a un'astrattezza della scena (la perdita di qualsiasi qualità) e poi a un'astrattezza ontologica: è l'assurdo in cui l'oggetto si ribalta non appena esso si risolve nella nuda uguaglianza a sé stesso. Ostermeier unisce così, in una medesima operazione registica, sia i connotati prosaici della scena che imita il mondo, sia il movimento sordo che denuncia l'impossibilità di dare un senso al mondo, sia la forza per costruire questa scena come mondo in sé.

Ma torniamo al trattamento che Ostermeier compie sui testi della tradizione drammatica, un trattamento che, mi pare, abbia una profonda inflessione artaudiana, per altro dichiarata dal regista come influenza decisiva nel suo fare teatro sin dagli esordi. Nel suo saggio sulla peste, Artaud parla di un caso particolare di malati: quelli che sulla superficie del corpo non recano indizi della putrefazione che avanza all'interno dei loro organi e che a un tratto, senza segni manifesti, cadono morti. È questo, secondo Artaud, il caso più terribile, come di collera coagulata a un punto tale da non riuscire a trovare sbocchi

in superficie. Un morbo che scava il corpo da dentro¹³. Così lavora Ostermeier, minando il testo all'interno, per cui l'impressione iniziale che lo spettatore ricava, dopo aver constatato l'incongruenza "filologica" dell'ambiente scenico, è di un generale riconoscimento: viene riconosciuto il corpo integro dell'opera, il suo corpo *sano*. Ma è solo un primo movimento, poiché, via via, il regista fa vacillare la nitida superficie testuale introducendo delle linee di faglia, dei sospetti, dapprima appena accennati e poi ingigantiti, finché il testo perde il suo carattere familiare per mostrare l'alito del perturbante sprigionato dalla scena. Il fronte drammaturgico è disinnescato infatti, nel suo lavoro, attraverso lo svelamento che esso rappresenta solo un'affabulazione possibile della proiezione mitica di un conflitto, una risonanza letteraria, che va dunque minata rendendo la scena simultaneamente perturbante su vari punti. L'opera diviene qui ciò che dovrebbe essere in primo luogo: *una forza che investe la sensibilità*.

Ostermeier non giunge cioè a far svanire il testo, ma lo usa come farebbe un organismo parassitario: vi si insinua all'interno, se ne nutre, lo scava, e infine lo annienta. Il discorso vale in particolare per le opere consacrate dalla tradizione, mentre nei confronti della drammaturgia contemporanea il regista tedesco dimostra un atteggiamento di radicale fedeltà (motivo forse, questo, per il quale i suoi allestimenti in questo caso risultano assai meno convincenti).

Il ricorso alla violenza che carica la scena del regista è, in quest'ottica, di tipo chiasmatico: per dire l'occultamento della violenza celata nel testo la si mostra brutta.

In un universo scenico profondamente penetrato dalla parola, la violenza di Ostermeier realizza un risultato particolare: quello di un atto muto. Il silenzio degli attori si coagula sul bianco della pagina drammatica, nell'intervallo tra due scene: il senso dato (e atteso) dallo spettatore che conosce il testo si arresta, e infine la scena accoglie la flagranza dell'*alterazione*, la violenza pura. L'opera scenica si mostra così nel suo aspetto pulsatile, animata dal ritmo di una variazione che scompagina la prevedibilità consegnata dall'imperativo drammaturgico. Il testo viene allora traversato da un movimento entropico, simulacrale, destinato a sospendere la prescrittività e a mostrare la pagina drammatica come automatismo della ripetizione infinita, disinnescata grazie al morbo della differenza, alla *peste* del dissomigliante iniettata da Ostermeier nelle consegne della tradizione.

Ed è questa materialità pura che si coagula sulla scena a denunciare, per il tramite della violenza, il rimosso della cultura scenica di tradizione.

¹³ A. Artaud, *Il teatro e la peste* (1938), in Id., *Il teatro e il suo doppio*, trad. it. E. Capriolo, G. Marchi, Einaudi, Torino 2000⁶, pp. 134-50.

Contrariamente al teatro drammatico fedele ai classici, che fa fremere lo spettatore per una catastrofe che non può non avvenire, e che lui sa si consumerà, Ostermeier instaura una pratica di sospensione, che apre l'opera drammatica a un regime di possibilità. Questo procedimento raggiunge una forma di massima tensione nella sua messa in scena di *Casa di bambola* (Nora, 2002).

Crepare la superficie cosmetica del testo: Nora

Nora viene prodotta dopo una serie di lavori su drammaturgie contemporanee che Ostermeier ambienta in interni domestici: accanto agli “arrabbiati” inglesi sviluppa infatti una decisa predilezione per gli scandinavi Jon Fosse e Lars Norén, campioni di operazioni drammaturgiche in cui forme straziate di relazione emergono in nuclei familiari o all'interno di intimità erotiche e amicali. *Nora* sembra proseguire la gittata di un'analisi sulle forme di vita contemporanee e sull'impatto che il tardo capitalismo ha su di esse, salvo che siamo in presenza di un'opera più vecchia di un secolo. Per *Nora* si potrebbe allora dire che siamo di fronte a *Casa di bambola* di Ibsen, meno quello che questa (tradizionalmente) significa. Il testo è cioè utilizzato ribaltando il suo valore d'uso (lo sfruttamento della sua “autorità”) e ritorcendoselo contro.

Casa di bambola è, sin dalla sua origine, un'opera problematica perché il conflitto, come sempre in Ibsen, è tutto interno alla sola borghesia. Non ci sono proletari – se non sporadicamente camerieri, donne di servizio ecc. – nelle sue trame: il mondo inizia e finisce nell'interno borghese. Non c'è neppure un atteggiamento chiaro nei confronti della sfera pubblica: “Che paradosso, questa opera che scuote la sfera pubblica europea, e però non crede veramente nella sfera pubblica”¹⁴. E tuttavia è risaputo come, sin dalla prima delle sue rappresentazioni, *Casa di bambola* avesse galvanizzato il dibattito sui diritti delle donne all'interno di circoli pubblici e privati, nelle caffetterie e nei salotti borghesi, fino a sedimentarsi nella formula “Prego astenersi dal discutere di *Casa di bambola*” precipitata nei biglietti d'invito ai ricevimenti dell'alta società di Copenaghen e Berlino negli anni Ottanta dell'800. Se il teatro in sé non ha mai provocato una rivoluzione, alcune opere, come *Casa di bambola*, hanno però catturato l'energia sociale dei loro tempi in forma tanto concentrata da diventare manifesti di cambiamento. “Chiudendo la porta al marito e ai figli, Nora ha aperto la strada al movimento delle donne del cambio di

¹⁴ F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, trad. it. di G. Scocchera, Einaudi, Torino 2017, p. 171.

secolo¹⁵: le suffragette consideravano questa e altre opere di Ibsen decisive nella lotta per i loro diritti e, quindi, come un potente intervento nell'ordine sociale esistente.

Lo stesso realismo insistito nelle opere di Ibsen è una manifestazione intrinseca alla domesticazione operata dal capitalismo per un presente dominato dal mercato, in cui le relazioni di potere e di sopraffazione, e le trame, seguono i movimenti monetari. Scrive Franco Moretti a proposito delle opere di Ibsen sulla borghesia che “si apre il sipario e il mondo è solido”¹⁶. Così è in Ostermeier per la sua *Nora*: l'interno domestico, opera del suo scenografo prediletto, Jan Pappelbaum, è quello di una famiglia di yuppie berlinesi di fine anni Novanta, arricchiti e circondati di oggetti tech e di design in un appartamento che sfoggia pezzi di modernariato, opere d'arte, un enorme acquario, un maxi schermo, un grande impianto hi-fi. Nora, interpretata da Anne Tismer, fa il suo primo ingresso in scena carica di borse di uno shopping di lusso e compulsivo. Torvald è stato recentemente promosso e la loro vita sembra ricalcare la patinatura sorridente di un fashion magazine.

Ma via via che lo spettacolo procede, attraverso l'uso di proiezioni, di inserti muti tra le battute prescritte dal testo, di gesti eloquenti, di silenzi tesi, la scena comincia a svelare una serie continua di micro collassi, di crepe più o meno pronunciate, di attualizzazioni folgoranti, come quando Nora indossa i panni di Lara Croft (nell'originale si travestiva da contadina napoletana e improvvisava una tarantella), eroina partorita dall'immaginario maschile, e insinua un sospetto di strage nella convivenza sua e di Torvald.

E tuttavia qui gli interpreti non funzionano tanto in forza del personaggio che sono incaricati di rappresentare, quanto come assi di un sistema di attività e passività carnali. Realista o no, il teatro di Ostermeier non è comunque più imitazione delle cose, né cosa. È un certo squilibrio introdotto nella resistenza del testo, un varco aperto nella coscienza, una forma di “reale”.

Nora è solo la concrezione della donna come superficie cosmetica di un processo di feticizzazione maschile, e lei passa così attraverso tutte le metamorfosi che lo sguardo-padrone le impone, trasformandola in una serie successiva di feticci: casalinga sensuale, madre premurosa, moglie ineccepibile, eroina mascolinizzata. Ma appunto, Nora *attraversa* queste metamorfosi, non aderisce mai risolutamente al personaggio e alla scena che le si stringe intorno, concatena i suoi gesti secondo la linea di una

¹⁵ J. Martin, *A Doll's House in the Antipodes*, in *Global Ibsen Performing Multiple Modernities*, a cura di E. Fischer-Lichte, B. Gronau, Ch. Weiler, Routledge, New York 2011, pp. 53-64, qui p. 56.

¹⁶ F. Moretti, *Il borghese*, cit., p. 161.

variazione che le permette di sfuggire al dominio del patriarcato e la fa nascere fuori dalla sua influenza, fino alla distruzione terminale in cui lei strazia il marito ribaltando la direzionalità vittimale.

Ostermeir modifica infatti il finale, e qui Nora, all'apice dello svelamento in cui analizza impietosamente il rapporto tra lei ed Helmer, spara al marito. La serietà invocata da lei nel testo, "finalmente parliamo seriamente", e che lui non può raccogliere, conduce a un'azione irreparabile.

Il lavoro sul testo non è altro, qui, che un lavoro sulle fonti, e sapere che *Nora* ha come fonte essenziale l'opera di Ibsen, ancora non è sapere nulla. Perché il profilo ibseniano è una semplice maschera alla quale se ne aggiungono altre e numerose, che si sovrappongono e si sorvegliano reciprocamente senza che questo appaia come lo stampo definitivo dell'essere che abita la scena. Ostermeier mette cioè in movimento una catena di analogie e di immagini apparentate per costruire la *sua* Nora, e tali immagini risultano, alla fine, estranee o eccedenti dal dominio dell'autore drammatico.

Il testo non risorge qui grazie all'intervento registico, ma si dà in quanto sintomo privilegiato per diagnosticare il rimosso della cultura scenica tradizionale attraverso le sue opere. Non uno spazio letterario del teatro dunque, ma lo spazio della sua inquietudine, che il testo ha tentato di obliare distraendo l'opera verso un centro ulteriore.

Siamo sempre stati borghesi: anatomia inflessibile del pubblico

Nel *Manifesto del partito comunista* Marx ed Engels mostrano come la borghesia sia per antonomasia, dal suo esordio, la classe responsabile della realizzazione del proprio futuro, mentre il socialismo presenta ampie zone di confluenza col messianesimo. Perso il senso dell'irreparabilità della conclusione, quello per cui nella tragedia ci si appassiona al perché delle cose e non al loro esito che è già da sempre conosciuto, il dramma borghese stimola fino a nevrologizzarla la curiosità. Questa, essendo un prodotto residuale dell'antico timore verso il destino, ha bisogno, per essere eccitata, di un effetto di sorpresa. In questa logica, ad esempio, si colloca l'elaborazione del *feuilleton* o romanzo d'appendice: differendo la soddisfazione della curiosità del lettore borghese, lo scrittore si assicura un successo certo e un pubblico fedele.

Nel dramma della borghesia in ascesa, il *coup de théâtre* – sebbene elaborato secondo gradienti anche molto diversi di complessità – viene distribuito ovunque, dalle opere di Sardou a quelle di Zola, fino al caso che qui ci interessa: Ibsen, e la morbosa ricezione del pubblico borghese sul gesto finale di Nora.

Il suo scandalo infatti non sta tanto e non sta solo nella sua rivendicazione profemminista, ma nell'imprevedibilità dell'esito a fronte delle circostanze date della sua vicenda. In *Casa di bambola* infatti gli spettatori sono avvinti dal finale, più che dallo svolgimento dei fatti e dalle ragioni dei personaggi com'era nella tragedia. Poco importa il passato di Nora, e il precipitare degli eventi in sé non è nulla, se non fosse per quel finale sconvolgente per lo spettatore borghese: Nora se ne va, chiude la porta con un gesto che da solo è capace di ricapitolare e riscattare tutta una condizione, tutto un destino che quel carattere sembrava costretto a rispettare. E allora è qui la grande intuizione di Thomas Ostermeier: della sua *Nora* si è parlato essenzialmente per l'averla egli attualizzata, resa contemporanea, calata in un ambiente di oltre un secolo successivo alla produzione originaria. Nell'ottica di questa attualizzazione è stato letto anche il cambiamento del finale, in cui lei, prima di abbandonare la casa, uccide il marito. S'è detto: conseguenza della "contemporaneizzazione", il semplice uscire di casa non è più scandaloso come risultava al pubblico ibseniano, dunque il regista avrebbe sacrificato in quel punto il dettato testuale – fino ad allora rispettato – per assecondare l'orizzonte d'attesa del pubblico contemporaneo. Ho invece il sospetto che, nell'ambientare Nora in un tempo per lei futuro, e nell'attribuirle quel gesto finale, Ostermeier abbia al contrario precipitato noi, suoi spettatori, in un'archeologia della visione, in un passato vecchio di un secolo. Ci ha cioè nuovamente messi nella condizione del pubblico borghese del XIX secolo. Ci ha regalato la sorpresa, il *coup de théâtre*, paradossalmente disobbedendo al dettato testuale, a quel finale ormai sclerotizzato, che il pubblico conosce benissimo e si attende. Riscrivendo il finale ci ha fatto per un istante provare il piacere della sorpresa, che è un piacere tutto *bourgeois*, di cui in fondo godiamo e che entra nel lavoro del linguaggio.

Ci ha mostrato che siamo sempre stati borghesi, assuefatti al realismo capitalista, incapaci di prevedere che la sua storia non poteva che precipitare. Lo sparo, alla fine, è contro di noi.

Nikolaus Müller-Schöll (Francoforte sul Meno) Teatro fuori di sé. Sul lavoro di Wanda Golonka

Since Klaus Michael Grüber's work on Euripides' *Bacchae* at Berlin's Schaubühne in the 1970s, there has perhaps not been a more radical attempt than that of director Wanda Golonka's *Antigone* to investigate the foreignness and at the same time the closeness of the material of a Greek myth or tragedy in the setting of a public theater by making it jump. The choice of *Antigone* should come as no surprise. Nowhere else are the political issues raised by Golonka's behavior within the institutional theater discussed so radically as in this tragedy: the act of freedom in relation to the law; the transgression that does not represent a questioning of the individual law, but rather exhibits the fragile foundation of law, provokes a crisis of the existing order and its legitimacy, taking upon itself the responsibility for the violation, with all the consequences that follow. It is no coincidence that this moment of stepping "*outside oneself*" has been repeatedly discussed in connection with this work

KEYWORDS: Wanda Golonka, a theater "out of itself", perver-ormative, hyperformative, *Antigone*

Fuori di sé. Si dice che qualcuno è fuori di sé – dalla collera, dalla rabbia, dall'indignazione, dall'entusiasmo, dalla gioia, dall'estasi, dalla paura, dalla preoccupazione, dal dolore. Non è più completamente sé stesso, lo è e non lo è, è fuori, sta in piedi accanto a sé stesso, dà di matto. È uno stato d'eccezione in cui la regola si manifesta nel momento del suo venir meno¹. Un eccesso, attraverso il quale soltanto, forse, la misura diventa riconoscibile, o che fa sparire qualsiasi misura. Un dispendio, una cesura, un evento².

¹ Cfr. G. Agamben, *Vom Ausnahmezustand. Rechtsstaat und reine Gewalt – zur Substanz des Politischen*, in «Lettre International», n. 60 (2003), pp. 61 e ss.; C. Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Duncker & Humblot, München/Leipzig 1934; J. Taubes, *Ad Carl Schmitt. Gegenstrebigte Fügungen*, Merve, Berlin 1987.

² Su questi concetti si veda: G. Bataille, *Der Begriff der Verausgabung*, in Id., *Die Aufhebung der Ökonomie*, Matthes & Seitz, München 1987, pp. 7-31 e N. Müller-Schöll

Un teatro “fuori di sé”: è così che si potrebbe definire il teatro della regista e coreografa Wanda Golonka. Almeno così una volta lei stessa tentò di spiegare ai suoi attori, musicisti e ballerini, cosa stessero realmente facendo durante un momento di crisi del loro lavoro comune: “Ognuno di voi ha un mestiere che padroneggia. E io voglio che, lavorando con me, voi questo mestiere lo abbandoniate”. Coreografa, ballerina, artista figurativa e regista, francese di nascita ma di origini polacche, Wanda Golonka ha studiato con Rosella Hightower alla École de Mimodrame di Marcel Marceau e alla Folkwang Universität der Künste di Essen ed è stata poi allieva di Pina Bausch. Dal 1986 al 1995 ha diretto l'ensemble “Neuer Tanz”, di cui è fondatrice insieme a VA Wölfl. Il gruppo ha prodotto undici lavori che si situano al confine tra arti figurative e coreografia. Nel 1995 Golonka viene insignita del Mouson-Award della città di Francoforte, del Deutscher Produzentenpreis per la coreografia, e del Förderpreis für darstellende Künste della città di Düsseldorf. Nel 1999, dopo la nascita delle sue due figlie, è stata Artist in residence al Marstall, il teatro sperimentale che fa capo al Bayerisches Staatsschauspiel di Monaco. Tra il 2001 e il 2009, è coreografa e regista stabile dello Schauspiel Frankfurt, diretto in quel periodo da Elisabeth Schweeger. I lavori che vi realizza in collaborazione con la *Dramaturgin* Susanne Trau e i componenti dell'ensemble, possono essere definiti complessivamente con un concetto coniato da Golonka stessa: *Theaterrecherchen*, ricerche teatrali. L'intento di ognuno di essi è quello di *esibire* in qualche modo ciò che *esiste* e che è *da sempre* esistito senza mai trovare considerazione *di per sé*.

Paradigmatico in tal senso può essere considerato l'inizio di *Die blauen den Kleinen, die gelben den Schweinen, der Liebsten die roten, die weißen den Toten* (Blu ai piccini, gialli ai maiali, ai rossi i più cari, i bianchi ai morti), una performance di teatro danza che trae il suo titolo, il suo testo e tutti i suoi materiali dall'opera di Heiner Müller³. In questo primo spettacolo allo Schauspiel Frankfurt, il palcoscenico resta per lo più vuoto e all'inizio, quando pareti e pavimenti si spostano lateralmente facendo un gran fracasso, si estende alla sua maggior ampiezza possibile. Lo sguardo degli spettatori cade su funi, tubi e su un pianoforte a coda inutilizzato, oggetti di scena conservati ai bordi o sul retro del palcoscenico per altri spettacoli. Si vedono dei macchinisti che azionano le leve di comando dell'apparecchiatura. Nel corso dello spettacolo, la scena si estende nella

(Cur.), *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfabrung. Anspruch und Aporien*, transcript, Bielefeld 2003.

³ È stata rappresentata per la prima volta il 20 dicembre 2001 allo Schauspiel Frankfurt. Regia, scena e costumi: Wanda Golonka; drammaturgia: Susanne Traub; musica: Bauer, Cartigny, Boghossian; con Véronique Dubin, Nicola Gründel, Friederike Kammer, Jennifer Minetti, Abak Safaei-Rad, Saskia Schwarz, Lena Streiff, Kate Strong, Mathieu Bauer, Lazare Boghossian, Sylvain Cartigny, Daniel Christensen, André Wilms.

platea, che resta illuminata per la maggior parte del tempo e con le porte aperte. Il tratto familiare dello Stadttheater, del teatro cittadino, quel che da cui i teatri “liberi” o *off* una volta fuggivano per stabilirsi invece nelle rovine industriali e nelle cave di pietra, la struttura architettonica del luogo che assicura l’identità della rappresentazione sovrana così come l’identità della contemplazione sovrana – tutto questo finisce così per apparire estraneo e bizzarro nella sua funzionalità.

Non meno bizzarra è l’entrata di 13 musicisti, attori e ballerini in questo spazio scenico privato dei propri confini. Li vediamo scendere sul palcoscenico appesi a delle corde, e poi muoversi per tutto il tempo come marionette, che hanno perduto i loro fili. Una serie di compiti scenici e gestuali impediscono a musicisti e attori di recitare, mentre i ballerini sono chiamati a parlare. In questo modo Golonka, che firma coreografia, regia, scena e costumi, realizza il programma di un teatro democratico formulato da Heiner Müller, la “parità dei diritti” degli elementi “dei quali si compone uno spettacolo teatrale”⁴. L’opera mostra cosa significa democrazia a teatro: conflitti a tutti i livelli. Se infatti esistono pari diritti per tutti gli elementi, allora ognuno di questi pone costantemente in questione gli altri e li fa *uscire da sé* stessi; e così li fa apparire in un modo nuovo. Sono circa 30 i testi che vengono utilizzati nello spettacolo come materiale per così dire gestuale. Tra questi alcuni che da soli potrebbero riempire un intero spettacolo, come per esempio *Die Befreiung des Prometheus* (La liberazione di Prometeo), *Herakles 2 oder die Hydra* (Eracle 2 o l’Idra), *Bildbeschreibung* (Descrizione di un’immagine) e *Todesanzeige* (Annuncio di morte), tutti di Heiner Müller. Ciò che di essi interessa a Golonka è quello che si contrappone alla riduzione a un senso (che è sempre solo presunto), la loro “carne”, se così si può dire. Si tratta di testi che agiscono come un contrappunto in lotta contro la musica suonata contemporaneamente o contro altri testi recitati in parallelo; la loro letteralità si manifesta nel momento in cui essi vengono ridotti a consonanti o vocali, o quando singole lettere vengono raddoppiate o accentate oltre misura. Si sente echeggiare il loro suono nello spazio attraverso un megafono o dei microfoni. Li si sente pulsare come il respiro affannoso di un corpo al limite dello sfinimento, o come un brano rap o una canzone pop. Quando vengono strascicati o bisbigliati, ricordano versi di animali o miagolii. La connessione di danza e linguaggio o di danza e musica porta continuamente a reciproche interferenze. Come le parole, anche i movimenti dei performer non

⁴ La frase programmatica di Müller è riportata nella presentazione dello spettacolo sulla pagina web dello Schauspiel Frankfurt http://www.buehnen-frankfurt.de/content/schau_alt/spielplan/stueckinhalt9cd0.html?InhaltID=251 (ultima consultazione: 22 gennaio 2024).

appaiono mai come puro mezzo: non illustrano quel che viene recitato o suonato, ma non sono neanche fine a sé stessi. Piuttosto agiscono in accordo con parole e musica come i pesi di una bilancia che si rovescerebbe se si togliesse anche solo uno degli elementi da uno dei piatti. L'“io” che, come dice Golonka, sta al centro dello spettacolo, non è più il padrone supremo in casa propria, ma è piuttosto, con tutti i suoi specifici difetti e le sue specifiche abilità, il *medium* del teatro, il palcoscenico delle sue prove di trazione e della resistenza della singolarità contro la produzione che alla fine fa sì che, al posto di un “opera”, vi sia una pièce, uno *Stück*, un “pezzo”. Come appunto era stato annunciato all'inizio: “ein Stück von Wanda Golonka”, un pezzo di Wanda Golonka.

Anche i suoi spettacoli successivi mostrano che l'intento programmatico è andare “fuori di sé”. Nella messinscena di *Psicosi 4.48* di Sarah Kane, che debutta l'8 maggio 2002 allo Schauspiel Frankfurt, questo intento si rivela nel tentativo di spiazzare gli spettatori collocandoli su altalene mobili poste sul palcoscenico, separato dalla platea da un sipario di ferro, e poi facendo esibire tra esse l'attrice che pronuncia i suoi monologhi. Lo spettatore non può starsene più in disparte, ma si ritrova dentro allo spazio scenico, sospeso sulla sua altalena come gli altri spettatori, i cui movimenti agiscono su di lui come irritazioni fisiche, che incidono sulla sua visione. Non è più il sovrano per il quale si recita, ma piuttosto un ospite che partecipa al gioco in uno spazio condiviso⁵.

Anche la stessa Golonka ha continuamente abbandonato il suo territorio, cambiando luoghi, generi, oggetti e media. In *India Song*, una pièce di danza prodotta dallo Schauspiel Frankfurt che debutta il 10 ottobre 2003, crea un'installazione con attori, ispirata al testo (e al film) di Marguerite Duras, nel ‘Bockenheimer Depot’, l'ex deposito di tram utilizzato dal TAT (Theater am Turm). *Alice Blue*, pièce di danza di cui Golonka firma la coreografia nel 2004 (prima: 10 ottobre), è seguito da *Glückliche Tage* (Giorni felici; prima 12 maggio 2005), un lavoro estremamente centrato sul testo, in cui Golonka pone tutta la sua attenzione sul volto di Winnie, da cui ha origine il testo di Samuel Beckett, mettendo in scena un teatro minimalista della mimica. A *For sale*, percorso per 15 spettatori che in tarda serata vengono guidati tra tutti gli spazi, i corridoi, le nicchie pensabili del grande complesso di edifici dello Schauspiel di Francoforte (prima: 10 ottobre 2005), segue *Crave* di Sara Kane (prima: 21 aprile 2006), che presenta un teatro di prosa coreografato in cui una scena girevole installata sul grande palcoscenico costituisce uno spazio circolare,

⁵ Cfr. N. Müller-Schöll, *Theatre of Potentiality. Communicability and the Political in Contemporary Performance Practice*, in «Theatre Research International», vol. 29, n. 1 (2004), pp. 42-56.

attorno al quale il pubblico siede come in un anfiteatro. In altre parole, il lavoro di Golonka è una prassi teatrale che porta regolarmente a un vacillamento dell'ordine dello *Stadttheater*, del teatro stabile cittadino, che si prende delle "libertà", si spinge ai limiti estremi di quello che è possibile in una tale istituzione.

Ciò non è mai apparso così chiaro come nel lavoro di Golonka sull'*Antigone* di Sofocle e sulla traduzione che Hölderlin realizzò di quel testo⁶. Prima di mettere in scena il testo nella forma di uno spettacolo di prosa dopo una lunga fase di prove, ci fu tutta una fase di avvicinamento operata attraverso una serie di performance, annunciate come "Ricerche teatrali", distribuite sull'intero arco della stagione e portate via via in scena con il titolo *An Antigone* (Ad Antigone), dopodiché, da ultimo, l'intera sequenza viene presentata in un'unica serata. Dopo il lavoro di Klaus Michael Grüber sulle *Baccanti* di Euripide alla Schaubühne di Berlino negli anni Settanta, non vi era forse più stato un tentativo così radicale di indagare l'estraneità e allo stesso tempo la vicinanza del materiale di un mito o di una tragedia greca nella cornice di un teatro pubblico, ma facendola saltare.

La scelta dell'*Antigone* non deve sorprendere. In nessun altro testo vengono discusse in modo così radicale le questioni politiche sollevate dal comportamento di Golonka all'interno dell'istituzione teatro: l'atto della libertà in relazione alla legge; la trasgressione che non rappresenta una messa in discussione della singola legge, ma esibisce piuttosto il fragile fondamento del diritto, provoca una crisi dell'ordine vigente e della sua legittimazione, prendendo su di sé la responsabilità della violazione, con tutte le conseguenze che ne discendono. Non a caso questo momento dell'uscire "fuori di sé" è stato più volte discusso in relazione a quest'opera⁷: per Hölderlin è la più moderna delle due tragedie di Sofocle che egli traduce e commenta sviluppando il concetto di "Zäsur" (cesura), di interruzione controritmica⁸, che per lui è il momento in cui in una dialettica non si manifesta più la sequenza delle rappresentazioni, ma la rappresentazione stessa. Siamo di fronte a una pri-

⁶ F. Hölderlin, *Antigone*. Regia di Wanda Golonka. Prima: 22 novembre 2003, Schauspiel Frankfurt, Bockenheimer Depot.

⁷ Cfr. soprattutto G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Ullstein, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1970, pp. 265-270; F. Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, in Id., *Werke und Briefe*, Insel, Frankfurt a.M. 1969, vol. 2, pp. 783-790; J. Lacan, *L'essenza della tragedia. Un commento all'Antigone di Sofocle*, in Id., *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, M.D. Contri, Einaudi, Torino 2008, pp. 285-334; J. Derrida, *Glas*, Denoel/Gonthier, Paris 1981, pp. 197-210; E. Balibar, *Sur la désobéissance civique*, in Id., *Droit de cité*, Éditions de l'Aube, Paris 1998, pp. 17-22; J. Butler, *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra lavita e la morte*, trad. it. I. Negri, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

⁸ Cfr. F. Hölderlin, *Anmerkungen*, cit., p. 783.

ma formulazione archetipica di ciò che Benjamin ha tentato di definire e interpretare come “dialettica in stato d’arresto”⁹ e Lacoue-Labarthe come “sfinimento della dialettica” nel momento del suo chiudersi¹⁰: in ogni caso, è in gioco l’esperienza aporetica della legge della mediatezza ovvero della mediatezza come legge, dello slittamento nell’impensabile

In *An Antigone*¹¹, otto assoli che prendono le mosse dal testo di Sofocle/Hölderlin e dalla riflessione su di esso nella letteratura e nella filosofia, il conflitto dell’opera non viene messo in scena o interpretato ma – come si potrebbe dire usando un concetto psicoanalitico – viene fatto oggetto di un transfert. La questione, sollevata da Antigone, dei limiti di quella comunità¹² che Creonte, in quanto rappresentante dell’ordine statale, rappresenta e cerca di difendere, viene qui riferita all’ambito del teatro. Nel primo assolo viene riferita alla platea, poi alla posizione dello spettatore nello spazio, che è produttrice di visibilità quanto di cecità¹³, all’edificio del teatro, lo Schauspiel Frankfurt, con i suoi lunghi e labirintici percorsi, le scale e i corridoi che collegano e separano spazi pubblici e spazi interni; e poi alla gerarchia di margini e centro nella percezione, alle condizioni dell’illuminazione, alla geometria del rispettivo spazio scenico, ai tratti dei volti dai quali, come da una maschera, il parlare emerge e si manifesta *in quanto* parlare; poi, ancora, al rapporto tra andatura e recitazione, tra il nascondere e il mostrare, e infine allo spazio del teatro in quanto inserito nello spazio pubblico della città e dello stato. Partendo da singole frasi del testo che, a mo’ di sentenze scelte dagli attori, come in una *inscriptio*, rappresentano titoli e temi delle scene, Golonka sviluppa, insieme a un’attrice o a due attori, scene che rendono visibile ciò che è presente prima che si inizi a fare teatro, quelle regole che delimitano il teatro, che lo limitano a un determinato spazio e a un determinato tempo, che danno un ordine alla recitazione, alla visione e all’ascolto, oppure producono una connessione tra lo spettacolo e la sua ricezione. L’esempio delle scene con le quali inizia

⁹ W. Benjamin, *Was ist das epische Theater? (1)*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M. 1980, vol. II. 2, pp. 519-531, qui p. 530.

¹⁰ P. Lacoue-Labarthe, *Die Zäsur des Spekultativen*, in «Hölderlin-Jahrbuch» 1981, Tübingen 1981, pp. 203-231.

¹¹ W. Golonka, *An Antigone*. Regia: Wanda Golonka. Schauspiel Frankfurt, Großes Haus. Prima: 31 maggio 2003.

¹² “Limiti della comunità” è il motto che lo Schauspiel di Francoforte sceglie per la stagione in cui ha luogo la serie delle performance da cui trae origine lo spettacolo. Della questione dei limiti della comunità relativamente al testo di Sofocle si occupa in particolare Lacan nella sua già citata lettura.

¹³ Si veda al proposito il tentativo di un’analisi della terza parte, che esplora lo sguardo e la sua cecità, in N. Müller-Scholl, *Im Zeichen der Teilung. Wanda Golonka: An Antigone #3 und Lars von Trier: Dogville*, in *Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*, a cura di K. Kruschkova, Böhlau, Wien 2005, pp. 143-161.

e finisce lo spettacolo il giorno della prima (*Am Antigone 1 und 2*) può dare forse un'impressione di tutto ciò¹⁴.

La frase di Antigone “Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich” (“Non sono nata per condividere l'odio, ma per amare”) è l'*inscriptio* del primo brano, che ha luogo nella platea dello Schauspielhaus, separata dal palcoscenico da un sipario di ferro. Tutte le poltrone sono ricoperte con uno spesso tessuto rosso scuro, al pubblico resta solo il ruolo di osservatore relegato nello spazio della scalinata al margine sinistro più esterno della platea. La sala è illuminata, dapprima scarsamente, poi con una luce abbagliante, da neon che pendono dal soffitto. All'inizio dello spettacolo una donna (Hilke Altefrohne) è seduta in fondo a destra e con un flauto da naso suona la melodia della canzone *Griechischer Wein*. Non suona proprio bene, a tratti suona piuttosto male, ma la melodia è riconoscibile. (In effetti, quella di rendere impossibile un'esecuzione priva di errori è una peculiarità di questo strumento. Le stonature sono messe in conto e sono qualcosa che si sottrae al calcolo anche del più bravo dei flautisti.) A un certo punto la donna si alza e inizia ad esplorare la sala. Si rotola sulle poltrone, si gratta come un piccolo uccello, si lascia cadere in una buca, piega il ginocchio, stende la gamba, si alza, cade di nuovo, rotola giù per diverse file di poltrone. È come se indagasse le possibilità offerte dallo spazio e dalla materia.

Similmente agli edifici “impacchettati” da Christo, questa platea trasformata attraverso l'impacchettamento delle poltrone fa percepire lo spazio nella sua forma, nella sua struttura architettonica. L'impaccaggio esibisce per così dire l'idea di teatro che è alla base della costruzione degli edifici teatrali, allo stesso modo in cui, secondo la grande interpretazione che Lacan ha dato del dramma, *Antigone* esibisce i principi dell'umanesimo: a partire dalla loro fine, dalla loro morte e dalla loro musealizzazione.

„Sticht es im Ohre, stichts im Innern dir?“ (“Ti mordono gli orecchi, o l'anima?”), la seconda parte spettacolo, la cui *inscriptio* viene ripresa dal discorso della sentinella¹⁵ che informa Creonte della violazione delle sue disposizioni, ha luogo dietro il sipario di ferro, sul palcoscenico. Il pubblico è collocato ai margini del palcoscenico, da dove può osservare dapprima una donna che strappa carta di giornale, poi un uomo (Oliver Kraushaar) che si stende su una specie di materasso e inizia a gridare in modo straziante. Per diversi minuti urla con tutta la forza che ha in cor-

¹⁴ Le singole parti della serie di assoli, come si è detto, sono state presentate separatamente nel corso della stagione, successivamente ulteriormente sviluppate e rappresentate in diverse combinazioni. La seguente descrizione si riferisce alla presentazione delle parti *Am Antigone 1 und 2* (29 settembre 2002), che in occasione della prima dell'intera serie di performance sono state collocate in apertura e alla fine dello spettacolo.

¹⁵ Cfr. F. Hölderlin/Sophokles, *Antigona*, in F. Hölderlin, *Werke und Briefe*, cit., pp. 737-783, qui p. 747.

po. Un urlo di dolore, un urlo che va oltre ogni misura, così lungo e persistente che si perde la consapevolezza che è parte di una rappresentazione e si inizia a percepire quell'urlo come parte di un personaggio e come performance del suo interprete. Dopo un po', gli altoparlanti lentamente si spengono. Al brontolio lieve ma chiaro di alcuni spettatori si aggiunge un borbottio sempre più intenso che, come a un certo punto si capisce, proviene dagli altoparlanti. Alla fine l'attore si alza e invita gli spettatori ad avvicinare le loro sedie agli altoparlanti. Alcuni lo fanno, esitanti, altri li seguono successivamente. Quando, a un certo punto, i primi di loro si prendono la libertà di andare di altoparlante in altoparlante, allora l'ordine a poco a poco si dissolve; e si passeggia, ci si sdraia sui materassi che stanno sotto agli altoparlanti posti più in basso, oppure si sta in piedi sotto quelli posti più in alto, ci si siede in cerchio insieme ad altri ascoltatori, attorno a un altoparlante che pende dal soffitto al centro della scena, si iniziano le prime conversazioni sullo spettacolo. Dagli altoparlanti si sentono interviste a cittadini di Francoforte, condotte durante le settimane di prove. Vengono poste delle domande relative alla costituzione: com'è la Sua costituzione? Cosa pensa della nostra Costituzione? Ai passanti viene chiesto il parere sul caso fittizio, ispirato a quello di Antigone, di un combattente ucciso in Kosovo che i parenti vogliono seppellire nelle loro vicinanze. Da alcuni altoparlanti si sente della musica.

Il confine tra attori e pubblico comincia a poco a poco a spostarsi, quando vengono invitati a sedersi sul palcoscenico prima un solo spettatore, poi altri, infine tutti quanti. Con una certa inerzia e titubanza si compie il passaggio di ognuno di loro dalla posizione di osservatore a componente di un ordine coreografico di osservatori che diventano oggetto di osservazione, e alla fine anche questa formazione coreografica si dissolve in un insieme non più ordinato di spettatori che si muovono con disinvoltura avanti e indietro. Se nella prima parte la struttura architettonica dello spazio teatrale appariva nel suo essere un'ideologia edificata, in modo analogo qui la linea di confine tra attore e osservatore, tra teatro e società appare come una linea da negoziare continuamente e non più come una convenzione interiorizzata di cui non si tiene conto quando si recita e si assiste allo spettacolo.

Il lavoro di Golonka può esser visto come un esempio particolarmente significativo di una tendenza che segna la prassi teatrale sperimentale dopo la svolta del terzo millennio e alla quale partecipano coreografi, performer e registi come Meg Stuart, Jerome Bel, Xavier Le Roy, Vincent Dupont o Emmanuelle Huyn. Comune ai loro lavori, che pure singolarmente sono molto diversi, è una "politica della rappresentazione" e – come si potrebbe dire pensando a *Antigone* – il tentativo di una de-ontologizzazione del teatro: la storia del teatro diventa riconoscibile come storia dell'ipostatizzazione di un'idea specifica e storicamente

databile di ciò che è il teatro; l'architettura, le abitudini e le abilità che essa ha prodotto vengono smascherate come puri e semplici postulati. L'arte teatrale appare come un'idea interiorizzata che il teatro dei decenni e dei secoli passati si è fatto di ciò che sulla scena può e deve accadere e cosa no, idea dalla quale poi le scuole di arte drammatica, quale *longa manus* dell'azienda teatro, hanno tratto una dottrina, una disciplina e infine hanno costruito un'istituzione. Norme presuntamente artigianali appaiono come limitazioni istituzionali e determinazioni rivedibili di un processo che è di per sé sottoposto a costante mutamento¹⁶. A caratterizzare il *teatro fuori di sé* di Golonka è il fatto che il teatro limitato della tradizione viene sconfinato in una maniera *ludica*, teatrale: non viene dichiarata per l'ennesima volta la morte del teatro dei nostri nonni, non viene richiesta per l'ennesima volta la sua distruzione; il teatro viene piuttosto riaffermato, esibito e fatto oggetto di un'analisi che mira a esplorarne le possibilità non ancora esaurite. E appare così come un dispositivo con il quale si potrebbe fare letteralmente qualsiasi cosa se solo lo si liberasse dal peso di dover essere utile (nel senso della tradizione teatrale)¹⁷.

Ciò che contraddistingue il lavoro di Golonka è l'intento paradossale di abbandonare l'arte attraverso l'arte e restando all'interno dell'arte. L'esplorazione della politica che si esprime nell'istituzione conduce l'arte in un certo senso alla sua fine o – a seconda della prospettiva – la riporta alla sua origine, alla cornice che la costituisce come arte. Questa esplorazione non sarebbe però distinguibile da una pratica teatrale o da un'arte concettuale sciatte e dilettantesche se non fosse legata a un insieme di regole. *Fuori di sé* il teatro può esserlo – per dirla ancora una volta in modo paradossale – soltanto *all'interno del* suo dispositivo e *con* i suoi mezzi. In tal senso, la scelta del teatro stabile come luogo della “ricerca teatrale” *An Antigone* appare come una coerente prosecuzione della rivolta dei protagonisti del teatro off, tra i quali giustamente si annovera Golonka già da tempo. Diversamente dai lavori di quanti lasciarono i teatri stabili e fuggirono nei capannoni, nelle fabbriche, nelle cave e nei mattatoi, i suoi esperimenti permettono di confrontarsi concretamente con la storia depositata in *questa* istituzione. Ciò che in essi viene resa manifesta è l'a-

¹⁶ Nella cartella stampa distribuita in occasione della prima veniva citato al primo posto Deleuze con la seguente frase: “Nulla è più inquietante dei movimenti incessanti di ciò che sembra immobile”. G. Deleuze, *Pourparler*, trad. it. S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 2000, pp. 207-208.

¹⁷ Cfr. al proposito W. Benjamin, *Was ist das epische Theater?*, cit.; Gilles Deleuze, *Un manifesto di meno*, in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, trad. it. J.-P. Manganaro, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 83-113; N. Müller-Schöll, *Theater der Potentialität. Zum Enden der Geschichte im Theater der 90er-Jahre*, in *Theater der Welt. Arbeitsbuch*, a cura di Joachim Fiebach, Theater der Zeit, Berlin 1999, pp. 69-74.

zione di una legge o di una norma artistica senza però alimentare l'illusione o la credenza che essa possa essere eliminata una volta per tutte. Forse sta proprio in questo l'attualità di un tale teatro, nel fatto che esso trae le conseguenze dall'esperienza che è stata fatta nella Germania occidentale dopo 1968, in quella orientale dopo il 1989: l'esperienza che ogni rivoluzione e ogni sovvertimento dell'ordine sostituisce subito le istituzioni che abbatte con nuove istituzioni, spesso più tenaci perché meglio celate. Il momento del "fuori di sé" è in ogni caso un momento in cui una vecchia regola ha ancora e non ha più validità, in cui il mestiere, insieme a tutte le abilità acquisite con esso, viene abbandonato, in cui viene cercato per così dire il luogo di una *creatio ex nihilo*, di un inizio davvero altro.

Questa prassi teatrale che esibisce sé stessa in momenti in cui è "fuori di sé" può comparire anche in altri luoghi, in circostanze e condizioni che non hanno più a che fare con le tradizionali aspettative che si hanno nei confronti "del teatro". "Teatro fuori di sé": lo si potrà trovare in qualsiasi luogo in cui altre arti, in modo simile, abbandonano l'arte con l'arte. Penso alle performances di Sophie Calles, Laurie Andersons o Claude Wamplers, nelle quali un processo teatrale viene spinto fino al punto in cui nell'atto programmato si fa esperienza di un limite della programmazione e della programmabilità, un momento per-ver-formativo o iperformativo¹⁸. Il motto di quest'arte potrebbe essere la tesi di Walter Benjamin, secondo cui, a prescindere da quali affermazioni politiche vengono fatte a livello di contenuto, adottare la cornice istituzionale così com'è, senza farne l'oggetto di un'interrogazione, porta sempre a una cattiva arte e a una politica retrograda¹⁹.

Quando all'inizio degli anni Settanta cominciò il suo percorso in un'atmosfera di forte ostilità, Robert Wilson richiamò ripetutamente l'attenzione sul torpore che segnava il teatro a differenza delle arti figurative e della danza, sulla sua pesantezza, sul fatto che il teatro sembrava non aver tenuto conto di quel che era avvenuto nelle altre arti dal 1900. Come allora a Wilson, anche oggi al "teatro fuori da sé" viene rimproverato il fatto di non aver molto da offrire, un rimprovero che proprio nella sua veemenza ricade sulla società e sulla critica da cui proviene: niente sembra oggi essere più provocatorio del fatto che (quasi) niente accade e non invece qualcosa. "Troppo poco Sofocle, anche per Francoforte", sentenziò la critica della "Frankfurter Allgemeiner Zeitung" recensendo la parte prima e seconda di *Antigone*²⁰. Questo giudizio contiene in

¹⁸ Sul concetto di "perverformativo" si veda J. Derrida, *La cartolina. Da Socrate a Freud e al di là*, a cura di S. Facioni, F. Vitale, Mimesis, Milano/Udine 2017.

¹⁹ Cfr. W. Benjamin, *Der Autor als Produzent*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. II. 2, pp. 683-701, qui pp. 691-693.

²⁰ V. Lueken, *Aba Ah! Frankfurter nichts: «Antigone» sprachlos im Schauspiel*, in «Frankfurter Allgemeiner Zeitung», 1° ottobre 2002.

fondo un'osservazione importante: tutte le varianti di un teatro "fuori di sé" hanno in comune il fatto di essere ciò che Emil Hrvatin – rifacendosi alla "Weak theory", che rinuncia a grandi progetti e a soluzioni onnicomprensive – ha definito "Weak theatre"²¹. Come si potrebbe formulare parafrasando la celebre frase di Lyotard sull'arte nel secondo Novecento, questo teatro dà poco da vedere ma molto da pensare²².

Prima di tutto dà da pensare in modo nuovo ciò che è stato il cuore dell'esperienza della modernità di Hölderlin e delle avanguardie artistiche del Novecento: l'esperienza di una pretesa e di un'esigenza dell'altro, che si annuncia nella limitazione allo stesso tempo immanente e proveniente dall'esterno che segna ogni pratica teatrale. Il nucleo etico e politico del teatro "libero" degli anni Sessanta e Ottanta del XX secolo e quello del teatro "fuori di sé" dei primi anni del XXI che sta nella sua stessa tradizione, è l'apertura del dispositivo a esigenze per le quali nella tradizione teatrale consolidata non era rimasto spazio, né tempo, né attenzione²³. Un *teatro fuori di sé* non può rappresentare o nominare queste esigenze del fuori, ma con la sua azione di dissolvimento delle precedenti decisioni prepara la possibilità di una nuova interpretazione del dispositivo che, con tutte la sua azione limitante, ha reso possibile a una storia e a una cultura di produrre la criteriologia della prassi teatrale. Questo *teatro fuori di sé* apre il teatro verso un fuori che *non è più* teatro, o forse, *non è ancora* teatro.

²¹ Il concetto è stato proposto da Emil Hrvatin a Münster il 5 ottobre 2001, in un testo letto a un convegno tenuto in occasione del festival Kroonstukjes/Kronjuwelen.

²² Cfr. J.F. Lyotard, *Notes préliminaire sur la pragmatique des oeuvres (en particulier de Daniel Buren)*, in «Critique», n. 378 (1978), pp. 1075-1085.

²³ Sulla questione dell'attenzione vedi Nikolaus Müller-Schöll, *Was nie gesagt wurde, hören. Bruchstücke zu einer Theorie der Aufmerksamkeit bei Celan, Brook und Wilson*, in «Lettre International», n. 54, (2001), pp. 72-77.

Günther Heeg (Lipsia)

La rivoluzione teatrale di Laurent Chétouane

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

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

Al di là del *Regietheater*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Testo/corpo – Linguaggio/paesaggio

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

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

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

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

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

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

³ Ivi, p. 247.

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

⁴ Ibid.

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

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

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

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

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

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

Esporsi. Mostrare corpi

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

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

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

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

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

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

Divenir-estraneo/Essere-con

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

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

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

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

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

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

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

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

Tra occhio e sguardo – Lo spettatore diviso

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

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

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

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

Assente/Presente – *Nachleben*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mascherata – Gioco di bambini

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

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

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

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

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

Hans-Thies Lehmann*

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

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

Michael Thalheimer, coreografo di gesti. Un'**Oreste**a al Deutsches Theater

George Steiner, Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt and numerous other modern and contemporary authors have, albeit for different reasons, come to the diagnosis that tragedy belongs to the past. Yet on the stage we are witnessing an exceedingly vital return of the tragic, which can also be explained by the fact that in a world marked by increasingly uncontrollable conflicts, the disorientations of globalisation and catastrophes that we witness with a growing sense of helplessness, the anti-tragic faith in the power of reason to understand our condition (not to mention the power to solve problems) has been severely weakened. Moreover, the possibility of idealising – or even personalising as theatrically interesting figures – certain forces, characters, powers or agents of historical power has disappeared. Thus, tragedy once again becomes a model of representation and reflection beyond Enlightenment dreams, beyond romantic internalisations, beyond political idealism: a theatrical form in which radical scepticism and the disillusioned representation of pain and failure prevail, a theatrical form that does not touch us because of its utopias or heroic stylisations, but because of its recognition of human inadequacies and the empathy it shows towards the vulnerabilities of human beings. In this sense, it has an anti-ideological effect and this quality appears as an increasingly necessary antidote to the daily flat ideologisation of reality, with which consciousness is used to mask its own bewilderment to itself.

KEYWORDS: Michael Thalheimer, *Oreste*a, Peter Stein, tragedy, political and social theatre

I

Nei primi anni del XXI secolo il teatro ha rivolto nuovamente la sua attenzione alla questione della tragedia antica e della sua rappresentazio-

nia dell'autore, che li mise a disposizione del curatore alcuni anni fa. La direzione pertanto si assume la responsabilità di darli alle stampe senza sottoporli al procedimento di peer review.

ne nel presente. Le maggiori riviste teatrali tedesche riservano al tema i loro titoli di copertina; nel 2006 Dimitter Gottscheff suscita scalpore con la sua messiscena dei *Persiani* di Eschilo, addirittura in due versioni diverse, una a Berlino e l'altra a Epidauro; Stefan Pucher e altri si lanciano in adattamenti moderni di miti antichi come *Il lutto si addice a Elettra* di Eugene O'Neill, che debutta ai Münchner Kammerspiele sempre nel 2006. Anche la discussione teorica sulla tragedia fiorisce nuovamente: nel 2007 esce l'importante volume *Tragödie Trauerspiel Spektakel*, a cura di Bettine e Christoph Menke con contributi di filosofi, studiosi di teatro e di letteratura, e il tema è ripetutamente oggetto di convegni, congressi, giornate di studio. In questione sono le possibilità della tragedia nel presente e nel futuro. Ci si domanda se le categorie che associamo alla tragedia – destino, eroe, colpa tragica, ostinazione mitica, disperazione – possano considerarsi ancora adeguate a descrivere la nostra realtà.

George Steiner, Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt e numerosi altri autori moderni e contemporanei sono giunti, seppur per ragioni diverse, alla diagnosi che la tragedia appartiene al passato. Eppure sulle scene si assiste a un ritorno oltremodo vitale del tragico, il quale può essere spiegato anche con il fatto che in un mondo segnato da conflitti sempre più incontrollabili, dai disorientamenti della globalizzazione e da catastrofi cui assistiamo con senso crescente di impotenza, la fede anti-tragica nel potere della ragione di comprendere la nostra condizione (per non parlare di quello di risolvere i problemi) si è fortemente indebolita. Inoltre è venuta meno la possibilità di idealizzare – o anche solo di personalizzare come figure teatralmente interessanti – determinate forze, determinati personaggi, poteri o agenti di potere storico. Le icone del sogno socialista sono state demitizzate, ma lo stesso vale anche per i rappresentanti della *democracy* e dell'*enduring freedom*. La televisione ci rende passivi osservatori dei tristi avvenimenti del mondo trasformati in uno spettacolo che sembra svolgersi ineluttabilmente come una tragedia.

Così la tragedia torna a essere un modello di rappresentazione e di riflessione al di là dei sogni illuministici, al di là delle interiorizzazioni romantiche, al di là dell'idealismo politico: una forma teatrale in cui prevalgono uno scetticismo radicale e la disillusa rappresentazione del dolore e del fallimento, una forma teatrale che non ci tocca per le sue utopie o per le sue stilizzazioni eroiche, ma per il riconoscimento delle umane inadeguatezze e l'empatia che mostra verso le vulnerabilità degli esseri umani. In tal senso, essa ha un effetto anti-ideologico e questa sua qualità appare come un antidoto sempre più necessario alla piatta ideologizzazione quotidiana della realtà, con la quale la coscienza è solita mascherare a sé stessa il proprio smarrimento. A dispetto dell'accusa di sottrarsi a una presa di posizione politica, la tragedia mostra invece di essere immune in questo ambito, e di poter acquisire un significato politico e sociale non

solo e non tanto mediante un'esplicita offerta di senso e l'indicazione di possibilità di azione, ma anche e soprattutto mediante una demistificazione distruttiva dei miti rassicuranti sulla governabilità delle cose.

Nel contesto di queste problematiche sono da considerarsi come lavori di particolare originalità l'*Orestea* di Michael Thalheimer, presentata al Deutsches Theater di Berlino nel 2006, e la sua doppia messinscena *Ödipus Antigone* (Edipo Antigone) che a essa si ricollega esteticamente e che inaugura la direzione di Oliver Reese allo Schauspiel di Francoforte nel 2009. Thalheimer si era più volte misurato con drammi borghesi: con *Faust*, con *Lulu*, con *Die Ratten* (I ratti) e soprattutto con *Emilia Galotti* (2001), il suo hit, che per anni ha riempito i teatri e ha girato per i palcoscenici di diversi paesi. Per il regista il successo era arrivato nel 2000 con *Liliom* al Thalia Theater di Amburgo e con *Das Fest* (La festa), messo in scena allo Staatsschauspiel di Dresda e ispirato a *Festen – Festa in famiglia*, il film di Thomas Vinterberg che inaugura il movimento Dogma 95.

Thalheimer è uno dei più brillanti talenti registici del teatro contemporaneo. Ha una immaginazione scenica ricchissima, il fiuto sicuro per un approccio produttivo alla tragedia classica e moderna, un senso concreto del teatro che si unisce a una considerevole capacità di riflessione. Il regista raccoglie riflessioni teoriche soltanto nella fase preparatoria dei suoi spettacoli, ma poi nel lavoro di messinscena, pur partendo da queste riflessioni, si affida completamente a una sperimentazione intuitiva dei processi scenici e al lavoro concreto con gli attori. Studiando i lavori di Thalheimer si può comprendere il significato della distinzione brechtiana tra una semplice "idea" e una "idea teatrale", che poi è l'unica cosa che conta nella regia.

Una delle caratteristiche più lampanti della sua "grafia" di regista è un interesse che può dirsi "coreografico" per un linguaggio di movimenti e gesti molto elaborato, anzi addirittura organizzato in un modo che può dirsi altamente artificioso, se si priva quest'ultimo termine di ogni connotazione critica. Paradossalmente il suo teatro, sebbene resti sempre saldamente ancorato all'analisi delle relazioni umane, non è mai "naturale", e ancor meno naturalistico. Allo spettatore viene sempre dato da "leggere" il gesto, anzi il repertorio cinestetico, gestuale e mimico degli attori elaborato per ogni messinscena. Non si scivola dentro lo specchio mimetico: anche ciò che è fortemente espressivo viene percepito chiaramente come "esibito" e utilizzato in modo fortemente consapevole. Questo permette all'osservatore una presa di distanza quasi brechtiana, che dalla critica viene però spesso considerata come un semplice espediente. Ad articolare nessi e contesti sono gesti dei corpi, non psicologizzazioni di piccolo cabotaggio. Gli spettacoli di Thalheimer ci portano talvolta molto vicino alla realtà e all'effetto della maschera proprie del teatro antico. A partire dal Settecento, a teatro

troviamo continuamente uno stile psicologico “naturalizzante” che è stato riaffermato fortemente da Stanislawski e che sarebbe senz’altro da sottoporre a una radicale critica ideologica. Non c’è solo il fatto che il cinema, con i suoi primi piani e le illimitate possibilità quasi di imporre un’identificazione allo spettatore, su questo terreno è di molto superiore al teatro. C’è anche e soprattutto il fatto che lo stile naturalizzante favorisce un’immagine dell’agire umano che lo fa apparire come naturale e quindi ineluttabile. I registi (e gli attori) più significativi riescono invece, proprio attraverso la forma, attraverso una recitazione che punta sull’artificio e sulla “citazione”, a liberare contro la vita reale un potenziale critico che compie la sua opera anche quando il “contenuto” mostra fallimenti e una tragicità senza scampo.

L’opzione per l’artificio formale permette a Thalheimer di estrarre dalle opere ciò che in esse c’è di astrabile, per non dire di universale – con gli strumenti del teatro. Da molti egli viene considerato un riduzionista che, ispirandosi liberamente a Deleuze (buttiamo tutto giù e distruggiamo la classica “profondità”, che è falsa e solo presunta), di un’opera drammatica lascia solo lo scheletro, rendendola superficiale e appiattendola sullo spirito dei tempi. L’accusa è – se si guardano i suoi lavori migliori – del tutto fuori luogo. Thalheimer oppone invece alle fin troppo consuete “concezioni” e interpretazioni secondo i modelli abituali una riduzione di molti elementi di commento e di chiarimento presenti nei testi drammatici classici, e attraverso questa riduzione guadagna lo spazio necessario per un commento puramente teatrale che si attua con mezzi attoriali e scenografici e che permette di dare il giusto valore a ciò che, secondo Thalheimer, costituisce l’“essenza” dei testi drammatici. In modo ironico ma calzante, questa attitudine è già stata descritta da Barbara Burckhardt nel 2001 in relazione a *Emilia Galotti*: «Il testo viene fatto evaporare a fiamma alta fino a un quarto della sua estensione, le frasi restanti vengono sottoposte a un processo di compressione che le converte in parole chiave e parole guida pronunciate a grande velocità, talvolta ripetute a mo’ di *Leitmotiv* [...]. Ciò che resta del sottotesto delle frasi, sentimenti o altro, Thalheimer lo converte in un linguaggio del corpo che si articola dopo o tra le frasi, raramente in sincronia con esse. Questo metodo non è un ghiribizzo, è piuttosto una modalità di lettura estremamente illuminante del testo antico»¹. Proprio la frequente separazione di un parlare per così dire purificato e di una gestualità poi nuovamente muta genera un’attenzione del tutto particolare, un ascolto e uno sguardo rapito su entrambi gli elementi. Una volta liberati dalla saldatura naturalizzante, linguaggio e gestualità possono essere percepiti in modo nuovo.

¹ B. Burckhardt, *Dienstantritt zur Stunde Null*, in «Theater heute», 11 (2001), pp. 20-25.

E ciò vale sia quando in Hauptmann il dialetto viene citato o esibito come “autentico” sia quando la stessa cosa avviene con il repertorio gestuale del Settecento nell’*Emilia Galotti*.

Nonostante la loro brevità, questi lavori presentano massicci blocchi di ripetizioni, pause, vuoti. In un’intervista, Thalheimer ha parlato una volta del suo “sogno” di condividere con lo spettatore due ore di silenzio a teatro. E spesso questi momenti di pura teatralità si caricano improvvisamente di una emozionalità potente che risarcisce ampiamente per la freddezza della distanza riflessiva e riflettente del gesto linguistico.

Ora, non voglio dire che in Thalheimer i conti tornino in ogni messa in scena. La metodica può effettivamente ridursi a un espediente e diventare una sorta di marchio di fabbrica, come è stato detto da qualcuno. Ma il potenziale di questo lavoro teatrale altamente consapevole mi sembra ancora ben lontano dall’essere esaurito. A buon ragione il regista protesta contro il fatto di essere accusato di cinismo se il suo lavoro parte intenzionalmente dal presupposto che ci troviamo in una condizione in cui non sembra esserci più nessun punto d’appoggio e nessun valore vincolante.

II

Disorientamento è la sensazione che resta dopo aver visto l’*Oresteia* di Thalheimer. Le scene costruite da Olaf Altmann convocano la vastità del teatro antico nello spazio chiuso del teatro borghese. Il palcoscenico è chiuso in tutta la sua altezza e la sua larghezza da una parete di legno grezzo imbrattata di rosso, pochi e comuni sono gli oggetti di scena e i costumi. Non c’è l’effetto liberatorio di uno spazio profondo in cui lo sguardo o gli attori potrebbero fuggire. Là dove doveva esserci spazio, c’è la parete. Dove c’era uno spazio di azione, c’è una limitazione. E agisce non solo come metafora del restringimento dell’orizzonte nella modernità, ma come condizione di possibilità di una più intensa corporeità dello spettacolo: ogni passo è pericoloso, in ogni momento c’è il rischio di una caduta, di una collisione, di un urto. La fisicità degli attori non passa mai in secondo piano rispetto ai significati.

Anche gli attori dell’antichità agivano davanti alla parete del palazzo e in uno spazio relativamente circoscritto. Il teatro aveva due piattaforme piuttosto strette: una sul tetto della *skenè*, il *theologeion*, dove facevano la loro apparizione gli dèi, e al di sotto un’altra, il *logeion*, dove agivano gli eroi. Quello che nella concezione moderna è lo spazio scenico vero e proprio era talmente secondario rispetto all’‘orchestra’, lo spazio riservato al coro, che non fu neanche mai inventato un concetto specifico per designarlo e ci si limitò a indicarlo come lo spazio davanti alla *skené*: *proskenion*, proscenio. La citazione di Altmann è – se così si può dire –

‘corretta’. Lo spazio teatrale dell’antichità si apriva però verso l’alto e ai lati, invocava lo sguardo degli dei e il passaggio dal teatro alla polis, al paesaggio, allo spazio circostante. Qui nel teatro di Altmann e Thalheimer abbiamo uno spazio costrittivo. Davanti alla parete, uno sopra l’altro, corrono due stretti palchi, che citano le passerelle del teatro antico. È lì che recitano gli attori, che entrano in scena e poi scompaiono passando per una scala che corre invisibile dietro la parete di legno. La quale domina tutto: gli attori corrono e vi sbattono contro, vi si appoggiano, vi si adagiano con le spalle. Sul piano superiore agiscono i sovrani: Clitennestra, Agamennone, Egisto; in basso i subordinati: il messaggero, la nutrice, Cassandra, inizialmente Oreste, fin quando anche lui agisce sul piano superiore – ovvero fino a quando uccide.

Lo capiamo subito al primo sguardo: qui è stato versato del sangue, qui scorrerà del sangue. Sulla parte di legno ci sono enormi macchie rosse, a metà tra un dipinto tachista e le tracce lasciate da un’azione di body art, a cui gli attori continueranno a lavorare per tutto lo spettacolo. Le macchie di sangue sul legno possono essere lette allo stesso tempo come impronte lasciate da spettacoli precedenti: il teatro cita la sua stessa storia. È questo non solo nel senso che cita il palcoscenico antico, conferendogli una presenza straniata, ma anche nel senso che “cita” la storia di questo determinato spettacolo, per poi presentarsi anche come una messinscena che si richiama ad altre messinscene. Siamo dunque di fronte a una teatro segnato da una chiara, accecante consapevolezza storica dei propri mezzi, un teatro fortemente consapevole di tutte le problematiche legate all’operazione di mettere in scena nel nostro presente quest’opera monumentale, l’unica trilogia che si è conservata del teatro greco antico.

Thalheimer si richiama palesemente alla leggendaria *Oresteia* di Peter Stein del 1980, utilizzando la versione tedesca elaborata in quell’occasione, una versione chiara, una versione che vuole chiarire, vuole rendere trasparente l’opera di Eschilo. La traduzione di Stein “razionalizza” il testo, lo riporta a gesti linguistici semplici, spesso meravigliosamente trasparenti, cerca di chiarire quanto più possibile punti oscuri e enigmatici, ma purtuttavia rende giustizia alle ambiguità facendo non di rado coesistere una accanto all’altra due o più traduzioni di una stessa espressione greca². La cosa interessante è che Thalheimer, pur utilizzando la versione di Stein, mostra chiaramente che egli prende una strada completamente diversa, assumendo addirittura una posizione opposta rispetto a quella di Stein. Non nel senso di una semplice critica alla grandiosa *Oresteia* della Schaubühne (che Peter Stein, con uno dei suoi tipici *understatement*, in un’intervista definì come l’unica cosa davvero valida che avesse fatto), ma

² La traduzione di Stein è stata pubblicata a cura di Bernd Seidensticker col titolo *Die Orestie des Aischylos. Übersetzt von Peter Stein*, Beck, München 1997.

nel senso che il mondo di guardare all'opera di Eschilo nel frattempo si è completamente trasformato. La chiarezza razionale del linguaggio della traduzione di Stein corrispondeva a un'interpretazione dell'*Oresteia* che nella sua ultima parte presentava la vicenda delle *Eumenidi*, nella quale la democrazia e la ratio di una giustizia moderna portano al superamento di una giustizia sanguinosa fondata sulla vendetta, come un'enorme conquista della storia dell'umanità. In realtà, anche in Stein, come è doveroso aggiungere, nella celebrazione della ragione non mancano note dissonanti. Lo scioglimento finale era costruito in modo talmente teatrale, con lo sfarzo posticcio di Apollo e il gesto pedagogico di Atena, che a tratti appariva come la parodia di sé stesso. E Stein inventò inoltre la straordinaria metafora delle Erinni che alla fine vengono letteralmente 'avvolte' nelle loro nuove vesti di Eumenidi, cioè di 'benevole', ma mentre il pubblico pensa già ad andare via, si vede come al di sotto di quella specie di purpuree camicie di forza le membra, le dita e le mani non smettono di sussultare. Lo scioglimento non si è realmente compiuto. I fantasmi della vendetta non sono del tutto riconciliati, ma, appunto, soltanto avvolti per qualche tempo in altri abiti. Si potrebbe dire che la lettura di Thalheimer comincia con questa questa immagine. L'inquietudine e la violenza prodotte dal desiderio di vendetta e dalle umiliazioni subite, in Thalheimer, sono manifesti e si spostano dal margine (in Stein erano collocati per così dire quasi dopo la fine dello spettacolo) al centro. Nell'isterico e incontrollabile sussultare dei corpi, nel loro attorcigliarsi e rigirarsi, nelle loro contorsioni, gesticolazioni, nel loro esplosivo e violento dimenarsi, nei loro selvaggi attacchi sessuali diventa visibile un potenziale di aggressività, udibile anche nelle voci dure e forti, che conferisce ai sanguinosi fatti della tragedia una dimensione quasi antropologica e che comunque, sin dall'inizio, fa girare a vuoto ogni miope modello di comprensione e spiegazione sociologico o psicologico. Quello di Thalheimer non è un teatro della com-prensione.

Davanti, lateralmente, in un palco è piazzato un musicista con una chitarra elettrica: forse vuole rimandare parodisticamente al narratore e cantore delle antiche saghe di eroi, però il sound ricorda piuttosto quello di un *road movie* e una volta, quando Oreste si decide a compiere l'assassinio, la musica dei Doors in *Apocalypse Now*. Ma soprattutto: dietro e sopra al pubblico, nella seconda galleria, agisce un coro di 40 persone, un chiaro omaggio alla riscoperta del coro teatrale compiuta da Einar Schleeff con quel leggendario montaggio di testi antichi che è *Madri*, rappresentato a Francoforte nel 1986. E siamo a un quarto livello di coscienza storica rispetto al teatro. Forse Thalheimer – che ha allestito un'imponente versione della tragicommedia *I ratti* di Gerhart Hauptmann – ha pensato anche al coro in *Prima dell'alba* di Schleeff (Francoforte, 1987), che stava dietro il pubblico e scandiva il suo testo in un modo aggressivo,

violento, terrificante. Anche il coro di Thalheimer grida, appena attacca fa sobbalzare tutti dallo spavento; urla, ma allo stesso tempo è ritmizzato, serrato, aggressivo nella sua precisa articolazione.

Schleef ha fatto del coro una forza possente, che incalza il pubblico e che, essendo in parte anche collocato alle spalle dello spettatore, ridefinisce radicalmente lo spazio scenico, lo trasforma in uno spazio del conflitto. Eppure l'allusione di Thalheimer è tutt'altro che una copia, anzi la sua concezione del coro si distingue nettamente da quella di Schleef. Come in Scheef, anche qui il coro vive della sua carica aggressiva. Il suo linguaggio non è mai confidenziale, meditativo o compassionevole, ma esprime invece sempre durezza e inesorabilità. Tuttavia, poiché il coro, essendo posizionato sopra e alle spalle del pubblico, si manifesta per lo spettatore soltanto come insieme di voci, mentre gli attori, sin dal primo momento, appaiono davanti agli occhi degli spettatori con una presenza di estrema fisicità, viene a crearsi una scissione duplice e alquanto singolare tra la sfera acustica e quella visuale, tra il linguaggio e il corpo. Il coro è allo stesso tempo presente e assente. Ciò che esso dice sembra essere a volte la voce o il dialogo interiore degli attori, altre volte è come se fosse l'unico destinatario degli attori, altre volte ancora è la voce della storia stessa o una specie di voce che parla nella mente dello spettatore. (Le cose sono diverse nell'*Edipo/Antigone*, presentato a Francoforte nel 2009, dove il coro è molto più vicino all'accadere ed è sempre nel campo visivo degli spettatori, insieme ai protagonisti o al di sopra di essi). Ma rispetto ai cori di Schleef, qui si perde comunque un altro pezzo di quel che era rimasto dell'utopia, perché i cori di Schleef volevano trasmettere anche, almeno secondo l'intenzione dichiarata del regista, la forza sociale esplosiva della moltitudine, dei molti che si aggregano nel coro e insieme possono sollevarsi contro la realtà sociale. Questo in Thalheimer viene a cadere. Anche qui la potenza del coro è enorme, tuttavia, più che una potenza del commentare, la sua è una potenza del comando militaresco o per lo meno di una dura ostilità verso i protagonisti. Il fatto strano è che nell'*Oresteia* di Thalheimer si ha l'impressione di sentire ancora i ritmi del coro steiniano, e allo stesso tempo si registra la totale antitesi rispetto a quel coro, che in Thalheimer sembra davvero esser quello di Stein.

Lo spettacolo si conclude con un'esortazione ripetuta più volte, che suona come un ordine militare: "Pace – per – sempre!". Ma non si tratta tanto di una speranza o un'esortazione, quanto piuttosto della descrizione spaventosa di una pace mortale, ottenuta ammazzando. Dèi e sovraspettatori, anonimi sopra di noi. Come perduti e incastrati tra il coro dietro e il palcoscenico davanti: gli spettatori. Ogni atto linguistico passa letteralmente sopra le loro teste. Senza il conforto delle qualità umane degli eroi o di un sentimento di tragica sublimità, la vicenda dell'*Oresteia* può essere vissuta come nient'altro che una catena di violenze. Una

quotidianità sanguinosa, si direbbe, sin dalla prima birra e dalla prima sigaretta che Constanze Becker (grandiosa nei panni di Clitennestra), estremamente nervosa e aggressiva a un tempo, porta con sé.

III

Certo, Thalheimer non arriva alla radicalità e alla violenza con cui Einar Schleeff scuote le fondamenta dell'intero edificio teatrale e dell'istituzione teatro. Alla fine egli tutela la cornice offerta dallo spazio teatrale classico, ma formula un proprio linguaggio nello stesso campo di Schleeff, e imprime una svolta del tutto particolare alla lettura della tragedia antica come percorso fatalmente segnato dal destino. Come fa spesso nei suoi lavori, anche qui inventa una corporeità gestuale: i sussulti, i tick, gli spasmi e le contrazioni improvvise, incontrollate, rabbiose degli attori, cui abbiamo già accennato. Ognuno porta nella sua fisicità, nel suo corpo, nei nervi, nei muscoli e nella pelle, la sua storia di umiliazioni, di sofferenze subite, di paure e di pulsioni soggiogate. La tragedia abita nel corpo. Nella fisiologia. Comprendiamo che già da sempre è accaduto un primo atto di brutalità, di umiliazione, un crimine, un atto di violenza originario, e che ora nei corpi abita un desiderio di scaricarsi, di rispondere, di liberarsi dal trauma patito, trasmesso per così dire dall'anima e dalla volontà, così come un metallo trasmette energia elettrica. Si è tentati di definire tutto ciò come una meccanica della vendetta. Ma si esita, perché la vendetta era a suo modo un sistema di senso, per quanto assurdo possa risultare per la coscienza moderna, un codice di comportamento che corrispondeva a determinate 'idee' socialmente accettate. Qui, invece, la vendetta si trasforma in un'energia e in una realtà in qualche modo anonimamente impiantate nei corpi da azioni precedenti. Il problema della violenza fluttua così nei gesti e nelle tensioni, nei contorcimenti e nei tick incontrollati dei corpi. E i cadaveri insanguinati delle vittime che ancora si muovono, strisciando come animali sacrificali, lo dicono in modo più che chiaro: una storia fatta di assassini e di violenza continua a esserci. Ogni morto una nuova fonte di violenza. Esiste un bisogno di restituire i colpi e gli assassini, come forse esiste – stando a una sinistra battuta di Heiner Müller – una determinata quantità di vendetta nel mondo, che può cambiare luogo, ma non diminuisce mai. Attraverso questa incarnazione dell'esperienza tragica, il teatro certo non può offrire una risposta analitica al terrore della violenza della società, ma la sua estetica provoca in modo tanto più insistente la domanda sulle sue cause. L'accentuazione della dimensione per così dire antropologica lascia logicamente poco spazio per le sottili differenze nel profilo dei personaggi. Agamennone è il soldato brutalizzato, che

dopo dieci anni di guerra è ammutolito e sa rispondere agli approcci ben mirati di Clitennestra soltanto saltandole addosso. Oreste è un codardo angosciato, che se la fa sotto, che può essere tirato malamente per i capelli dalla sorella e che come movente dell'assassinio tira fuori soprattutto la mancanza di danaro. L'impressione più forte la lascia Clitennestra che, ricordando l'uccisione di Ifigenia, improvvisamente prorompe in un grido fortissimo, invocando il nome della figlia, e che ogni volta che questo ricordo affiora sembra letteralmente cadere in convulsioni. La dimensione psichica è completamente trasposta in corporeità e presenza teatrale. La corporeità di questa come di altre messiscene di Thalheimer avvicina il suo stile di regia a una operazione coreografica. Anche precedenti spettacoli di Thalheimer manifestano questo tratto coreografico. Talvolta fanno pensare all'esplorazione di corpi presi nei loro tremiti e nei loro scuotimenti cui assistiamo nei lavori di Meg Stuart e di altri coreografi contemporanei, nei quali le sofferenze trovano una convincente espressione al di là delle parole.

È a una tale espressione – e non a programmi o 'idee' astratte – che l'*Oresteia* di Thalheimer cerca di corrispondere, ed è questo a rendere lo spettacolo tanto intenso. Contro una tale modalità di regia viene spesso mossa l'accusa di concettualismo. A essa si può ribattere che al contrario questa concezione cerca di tener lontano proprio ciò che è soltanto concettuale e semmai articola tutto ciò che c'è da pensare in modo enfatico attraverso e con gli elementi del teatro. Siamo di fronte a un'intelligenza che si è fatta completamente scenica. Qualcuno potrà vedere nella lettura della tragedia compiuta da Thalheimer un'abdicazione e una capitolazione intellettuale di fronte alla realtà, come fanno alcuni critici, che continuano ad attendere vanamente una svolta chiarificatrice verso il positivo. Ma si può anche argomentare che la formulazione artistica di un fatto è un contributo al suo superamento e costituisce quindi una riflessione su quello stesso fatto. In ogni caso, nessuno spettatore potrà evitare di riconoscere continuamente nelle frasi di questa *Oresteia*, in alcuni suoi momenti e gesti, le terribili verità del mondo con cui siamo confrontati ogni giorno. Non c'è più la storia della conquista della democrazia e della giustizia che 26 anni prima, pur con tutto lo scetticismo, Peter Stein aveva raccontato come una vittoria della ragione. E l'*Oresteia* di Thalheimer può essere tanto breve (più o meno 100 minuti) non da ultimo perché viene del tutto a cadere la terza parte, le *Eumenidi*. Il massacro familiare, che in Thalheimer appare chiaramente come il proseguimento della sanguinosa carneficina della guerra, termina con l'immagine di Oreste che, destatosi dalla sua follia e pienamente consapevole del suo crimine, se ne sta sulla scena impotente e miserevole, abbandonato, e invoca Atena e Apollo, il suo mandante. Ma non gli giunge nessuna risposta. Nessuno aiuto. Nessun consiglio, da nessuna parte. Nessuna assoluzione. Né gli impulsi di

vendetta si placano trasformandosi in impulsi benevoli. L'ottimismo della versione di Stein si è dissolto. Lo spettacolo congeda gli spettatori con questo grido d'aiuto pieno di esitazioni pronunciato da Oreste – e con il rimbombo fragoroso e inquietante della frase “Pace – per – sempre!” pronunciata dal coro, che per tutta la sera aveva fatto risuonare, a mo' di comando, la formula “Imparare a soffire, impara sopportare la sofferenza”. In tal modo, il pubblico viene invitato a riflettere sulla storia, ad abbandonare le illusioni e a non accontentarsi di celebrare lo Stato quale garante del diritto e dell'equilibrio sociale. La regia di Thalheimer spinge piuttosto a esporsi al massacro, inteso come la forma che la realtà politica e sociale continua ad assumere anche nel nostro mondo, senza cedere frettolosamente a spiegazioni rassicuranti.

Patrick Primavesi (Lipsia)

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

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

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

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

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

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

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

Gob Squad's Kitchen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Stazioni e metodi di lavoro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 Schliengensief 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 significante 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 Wetzels, 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 arroga 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 insiemi 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.

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 Huston, 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 medialità "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.

Eva Döhne (Francoforte sul Meno)

Il teatro come esercizio di morte: *Orfeo. Eine Sterbeübung* di Susanne Kennedy

With this essay, reference will be made to a very complex, relatively early installation that Susanne Kennedy conceived in the summer of 2015 for the Ruhrtriennale, thus, two years after his breakthrough in German drama theater. In collaboration with Suzan Boogaerdt and Bianca van der Schoot, she then staged *Orfeo. Eine Sterbeübung* (death exercise) in the upper floors of the mixing plant of the Zeche Zollverein in Hesse. Aware that the role of the mythological character of *Eurydice* in Ovid's narrative has been little or not at all represented, the three artists choose a varied interpretation of the myth with an emphasis on the figure of Eurydice. In the program booklet they also refer to the play *Schatten* (Eurydike sagt) by Elfriede Jelinek, which offers an alternative viewpoint on the character of Eurydice. In the labyrinth of the walkable installation *Orfeo. Eine Sterbeübung* one comes across a multitude of Eurydice figures, occupying the space with their bodies. Displayed as artificial figurative constructions, the performers are united not only by flashy costumes complete with masks, but also by the fact that they are silent. Only the interpretation of Monteverdi's *L'Orfeo*, performed by the solo ensemble Kaleidoskop, resonates in the labyrinth. The performers occupy the spaces with their bodies, do not speak and seem to repeat seemingly endless movements and positions based on the spatial arrangement.

KEYWORDS: Susanne Kennedy, death exercise, *Orphéo. Eine Sterbeübung*, *Eurydice*, Monteverdi, Elfriede Jelinek

Enter

Nel teatro di prosa di lingua tedesca, Susanne Kennedy ha fatto scalpore per la prima volta nel 2013 con l'adattamento teatrale del testo di Marieluise Fleißer, *Fegefeuer in Ingolstadt* (Purgatorio a Ingolstadt) allestito ai Münchner Kammerspiele. Da allora Kennedy ha messo in scena numerose opere teatrali nelle quali l'idea di un individuo universale e

della sua rappresentazione sul palcoscenico viene radicalmente destrutturata per mezzo di un rigoroso linguaggio formale. I lavori di Kennedy esercitano una certa influenza sulla storia del teatro contemporaneo perché sono strettamente intrecciati con la storia del teatro e sovvertono la premessa della rappresentazione unitaria dell'essere umano sul palcoscenico. Kennedy può essere considerata una delle artiste teatrali più innovative degli ultimi anni, la cui estetica e il cui approccio produttivo radicale offrono uno sguardo del tutto originale nel panorama del teatro occidentale tradizionalmente scritto e creato dagli uomini, sovvertendone e ridefinendone al tempo stesso le logiche¹.

Dal punto di vista della forma, i suoi lavori si caratterizzano per l'uso di doppi, di sosia, dialoghi in playback e maschere, ripetizioni e loop, video e multimedia, e nascono dalla collaborazione con un team spesso composto dai video-artisti Rodrik Biersteker e Markus Selg, dai sound designer Richard Jansen e Richard Alexander e da altre artiste come Bianca van der Schoot e Suzan Boogardt. Le numerose messiscene, installazioni percorribili, esperienze VR e opere liriche che ha realizzato hanno suscitato entusiasmo ma anche veementi contestazioni. Nel 2013 provocò grande sorpresa in particolare il metodo della sincronizzazione labiale, il quale consiste nel registrare voci estranee che poi gli attori sul palcoscenico interpretano mimicamente in una sorta di playback.

I primi due lavori di Kennedy mostrati in paesi di lingua tedesca sono stati *Fegefeuer in Ingolstadt* e un anno dopo *Warum läuft Herr R. Amok* (Perché il signor R. è colto da follia improvvisa?), entrambi nati ai Münchner Kammerspiele. Sono seguiti lavori dal carattere fortemente installativo come *Orfeo. Eine Sterbeübung* (Orfeo. Un esercizio di morte) allo Zeche Zollverein e *Medea.Matrix*, realizzati nella Gebläsehalle del Landschaftspark Duisburg Nord nella cornice delle edizioni della *Rubriennale* 2015 e 2016 curate da Johan Simons. Nel 2017 Kennedy ha messo in scena *Die Selbstmord-Schwwestern / The Virgin Suicides* (Le vergini suicide) nuovamente ai Münchner Kammerspiele, per realizzare poi quattro lavori alla Volksbühne di Berlino: *Women in Trouble* (2017), *Coming Society* (2019), *Ultraworld* (2020) e *Jessica. An Incarnation* (2022). Nel 2019 è tornata a Monaco con *Drei Schwestern* (Tre sorelle). Nel 2022 mette in scena uno spettacolo d'opera di tre ore e mezza, *Einstein on the Beach*, una produzione del Theater Basel in collaborazione con i Berliner Festspiele e le Wiener Festwochen, *Angela (a Strange Loop)*, del 2023, è

¹ Riflettendo sul teatro di Kennedy, Nikolaus Müller-Schöll giunge alla conclusione che la forma del fare teatro collettivo deriva da una tradizione di resistenza che agisce contro la tradizione patriarcale del teatro di regia basato sul dramma. N. Müller-Schöll, *Vom Drama zum Skript*, in: in F. Fiorentino, M. Massalongo (Cur.), *Theaterbegriffe*, «Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik», n. 8 (2022), Trier 2022, pp.37-55.

la prima produzione della piattaforma per le arti performative *Ultraworld Production* fondata da Kennedy e Marcus Selg.

Oltre che dalla riflessione sulla rappresentazione dell'umano e del non umano e sull'impossibilità dell'agire autonomo, quasi tutti i lavori realizzati da Kennedy negli ultimi anni sono attraversati dalla messa in discussione del rapporto tra il mondo virtuale e quello reale. In particolare con *Ultraworld* (2020), Kennedy, Selg e il loro team hanno creato un modello per la rappresentazione teatrale dell'esperienza di spaesamento dell'individuo moderno che vaga continuamente tra realtà e virtualità, tra tecnologia e analogia. Alla ricerca di risposte alle domande su come si creino i mondi e su cosa si senta a essere-nel-mondo, Kennedy e il suo team si sono avventurati negli ultimi anni su sentieri ispirati dalla spiritualità, dalla filosofia, dall'ipnosi, dallo psichedelico e dalla letteratura. Perciò Kennedy non lavora soltanto su opere letterarie o cinematografiche, come quelle di Marieluise Fleißer, Elfriede Jelinek, Rainer Werner Fassbinder, Anton Čechov, Jeffrey Eugenides, ma anche e in maniera sempre crescente su materiali e frammenti tratti da serie tv, soap, forum su Internet, pettegolezzi mediatici, così come brani discritti filosofici di Nietzsche, Gilles Deleuze e Donna Haraway.

Le pagine che seguono offrono un'interpretazione di un lavoro che Kennedy concepisce per la Ruhrtriennale nell'estate del 2015, quindi due anni dopo la sua affermazione nel teatro di prosa tedesco. Si tratta di un lavoro dal carattere fortemente installativo che Kennedy allestisce in collaborazione con Suzan Boogaerdt e Bianca van der Schoot e presenta nei piani superiori dell'impianto di miscelazione dello Zeche Zollverein in Assia: *Orfeo. Eine Sterbeübung*.

Consapevoli che nel racconto di Ovidio la posizione della figura mitologica di Euridice è sottorappresentata, le tre artiste optano per un'interpretazione diversa del mito concentrandosi, appunto, su di essa. Nel programma di sala rimandano anche al testo teatrale *Schatten (Eurydike sagt)*, *Ombre (Euridice parla)*, di Elfriede Jelinek, che propone un punto di vista alternativo sulla figura di Euridice.

Nel labirinto dell'installazione percorribile *Orfeo. Eine Sterbeübung* di Kennedy, Boogaerdt e van der Schoot ci si imbatte in una moltitudine di figure di Euridice, che occupano lo spazio con i loro corpi. I/le performer sono esibite come costruzioni figurative artificiali, integralmente mascherate e del tutto silenziose. Il loro linguaggio non può essere udito. Nello spazio labirintico della scena risuona soltanto la reinterpretazione dell'*Orfeo* di Monteverdi eseguita dall'ensemble di solisti *Kaleidoskop*. I/le performer occupano gli spazi con i loro corpi, non parlano e sembrano ripetere apparentemente all'infinito schemi di movimento e posizionamento seguendo ordini di disposizione puramente spaziali. Queste figure *femminili*, che appaiono mute e senza vita, costituiscono il punto

di partenza delle mie osservazioni. Il fatto che non parlino e che il loro aspetto esteriore sia così accentuatamente caratterizzato dal mascheramento è una caratteristica che sembra appartenere a una fase intermedia o una pausa nell'evoluzione del linguaggio formale di Kennedy e del suo modo di rappresentare i personaggi. Questo rigoroso rifiuto del linguaggio nella messinscena dei personaggi e la presenza-assenza dei loro corpi sono elementi strettamente legati alla modalità di rappresentazione radicalmente anti-psicologica e anti-naturalistica adottata da Kennedy. Quale figura in cerca di identità, Euridice è vista come un modello tra l'involucro del corpo e un essere sessualmente definito.

Euridice in Ovidio e in Elfriede Jelinek

Nell'ultimo libro della seconda pentade delle *Metamorfosi*, Ovidio offre una versione in esametri della narrazione mitologica di Orfeo ed Euridice². All'inizio racconta della morte di Euridice il giorno delle nozze a causa di un morso di serpente (versi 8-10). Poi ricorre all'arte retorica di Orfeo per rappresentarlo come l'appassionato redentore della moglie defunta. L'apertura con la *o* sottolinea il carattere solenne ed elevato del canto di Orfeo, il quale, nella seconda parte (vv. 29-30), si rivolge direttamente agli dèi (*vos*) per chiedere loro di restituire alla vita Euridice, morta prematuramente. Orfeo implora e prega gli dèi con grande abilità retorica, promettendo loro che potranno riprendersi Euridice e anche lui in un secondo momento (vv. 35-36). Ovidio illustra l'effetto del canto e della sua potenza mostrando gli dèi degli inferi che interrompono le loro attività e richiamano effettivamente Euridice. A questo punto, l'ombra di Euridice, precedentemente descritta come uno dei vuoti fantasmi (*leves populos*), ritrova i suoi contorni. Ovidio spiega che la condizione posta dagli dèi ad Orfeo ed Euridice per risalire insieme l'Ades è che Orfeo non guardi indietro. Ma poiché Orfeo non rispetta la condizione degli dèi e guarda dietro di sé, Euridice muore una seconda volta (vv. 56-60). È dunque lo sguardo di Orfeo a causare la sua morte. Euridice conquista il centro della scena per un breve momento, quando tenta di farsi afferrare da Orfeo. Cerca di farsi prendere per le braccia da lui, il quale non afferra altro che aria. Ovidio descrive i movimenti di Euridice, che sembra non avere più la capacità di usare il linguaggio, ma solo quella di emettere suoni, e si congela da Orfeo con un grido mentre il suo corpo, tornando negli inferi, si dematerializza. Dopodiché Ovidio riprende quindi a concentrarsi completamente sul dolore e sulla sofferenza di Orfeo. Euridice

² Publius Ovidius Naso, *Orpheus et Eurydike*, in *Metamorphosen*, a cura di M. von Albrecht, Reclam, Stuttgart 2010.

funge solo da strumento per sottolineare l'abilità retorica di Orfeo e per rendere la sua azione particolarmente tragica. Inafferrabile, immateriale e sfuggente, Euridice è vittima della produzione artistica patriarcale, come lo è soprattutto il suo corpo di donna. Sia Jelinek che le artiste autrici dell'installazione definiscono la sua posizione attraverso una lettura critica di genere che diverge radicalmente dalla lettura classica della narrazione mitologica³.

Già nel 2013, con *Schatten (Eurydike sagt)*, Jelinek ha spostato la prospettiva del mito di Orfeo concentrando l'attenzione su Euridice. Come ombra disincarnata dell'oltretomba, Euridice sembra concepire la sua esistenza come liberazione da Orfeo. Da una parte pare sentirsi bene al di fuori del suo involucro corporeo, dall'altra pare anche desiderarlo per poter esistere ("Senza corpo nessun potere. Senza corpo nessun'arma"⁴). Nella lotta permanente tra dissoluzione morfologica e presenza fisica nell'immagine, Euridice si libera dei suoi pensieri nella forma di un discorso⁵. Così, nel testo teatrale, emerge un parlare incessante di questo personaggio in dialogo diretto con il processo della propria rappresentabilità. In tal modo vengono poste in discussione le condizioni fisiche e teatrali della messinscena del discorso di Euridice, così come anche i presupposti retorici del discorso in quanto tale e la posizione di Euridice come donna accanto a Orfeo⁶.

Attraverso l'impiego di un discorso retrospettivo articolato attraverso la citazione, Jelinek tematizza il rapporto sempre artificiosamente imposto tra il linguaggio e il corpo di un personaggio drammatico⁷. In tal modo rimanda al fatto che Euridice è presa in una lotta tra presenza e assenza, visibilità e invisibilità. Jelinek utilizza la figura mitologica di Eu-

³ Secondo Theweleit, la produzione artistica nel patriarcato può essere fatta risalire al sacrificio umano, cioè essenzialmente al sacrificio femminile. Euridice viene sacrificata affinché Orfeo possa cantare. Cfr. Theweleit, *Buch der Könige*, vol. 1, Stroemfeld, Basel/Frankfurt am Main 1991, pp. 4-5, 14, 28, 1105.

⁴ E. Jelinek, *SCHATTEN (Eurydike sagt)*, in <https://original.elfriedejelinek.com/fschatten.html> (ultima consultazione: 20 gennaio 2024): „Ohne Körper keine Macht. Ohne Körper keine Waffe”.

⁵ Ivi: „Wenn er mich einholt, mein Körper, dann bin ich geliefert, dann kann ich dem Sänger geliefert werden, dann habe ich eine Figur und eine Struktur...” (“Se lui mi prende, se prende il mio corpo, allora sono alla sua mercé, allora posso essere consegnata al cantore, allora ho una figura e una struttura...”).

⁶ Ivi: „Mein Schreiben, das rinnt wohl auch, so empfinde ich es, wissen Sie, mein Mann hingegen singt” (“Anche la mia scrittura scorre, sapete, il mio uomo, invece canta”).

⁷ L'idea di una connessione naturale tra figura parlante e figura agente, su cui poi si fonda anche quella di uno stretto legame tra personaggio e corpo, si afferma nel corso del XVII e XVIII secolo. Lo sottolinea anche Ulrike Hass, *Das Geschlecht in der Maschine des Guckkastens. Zur massenmedialen Entgrenzung von Körper, Blick und Bild*, in *Epistemologie und Differenz. Zur Reproduktion des Wissens in den Wissenschaften*, a cura di B. Bock von Wülflingen, U. Frietsch, Bielefeld 2010, pp. 83-98, qui p. 91.

ridice, la sua posizione come *ascoltatrice*, per far apparire fragile e assurda l'idea di un divenire figura dell'essere umano esplicitando le premesse della sua costituzione come personaggio teatrale presuntamente unitario e di genere di femminile. Già in questo testo si *fluidifica* l'idea illusoria di personaggio come unità di forma, soggetto e identità. Jelinek destruttura la presunta connessione tra il discorso del personaggio e il suo corpo nella rappresentazione e, allo stesso tempo, rivela il processo della sua dissoluzione come altamente difficile e contraddittorio⁸.

La difficoltà della dissoluzione segna sia l'asincronia tra discorso e performance sia la possibilità di far parlare Euridice *in absentia*. Col suo testo Jelinek si oppone alla doppia finzione di un personaggio creato attraverso il linguaggio e autenticato attraverso la scena, facendo apparire la finzionalità e la non presenza del personaggio come elementi essenziali del tema del divenir forma di Euridice. Il mondo infero è il rifugio di Euridice. Nella misura in cui il linguaggio non appare più legato al corpo, ma è concepito come qualcosa di separato da ogni corporeità, e il corpo si rivela come uno strumento di ascolto, l'involucro corporeo esibito appare indefinito.

L'installazione mostra come l'esibizione di questo involucro corporeo e il processo della sua formazione siano imposti attraverso le norme del potere e lo sguardo maschile. Anche se si può assumere che le registe dell'installazione utilizzino il metodo di lavoro e l'interpretazione del mito di Jelinek come fonte di ispirazione, bisogna però sottolineare che il testo teatrale e l'installazione vanno distinti l'uno dall'altra. Euridice viene presentata come una figura femminile, attraverso cui è possibile riflettere sulle condizioni in cui si manifestano le forme del corpo femminile.

Orfeo. Un esercizio di morte

Nell'analisi dell'installazione è essenziale considerare come il percorso, la focalizzazione dello sguardo dei partecipanti, ma anche il disorientamento prodotto dalla disposizione e dalla forma degli spazi possano essere integrati nelle riflessioni sulle condizioni dell'apparire dei personaggi femminili. Qual è la funzione del mutismo esibito dai personaggi? Come deve essere inteso il rapporto tra presenza fisica e assenza verbale?

L'installazione inizia con dei suoni espansi nel tempo⁹. Prima che il per-

⁸ Annuß descrive l'esperimento retorico di Jelinek come un "discorso citazionale su sé stessi" che esibisce le condizioni dell'apparire dei personaggi per il fatto che essi nella citazione "parlano di sé stessi" e "rivelano il loro carattere fittivo e supplementare". Cfr. E. Annuß, *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*, Fink, Paderborn 2005, p. 11.

⁹ Per l'allestimento dell'opera *L'Orfeo* di Monteverdi, le artiste hanno collaborato con

corso possa essere intrapreso da un piccolo gruppo di cinque-otto persone, questo gruppo deve attendere in un'area apposita antistante al labirinto che è stato costruito. Attraverso le cuffie ascoltiamo un'installazione sonora che è l'intera registrazione dell'opera, espansa di 230 volte. I musicisti definiscono questa procedura come uno "zoom nella musica"⁹ e permettono a noi partecipanti, ancor prima di entrare, di sintonizzarci su una diversa interpretazione dell'opera, che disturba le percezioni spazio-temporali. Contrariamente alla narrazione della musica rinascimentale di Monteverdi, che si concentra sulla melodia principale della cantata solistica di Orfeo con accompagnamento strumentale, l'opera qui viene espansa, fatta slittare e radicalmente ridotta. Mentre me ne sto seduta nella sala d'attesa dell'installazione, osservando il segnale luminoso che si accende e spegne sulla porta e che, stando a quanto si sente nell'audioguida, segnala l'ingresso nell'installazione, mi rendo conto di aver già perso l'orientamento spaziale nell'impianto di miscelazione. Quando la luce lampeggia, entriamo in sei nella prima stanza.

La scenografa Katrin Bombe ha reinterpretato gli spazi industriali sovradimensionali dell'impianto, che occupa una superficie di circa 2.000 metri quadrati, e in contrasto con l'imponente edificio ha progettato un percorso seguendo l'"estetica della stanza di periferia"¹⁰. Ci sono spazi chiusi collegati con stretti passaggi e ponti. Sono arredati in modo modesto: un soggiorno con divano in ecopelle, una cucina con un tavolo coperto da una tovaglia di plastica, un bagno con tenda da doccia sintetica e spazzolino da denti, una fossa dell'orchestra, un'altra sala d'attesa con sedie di plastica e una stanza da letto con un letto. I toni pastello vengono combinati con i colori accesi di alcuni oggetti. Invece di utilizzare le pareti bucate dell'edificio industriale e il deposito di carbone sovradimensionale in cemento, vengono inseriti muri e soffitti per costruire un labirinto di stanze, ponti e passaggi, sul quale però l'atmosfera dell'architettura industriale circostante ha un effetto decisivo. In contrasto con le scure pareti di cemento della struttura industriale, le stanze molto illuminate e accuratamente arredate con pareti tappezzate e tappeti, mobili e oggetti vari (cellulari, appunti scritti a mano, spazzolini da denti, piante da appartamento) appaiono iperrealistiche e prive di vita. L'architettura oppressiva dell'installazione, la composizione rigorosa delle sequenze e l'impressione visiva compatta agiscono in modo immediato sulla mia percezione. Sembra un paradosso che l'installazione suggerisca inizialmente la dissoluzione della prospettiva centrale dello sguardo, essendo concepita come percorso, ma che poi, proprio attraverso lo sguardo guidato, produca immagini e spazi chiusi.

l'ensemble solistico Kaleidoskop. Il sound design elettronico è stato realizzato Ole Brolin e Harpo't Hart. Cfr. J. Verstele, *Loslassen von L'Orfeo*, in *Programmheft, ORFEO – Eine Sterbeübung*, 2015.

¹⁰ Ibid.

All'interno di queste immagini sono collocate delle figure femminili standardizzate. Sono davanti al divano e fanno zapping alla TV, sono sedute al tavolo della cucina e masticano noccioli di ciliegia, stanno sotto la doccia o stese a letto. Diverse performer, tutte vestite con abiti pastello quasi uguali, pantaloni *stretch* e maglioni di lana, indossano le stesse parrucche bionde platino e maschere in lattice integrali con labbra rosse dipinte e fessure per gli occhi. Gli sguardi dei personaggi, resi possibili dalle aperture delle maschere, sono le uniche azioni *viventi* oltre ai movimenti spesso contratti del corpo. Quando i nostri sguardi si incrociano, gli occhi del personaggio rimangono fissi su di me per alcuni minuti. Eppure, le figure moltiplicate di Euridice negli altri spazi sembrano morte e ambigue.

Dopo il primo incontro con un'Euridice nel soggiorno, veniamo condotti nella cucina attraverso un passaggio stretto a forma di tunnel. I nostri movimenti e la nostra prospettiva vengono guidati da una serie di segnali luminosi. Nella cucina possiamo osservare per diversi minuti altre due figure di Euridice che cercano di mettersi delle ciliegie in bocca attraverso le maschere e, dopo una masticazione estremamente prolungata, tirano fuori i noccioli per ampliare un mosaico di noccioli di ciliegia sul tavolo della cucina. Poi squilla un cellulare. Un vecchio modello Nokia. Quando cerco di rispondere, sul display compare: 75 chiamate perse. Chi vuole chiamare chi? Ma Euridice può essere ancora contattata?

Nella stanza successiva, una Euridice si fa la doccia dietro una tenda opaca. L'acqua scorre. Ascolto la musica, alcuni si siedono sul tappeto e aspettano. La mia percezione del tempo si è dissolta. Sento i segnali sulle porte delle altre stanze e sento la musica del quartetto d'archi, trasmessa attraverso gli altoparlanti. Nella stanza successiva aspettiamo svariati minuti, finché i/le quattro musicisti/e di fronte a noi, anch'essi/e vestiti/e come Euridice, iniziano a eseguire una partitura musicale. Proseguono i motivi del tempo che si dilata, della ripetizione e del rallentamento, ma anche l'uso di sguardi distanziati. Veniamo condotti in una sala d'attesa attraverso un ponte che permette di guardare tra le pareti di cemento e nelle gole dell'impianto di miscelazione. Dopo aver incontrato altri spettatori, aspetto a lungo di essere invitata a proseguire. Poi un'Euridice mi conduce da sola in una stanza ovale dipinta di un bianco splendente, che supera di gran lunga le dimensioni delle stanze strette visitate in precedenza. Qui incontro Orfeo, che canta con grande passione e senza maschera, vestito completamente di bianco. Si avvicina a me e mantiene al contempo una netta distanza. Il tempo passato in questa stanza pare estremamente breve rispetto alle altre soste lungo il percorso. Poi vado – separata dal gruppo – in una stanza spoglia con un letto, su cui giace Euridice moribonda. Sta lì come esibita, esposta. Osservo questo esercizio di morte attraverso il corpo che ho di fronte. Sono più la spettatrice

di un'immagine che una partecipante all'azione. Eppure, anche noi partecipanti siamo esposti ed esibiti in questa installazione. Ci osserviamo guardare e ci guardiamo.

Quando apro la tenda nell'ultima stanza, posso vedere l'orchestra attraverso una vetrata. I musicisti sono seduti in una scatola di vetro al centro del labirinto. Qui, in questa fossa dell'orchestra, viene suonata dal vivo la musica dell'opera e da lì trasmessa nelle stanze attraverso degli altoparlanti, in traduzioni sonore sempre diverse. Sulla mia permanenza nell'ultima stanza, la stanza della morte, sono libera di decidere autonomamente e rimango per una durata che non è possibile quantificare in minuti.

Nel programma di sala dell'installazione, come anche in un testo dal titolo *Die Wunden Zeigen* (Mostrare la ferita)¹¹, Kennedy sottolinea i momenti del lasciar-andare, della scomparsa e della morte nel suo lavoro teatrale definendo quest'ultimo un "esercizio di morte". Se tengo conto delle mie impressioni dello spettacolo e delle mie riflessioni sulla rappresentazione di Euridice che in esso viene proposta, sono portata ad affermare che i personaggi dell'installazione si trovano in un processo di *de-vitalizzazione* anziché di *vitalizzazione*, di incarnazione¹². Essi abbandonano il fantasma di una rappresentazione universale e vivente, riproponendo quindi in modo esemplare il tipo di rappresentazione dei personaggi mostrato anche nei lavori precedenti della regista. Euridice è intrappolata in una catena di ripetizioni, sia per quanto riguarda il corpo femminile sia per quanto riguarda lo sguardo orientato da una prospettiva centrale normativa. Quello a cui Kennedy accenna e allude con l'esercizio di morte può essere messo in relazione con la costruzione di un personaggio *ri-vitalizzato*, incarnato, che in realtà sembra morire. D'altra parte, la costruzione del corpo femminile, del suo presentarsi e del suo apparire, che implica una interrogazione sui confini e la differenza tra corpo *vivente* e un corpo *non vivente*, può essere definita come un *esercizio* di abbandono.

Un abbandono definitivo del rivestimento corporeo, la scelta di continuare a esistere come entità priva di vita o come ombra, hanno luogo, nell'installazione come già nel testo teatrale di Jelinek nel campo dell'ambiguità morfologica. Nel testo di Jelinek, le ultime parole di Euridice sono le seguenti: "...mi raccolgo con le mie ultime forze, con mani oscu-

¹¹ S. Kennedy, *Die Wunde zeigen. Das ideale Theater ist eine Übung im Sterben*, in «Theater heute», Jahrbuch 2014.

¹² Scrive Kennedy nel programma di sala: "Es gibt kein Loslassen, kein Gehenlassen, sondern ein Festklammern. Daher kann Eurydike auch nicht wirklich sterben. Orfeo macht eine Untote aus ihr" ("Non c'è alcun abbandono, non c'è lasciar andare, bensì un aggrapparsi. Pertanto, Euridice non può morire veramente. Orfeo fa di lei una non-morta").

re, senza mani, senza niente, con niente, mi raccolgo dentro di me, raccolgo il me stessa che non c'è più, ombra per ombra, io non ci sono più, io sono")¹³.

Euridice nel conflitto tra divenir donna e personaggio teatrale

Nella messa in scena di Euridice all'interno dell'installazione, Kennedy, Boogaardt e van der Schoot rinunciano rigorosamente all'uso del linguaggio. Orfeo, invece, canta con voce alta ed espressiva. Ancora una volta, Orfeo sembra possedere il potere e la capacità di cantare e di essere ascoltato. Tuttavia, ritengo che proprio l'assenza di un linguaggio razionalizzabile renda evidente l'esibizione del corpo che può essere letto come femminile. I corpi femminili vengono esibiti nel conflitto della loro *incarnazione* come personaggi teatrali. Il corpo genderizzato di Euridice è messo al centro della rappresentazione nel suo prender la forma di donna e di personaggio, e viene reso fragile e vulnerabile attraverso il suo essere esposto¹⁴.

I personaggi non parlano, ma assediano gli spazi con i loro corpi. Appaiono al plurale, e ciò porta alla dissoluzione pratica della tendenza all'unificazione della rappresentazione umana. Le artiste sottolineano così la fragilità dell'unità figurale e consentono un uso specifico del concetto di figura, intendendo quest'ultima come un contorno (corporeo) che rimanda sempre alla propria fragilità. I personaggi dell'installazione non possono essere considerati né figure uniformi né identità unitarie, ma si lasciano piuttosto definire come *strutture plastiche*, come involucri corporei. Tuttavia, questi involucri multipli sembrano non aver ancora completamente abbandonato gli ultimi segni di una (im)possibile *vitalizzazione* o incarnazione di sé nella rappresentazione, come segnala anche il processo di morte infinitamente prolungato nell'ultima stanza dell'installazione. L'«abbandono» di cui parla Kennedy ha luogo nella forma di un esercizio di avvicinamento. Kennedy scrive: «I corpi muoiono continuamente per noi mentre recitano. E noi guardiamo e ci esercitiamo»¹⁵.

¹³ E. Jelinek, *SCHATTEN (Eurypide sagt)*, cit.: „ich raffe mich mit letzter Kraft zusammen, mit schattenhaften Händen, ohne Hände, ohne nichts, mit Nichts, raffe mich in mir selbst zusammen, raffe mich, die nicht mehr da ist, Schatten zu Schatten, ich bin nicht mehr da, ich bin.“)

¹⁴ Che l'uso convenzionale figura come modello uniforme di rappresentazione sia diventato obsoleto, è sottolineato anche da G. Brandstetter, S. Peters, *Einleitung*, in Id. (Cur.), *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, Fink Verlag, München 2002, pp. 7-31, qui p. 7.

¹⁵ S. Kennedy, *Die Wunde zeigen. Das ideale Theater ist eine Übung im Sterben*, in: «Theater heute», Jahrbuch 2014, p. 106: «Die Körper dort sterben für uns im Spiel immer wieder aufs Neue. Und wir schauen zu und üben.»

Non parlando, le figure di Euridice annullano ogni significato e ogni artificiale connessione tra corpo e linguaggio, e si vengono a trovare piuttosto in una condizione di permanente assenza di significato, poiché non portano avanti nessuna azione, non ricoprono nessuna funzione linguistica determinata e non affermano nessuna narrazione¹⁶. L'installazione, già per il modo in cui è costruita, rivela questo rapporto forzato tra linguaggio e corpo nella rappresentazione di una figura umana, rapporto che viene amplificato dal primato della visibilità incondizionata del palcoscenico. I personaggi si sottraggono alla parola e aprono così uno spazio che fa apparire impossibile qualsiasi parlare. I contorni corporei incondizionatamente visibili con l'identità di genere a loro attribuita vengono rappresentati come separati da qualsiasi discorso che possa essere proferito.

Lo spazio inascoltato di questi personaggi rimanda, da un lato, al posizionamento sottorappresentato di Euridice come *donna* e, dall'altro, pone la domanda su quale potrebbe essere il luogo del suo possibile discorso, sconnesso dal corpo visibile e al di là dell'unità figurale di corpo, linguaggio e immagine. Nella ricerca dello spazio del discorso si stabilisce nuovamente il legame con il testo teatrale di Jelinek. In Jelinek, il parlare di Euridice è reso udibile come il parlare di una figura assente, per cui la rappresentazione di Euridice si nega alla coincidenza con il campo della visibilità. Le voci di Euridice sono udibili come voci provenienti da un margine lontano, senza che il discorso teatrale sia legato a un personaggio sul palcoscenico. Jelinek riesce a creare una retorica di voci quasi senza corpo, rifiutando così la costruzione fantasmatica di un personaggio parlante concepito come una totalità. La vertigine della differenza tra rappresentazione e rappresentato si rivela, nel testo di Jelinek, attraverso un corpo che appare solo come veicolo del discorso¹⁷.

Anche il modo di rappresentare Euridice nell'installazione si sottrae al fantasma di una figura presumibilmente naturale e vivente. Anche qui, alle rappresentazioni dei corpi delle performer viene tolta ogni apparenza di vitalità. I corpi femminili vengono messi in scena come figure morenti, non-morte, vuote, che portano in sé l'atto di una *vitalizzazione* pur senza

¹⁶ La funzione del linguaggio nel teatro drammatico del XVIII secolo può essere descritta come una connessione artificiale tra il corpo e la rappresentazione, il cui unico scopo è quello di fornire un senso narrativo. Cfr. U. Haß, *Das Geschlecht in der Maschine des Guckkastens. Zur massenmedialen Entgrenzung von Körper, Blick und Bild*, in *Epistemologie und Differenz. Zur Reproduktion des Wissens in den Wissenschaften*, cit., 2010, p. 91; cfr. anche G. Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Stroemfeld, Frankfurt am Main 2000.

¹⁷ Per Günther Heeg, intorno al 1750 inizia una "nuova fase del controllo del corpo" e di "appropriazione e uso del corpo da parte dei sensi". Egli definisce la relazione senza distanza del corpo con la parola parlata, relazione causata dall'incipiente priorità assunta dalla parola sul corpo come una *vertigine*. G. Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, cit., pp. 172-73).

compiarlo o volerlo più rischiare. La differenza tra rappresentazione e rappresentato si manifesta attraverso le figure mute e l'esposizione dei loro corpi vuoti. Mascherate come figure senza vita e artefatte, esse rimandano alla differenza tra questa modalità di presentazione dei corpi e del parlare femminile sul palcoscenico e una loro rappresentazione carica di conflitti. I contorni dei/delle performer di Euridice appaiono chiaramente accentuati, e fanno apparire il personaggio nel suo essere già da sempre normato, definito, costruito e descritto. I personaggi rimandano all'inaccettabilità negata di un processo di soggettivazione che porta a una chiara identità sessuale esteriore (*gender*). Costrette a recitare con il vincolo di una identità artificiale ed esibendo con chiarezza questo loro recitare, le performer non mostrano soltanto sé stesse in una condizione disagiata, ma segnalano anche il meccanismo di esclusione nel processo dell'assunzione dell'identità.

Una ricezione femminista potrebbe opporsi a quello status di oggetto sessualizzato ed esibito della donna, le artiste utilizzano invece il corpo femminile così descritto per attirare l'attenzione sullo status che gli viene attribuito. Il pericolo proviene dallo sguardo eteronormativo maschile bianco di Orfeo, che continua a degradare Euridice a oggetto, come evidenzia anche il testo di Jelinek. Lo sguardo maschile, un elemento fondamentale già presente in Ovidio, viene ripreso come elemento della messa in scena dell'installazione per mostrare la sua violenza normativa e allo stesso tempo per smascherare tale effetto.

Anche Butler descrive i processi di materializzazione come instabili, coattivi e normativi; definisce il processo di materializzazione dei corpi come un processo che si ripete continuamente in modi diversi dal punto di vista storico, culturale e sociale, e che include anche la sfera dell'ordine simbolico¹⁸. Rifacendosi a Lacan, Butler sostiene che la formazione del soggetto, i contorni dell'io corporeo e l'assunzione di *Sesso* e *genere* hanno luogo come proiezioni all'interno della psiche¹⁹. Con Lacan, si può dire che il momento immaginario della formazione del corpo può essere descritto come un momento di messa in relazione tra interno ed esterno, in cui la *molteplicità del mondo interno* si trova di fronte all'*infinita quadratura del mondo esterno*. Nell'installazione, la quadratura normativa del mondo esterno diventa visibile sia nello spazio sia nei contorni corpo-

¹⁸ J. Butler, *Bodies that matter*, Routledge, New York 1993, pp. 2-3.

¹⁹ J. Butler (*Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, Routledge, London 1990) sottolinea ancora una volta l'idea, già presente in Millett (*Sexual Politics*, Columbia University Press, New York 1970), che presumibilmente l'aspetto fisico naturale (*Sesso*) può essere descritto come una costruzione culturale e storica dell'identità di genere (*gender*). Perciò il sesso può essere analizzato e decifrato solo attraverso una prospettiva di genere.

rei imposti ai performer, oltre che nelle tendenze verso all'uniformazione favorite da maschere, costumi e parrucche. Una molteplicità del mondo interno è soltanto intuibile. È intuibile, ad esempio, attraverso i movimenti degli occhi dei personaggi sotto le maschere. Questi movimenti consentono ai partecipanti di immaginare per brevi momenti che sotto la superficie si nasconda qualcosa che non può essere né rappresentato né pensato in modo coerente o unitario. Già Lacan, come poi Butler, aveva affermato che il processo di materializzazione del corpo deve essere intrecciato con il momento di una formazione dell'immagine che attiene, appunto, alla sfera dell'immaginario²⁰. L'installazione rimanda al processo del divenire forma, ma lo presenta ripetutamente nella sua ambiguità e non lascia mai che esso si risolva in una rappresentazione logica e unitaria del personaggio (o dei personaggi). Temi come la duplicazione e la ripetizione della musica, la messa in scena del tempo e la disposizione spaziale del percorso indicano altresì quel processo come qualcosa di contraddittorio e irrisolvibile. L'incertezza e il non sapere, ma anche la noia e l'indifferenza, sembrano costringere i personaggi a persistere in stati di movimento prolungato.

Ma al di là di una figura con marcati contorni corporei sessualizzati e genderizzati, maschere bianche, capelli biondo platino e pantaloni aderenti, Euridice non può emergere nel campo della visibilità. Come in Jelinek, anche nell'installazione, Euridice è una figura che mette radicalmente in discussione la sua costruzione costitutiva e quindi la sua presenza e il suo parlare nel corpo femminile. Il suo apparire come bambola bionda, come oggetto, enfatizza le condizioni del discorso eterosessualizzato e rende il suo stesso aspetto riconoscibile come prodotto di una costrizione produttiva della materializzazione. L'Euridice di questa installazione può essere riconosciuta, con Lacan e Butler, come un essere di superficie, che come tale è capace di mostrare la sessualizzazione dello sguardo eteronormativo. Allo stesso tempo, l'installazione riesce a palesare l'assurdità dell'uniformazione della figura femminile mostrando figure che non si sentono a loro agio nelle identità a loro artificialmente attribuite e che attraverso le scelte registiche delle ripetizioni musicali e della dissoluzione di tempo e orientamento spaziale vengono poste in uno stato di permanente ambiguità.

Butler non si accontenta di smascherare lo schema eterosessualizzato dell'immaginario e chiede una (ri)formulazione del discorso²¹. L'installazione, come anche il testo di Jelinek, può essere intesa come un posizio-

²⁰ J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* [1966], in Id., *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, pp. 87-94, qui pp. 90-93.

²¹ Cfr. J. Butler, *Bodies that matter*, cit. p. 91, e M. Whitford, *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine*, Routledge, London 1991, pp. 53-74.

namento artistico che chiede di riscrivere le premesse mentali e immaginarie del discorso e quindi anche della produzione artistica al di là di uno schema eterosessualizzato.

Lasciar andare

Euridice può essere considerata un modello discorsivo per riflettere sulle condizioni dell'apparire all'interno della rappresentazione. In Ovidio, la prospettiva di Euridice rimane invisibile, svanendo con lo svanire della materialità della sua forma. Jelinek riesce a farla emergere nel campo della visibilità. Kennedy, Boogaardt e van der Schoot conferiscono a Euridice l'aspetto di una figura plastica, rendendo così la sua invisibilità vulnerabile all'interno di un discorso eteronormativo. L'installazione è un esercizio del lasciar andare lo spazio e il tempo, e un esercizio del lasciare andare la soggettività differenziata in base al genere e la rappresentazione dell'essere umano a teatro. Attraverso il rifiuto di rappresentare la sua figura o l'esibizione di una plasticità eccessivamente superficiale dei suoi contorni, la forma di rappresentazione di Euridice apre una breccia nella sua posizione discorsiva²². Jelinek mostra che il corpo nella rappresentazione agisce come un "veicolo del discorso"; l'installazione presenta rappresentazioni a forti tinte dei corpi che, insieme ai loro netti contorni femminili, sono leggibili come esseri senza senso e senza voce, impegnati in un esercizio di morte. In Jelinek, Euridice parla come personaggio assente che in quanto tale si propone come figura di riflessione del discorso sovrano e il carattere citazionale del linguaggio fa emergere un legame costruito tra corpo e rappresentazione in cui il corpo finisce per diventare superfluo. Nel lavoro di Kennedy, Boogaardt e van der Schoot questo corpo superfluo, vuoto, ritorna come costruzione plastica, priva di vita, e svolge un ruolo centrale nella modalità di rappresentazione dell'installazione. Il suo involucro esterno, i costumi, le parrucche e le maschere appaiono esagerate poiché rimandano al processo normativo di materializzazione che costringe ad apparire in un corpo differenziato in base al genere²³.

L'assenza di un linguaggio, di azioni e di contesti di senso segna la vertigine e l'inganno propri di ogni tentativo di *vitalizzazione* e quindi

²² Per quanto riguarda il concetto di *posizione*, si consideri lo stretto legame tra l'ordine simbolico come ambito della legge e il cambiamento potenzialmente discorsivo di tale norma cfr. J. Butler, *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 39.

²³ Cfr. S. Eiblmayr, *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Reimer, Berlin 1993.

dell'atto di descrivere un corpo con un testo per rappresentare un senso. Nei suoi lavori degli ultimi anni, Kennedy ha perfezionato questa vertigine della (ir)representabilità dell'essere umano attraverso pratiche specifiche di rappresentazione come il travestimento, il mascheramento, le ripetizioni, i loop, il playback, le alterazioni di luce, spazio, suono e tempo. *Orfeo. Un esercizio di morte* mostra in modo esemplare questa lacerazione scenica del fantasma della rappresentazione umana.

Le figure di Euridice vi appaiono come esseri di superficie, proiezioni della superficie stessa, che sono colti nel momento conflittuale dell'accettazione di un'identità²⁴. Attraverso l'architettura degli spazi e l'uso di passaggi musicali costantemente ripetuti e leggermente modificati, lo schema del loro processo di materializzazione viene inoltre messo in scena come un qualcosa di opprimente, coattivo, inquietante e ipnotico. L'estetica dell'installazione collega la sopravvivenza di corpi differenziati in base al genere alla questione teorica della rappresentazione di una figura umana come figura viva. Le figure – o i personaggi – dell'installazione oscillano tra vita e morte, si trovano al confine tra l'essere viste – o visti – e scomparire. L'installazione dissolve la vertigine di una figura umana unitaria e collega questo abbandono della figura umana e del personaggio teatrale con l'interrogazione sulle possibilità di manifestazione di *gendered bodies*. Costringe così una riflessione sulla presentazione non soltanto del corpo femminile in termini di genere, ma anche della figura umana sul palcoscenico²⁵.

²⁴ Cfr. J. Butler, *Gender Trouble*, Routledge, New York 1990, p. 208.

²⁵ Kennedy, *Exorzismus*, in «Theater heute» Juli 2019, p. 56: “Es ist der Mensch, der hier ausgetrieben wird” (“Qui è l'essere umano che viene espulso”).

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"¹ (Foucault) di Lenz non può essere fatto con le vecchie regole².

¹ 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.

² 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”³, e fonda – paradossalmente – una tradizione dell'antitradizione, delle rotture continue e dei continui nuovi inizi.

Quattro “commedie”, uno “schizzo” e una “fantasia drammatica”⁴: 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 assumono⁵.

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 Butler⁶ 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.

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

⁴ Cfr. J.M.R. Lenz, *Werke*, cit., pp. 9-308.

⁵ 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.

⁶ 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 guardiani⁷.

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 modo⁸.

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.

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

⁸ 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*⁹. 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”¹⁰, 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 consapevolezza¹¹. Usando la terminologia attuale, si potrebbe parlare di ricerca artistica¹². 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?

⁹ 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.

¹⁰ Cfr. http://www.borisnikitin.ch/dropbox/Musik_und_Theater_-_Portrait.pdf (ultima consultazione: 6 maggio 2023)

¹¹ 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.

¹² 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)¹³, *Seancen – Versuche zur Aufhebung der Schwerkraft* (Seances –

¹³ 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!*¹⁴, 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*¹⁵, così questi gruppi portano sulle scene "esperti della vita quotidiana"¹⁶ o "complici"¹⁷, 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 scena¹⁸. 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

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.

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

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

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

attori¹⁹. 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 fa²⁰. Kantianamente, e in accordo con la nuova teoria, questa illusione potrebbe essere descritta paradossalmente come "apparenza necessaria" o "oggettiva"²¹, 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 crede²². 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

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

²⁰ 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.

²¹ 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.

²² 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*²³, 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"²⁴. 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 ferite²⁵. 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

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

²⁴ 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.

²⁵ 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*²⁶. 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,

²⁶ 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 Brecht²⁷, 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 rivolta²⁸. 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*²⁹, fondato nel 1933 con la partecipazione di emigranti tedeschi, attraverso i lavori sperimentali degli anni Sessanta e Settanta³⁰ 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

²⁷ 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.

²⁸ 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.

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

³⁰ 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”³¹. Sono le possibilità nascoste, è una potenzialità che rimane nello spazio del possibile³², ciò per cui Nikitin costruisce i suoi esperimenti. Il suo teatro ci invita a pensare, l’esistente oltre l’esistente e la sua negazione³³, 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.

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

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

³³ 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.

Rebecca Ajnwojner (Berlino)

Un teatro per tutta la città. *Il fidanzamento a Santo Domingo – un’opposizione. Di Necati Öziri contro Heinrich von Kleist* al Maxim Gorki Theater di Berlino

In the German theatrical debate of recent years, the call for a decolonization of white institutions has become louder. Central to these debates around diverse ensembles, oppressive and offensive language, and blackface has been the thematization of ignorance in the face of population groups constructed as “other.” Both at renowned theater festivals and on social media, protests and discussions took place that also showed a growing sensitivity to German colonial history and its consequences to the present day. Through activist movements, but also artistic works that have sprung up in recent years, it has become evident how homogeneous German municipal and state theaters are in their casts. The present contribution attempts to show what conception of theater and identity lies behind the ambition of the directors of the Maxim Gorki Theater, Schermin Langhoff and Jens Hillje, to free German actors around the world from encasings and classifications and (gender) univocity through an analysis of Sebastian Nübling’s staging of the play *Die Verlobung in St. Domingo - Ein Widerspruch. Von Necati Öziri gegen Heinrich von Kleist* by Necati Öziri, which makes its debut at the Gorki-Theater on August 30, 2019.

KEYWORDS: Sebastian Nübling, Necati Öziri, *Die Verlobung in St. Domingo - Ein Widerspruch*, German colonial history, Maxim Gorki Theater.

La direzione di Schermin Langhoff e Jens Hillje al Maxim Gorki Theater è stata avviata nel 2013 con l’ambizione di offrire alle voci marginalizzate un luogo da cui potessero parlare “per” sé stesse. “Nel suo programma performativo e discorsivo come nel suo ensemble: attori tedeschi da ogni parte del mondo che si svincolano da incasellamenti e classificazioni e univocità (di genere)”¹. Così si legge, tre

¹ Cfr. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12177:shermin-langhoff-und-jens-hillje-erhalten-theaterpreis-berlin-2016&catid=126:meldungen-k&Itemid=100890 (ultima consultazione: 28 gennaio 2024).

anni dopo, nella motivazione della giuria del Theaterpreis di Berlino ricevuto da questo teatro nel 2016. Nelle pagine che seguono cercherò di mostrare quale concezione del teatro e dell'identità si nascondono dietro quest'ambizione attraverso un'analisi della messa in scena di Sebastian Nübling della pièce *Die Verlobung in St. Domingo – Ein Widerspruch. Von Necati Öziri gegen Heinrich von Kleist* (Il fidanzamento a Santo Domingo – un'opposizione. Di Necati Öziri contro Heinrich von Kleist) di Necati Öziri, che fa il suo debutto al Gorki-Theater il 30 agosto del 2019. Che cosa significa rappresentare la società cittadina, gli altri e infine sé stessi? La pièce di Necati Öziri costituisce un tentativo, tipico per il Maxim Gorki Theater di quegli anni, di elaborare un approccio critico rispetto al canone teatrale tedesco.

Nel dibattito teatrale tedesco degli ultimi anni si è fatta più forte la richiesta di una decolonizzazione delle istituzioni *bianche*. Centrale in questi dibattiti intorno a diversi ensemble, a una lingua opprimente e offensiva e al *blackface*, è il tema dell'ignoranza nei confronti di gruppi di popolazione costruiti come "altri". Nel corso di rinomati festival teatrali come anche sui social media hanno avuto luogo proteste e discussioni che hanno rivelato una sensibilità crescente anche per la storia coloniale tedesca e le sue conseguenze fino ai nostri giorni. Alcuni movimenti di attivisti, ma anche vari lavori artistici nati negli ultimi anni hanno reso evidente quanto i teatri comunali e statali tedeschi siano omogenei nei loro cast. La discriminazione è palese già nei meccanismi di ammissione alle scuole di teatro, dove viene fatta una netta distinzione tra coloro che per la loro presunta identità e i loro corpi possono rappresentare i classici tedeschi e quell* che invece sembrano esclus* da questa possibilità. Studi come quelli di Azadeh Sharifi² documentano in modo chiaro la sottorappresentazione sui palcoscenici tedeschi di artist* Ner*, artist* of Color, artist* con un background migratorio da paesi di origine non occidentali, artist* con disabilità ecc. In questo contesto, il Maxim Gorki Theater è stato percepito come un teatro eccezionalmente diverso, soprattutto grazie alla sua prima direttrice, che non solo è una donna, ma anche una *person of color*. La sua direzione è partita fin da subito con un programma decisamente antirazzista, che non trova eguali nell'intero panorama teatrale tedesco.

² A. Sharifi, „Sie haben uns nicht nur nicht eingeladen, wir sind trotzdem gekommen“ - Diversity im deutschsprachigen Theater, in K. Fereidooni, A.P. Zeoli, (Cur.) *Managing diversity: die diversitätsbewusste Ausrichtung des Bildungs- und Kulturwesens, der Wirtschaft und Verwaltung*, Springer VS, Wiesbaden 2016. pp. 231-243, qui p. 234.

Kleist

Il testo contro e attraverso il quale Necati Öziri articola la sua “opposizione”, *Die Verlobung in St. Domingo* (Il fidanzamento a Santo Domingo), è una novella pubblicata da Heinrich von Kleist nel 1811. La ‘controscrittura’ che l’autore contemporaneo Necati Öziri opera di questa novella non riguarda solo Kleist, ma anche la politica di casting del teatro comunale, e richiama l’attenzione sugli automatismi che agiscono nelle attribuzioni identitarie e nella percezione visiva. La critica di Öziri si concentra, da un lato, sulla rappresentazione della Rivoluzione haitiana in relazione a quella francese, dall’altro sul ruolo delle donne nella rivoluzione, sui temi del razzismo e della schiavitù, così come sulla questione della legittimità della violenza.

La novella di Kleist racconta una storia d’amore infelice nell’Haiti della rivolta degli schiavi e viene pubblicata poco dopo la Rivoluzione francese e quella haitiana. La vicenda inizia nella notte precedente all’abrogazione della schiavitù. Gustav von der Ried, un ufficiale svizzero, bussa alla porta della giovane Toni e di sua madre Babekan in cerca di un rifugio. Ma è finito nella casa dell’ex schiavo e leader rivoluzionario Congo Hoango, che vi farà ritorno il mattino seguente. Babekan e Toni hanno ricevuto istruzioni molto chiare su come adescare gli uomini *bianchi* in cerca di protezione e trattenerli per poi consegnarli a Congo Hoango. Il giovane svizzero è affascinato dalla bellezza di Toni; i due si innamorano e si fidanzano quella stessa notte. Gustav viene attirato da Babekan in una trappola, da cui Toni tenta di salvarlo. Congo Hoango e le sue truppe si scontrano con il seguito di Gustav. Credendo che Toni lo abbia tradito, Gustav le spara. Ma poi, quando capisce che in realtà lo voleva salvare, si toglie la vita sparandosi. Nella novella si verifica una serie di coincidenze e di incidenti. Gustav von der Ried bussa proprio alla porta della casa di Congo Hoango, il terribile leader rivoluzionario. Nel giro di una sola notte si innamora e si fidanza con Toni, la quale è pratica di adescamenti di *bianchi* in cerca di protezione. Ma tenta di ingannare il suo patrigno per salvare il giovane svizzero di cui si è innamorata. Un fraintendimento porta poi alla fine tragica della storia d’amore e alla morte violenta dei due amanti.

Come ha scritto Werner Hamacher nel 1985, nell’opera di Kleist il caso è “la forma di evento dominante in un mondo sempre più impercettibile”; non è solo un evento, ma una “concomitanza irregolare di eventi che scaturiscono essi stessi dal disfacimento delle regole”³. Non

³ W. Hamacher, *Das Beben der Darstellung*, in D.E. Wellbery (Cur.), *Positionen der Literaturwissenschaft: acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili“*, Beck, München 1985, pp.149-173, qui pp. 153-154.

può essere casuale, dunque, la scelta di Kleist di ambientare la vicenda nella notte che precede l'abrogazione della schiavitù, un momento storico in cui tutte le regole vigenti stanno per essere definitivamente abolite. Tutta la novella è attraversata dall'elemento dell'inganno, soprattutto dell'inganno del discorso identitario, perciò si finisce per non sapere mai bene chi stia dalla parte di chi, e nessuna identità può essere mantenuta: "La logica dello scambio, della sostituzione e della rappresentazione conduce inesorabilmente all'inganno, alla perversione del bene in male, della moralità in mera legalità, alla distorsione"⁴. Kleist, scrive ancora Hamacher, frantuma "l'omogeneità tra rappresentante e rappresentato che permetteva al primo di rappresentarsi nel secondo senza rotture o perdite"⁵, per cui nella sua scrittura la rappresentazione finisce per rappresentare soltanto la distanza rispetto a sé stessa. Kleist mette sistematicamente in crisi le opposizioni binarie nero/bianco, uomo/donna, adulto/bambino; i lettori e le lettrici sono continuamente ingannati sulle identità dei personaggi. Come ha fatto notare Müller-Schöll, ponendosi sulla stessa linea di Kant, il quale si oppone all'idea di un "unità del soggetto e del sistema nel campo della conoscenza", Kleist mette in discussione il carattere mimetico di ogni rappresentazione linguistica e quindi la sua leggibilità⁶. Il disfacimento della regola, in questo caso dell'omogeneità tra rappresentato e rappresentante, fa andare in crisi il concetto di rappresentazione. Ogni identificazione si rivela falsa e al lettore o alla lettrice resta solo la propria immagine riflessa. Öziri spinge questo gioco con i processi di identificazione ancora più in là, si lascia alle spalle il testo originale di Kleist, per mostrare qualcos'altro in contesti che Kleist tralascia o forse omette (la Rivoluzione a Haiti, le donne, il colonialismo).

Öziri

Quando il Maxim Gorki Theater, insieme allo Schauspielhaus di Zurigo, gli commissiona la pièce, Necati Öziri, al Gorki ha già allestito il suo dramma *Get deutsch or die tryin'* (2017). Dopo i primi lavori al Ballhaus Naunynstraße di Berlino, dal 2014 al 2017 era stato direttore artistico e drammaturgo allo Studio Я del Maxim Gorki Theater, prima di passare, nel 2017, allo Haus der Berliner Festspiele come direttore del suo Forum

⁴ Ivi, p. 168.

⁵ Ivi, p. 172.

⁶ N. Müller-Schöll, *Die Aussetzer des Lebens. Zur zeiträumlichen Differenz der Darstellung in Heinrich von Kleists "Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft" und "Der Findling"*, in Id., M. Schuller (Cur.), *Kleist lesen*, transcript, Bielefeld 2003, pp. 74-97, qui p. 74.

internazionale. Nell'ottobre 2023 il suo romanzo d'esordio *Vatermal* entra nella rosa dei candidati per il Deutscher Buchpreis.

Il nome dell'autore compare nel titolo della pièce: *Il fidanzamento a Santo Domingo – un'opposizione. Di Necati Öziri contro Heinrich von Kleist*. Insolito è anche l'uso, sempre nel titolo, del termine "opposizione", con il quale l'autore sembra mettersi sullo stesso piano discorsivo di Kleist per contraddirlo o per parlare *con lui*. La pièce è preceduta dalle seguenti frasi:

Qualsiasi rappresentazione di questo testo esige che almeno metà del cast sia composta da persone nere con esperienze di razzismo. Ogni forma di *blackfacing* e ogni utilizzo della parola N. sono vietati.

Il "contro" apre una parentesi. Sono con noi: Hannah Arendt, James Baldwin, Ta-Nehisi Coates, Laurent Dubois, Audre Lorde, Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon, Kendrick Lamar, Toussaint Louverture, Achille Mbembe, Nas, Felwine Sarr, Anna Seghers e molti altri ancora⁷.

È come se l'autore volesse proteggere il suo testo da qualcosa. Vietando il *blackfacing* e l'uso della parola N., denuncia la presenza di queste pratiche nel teatro tedesco. Nella terza frase cita una serie di autori e autrici che hanno svolto un ruolo importante nel movimento per i diritti civili afroamericani, nella Rivoluzione haitiana o nella lotta al Nazional-socialismo: nominandoli Öziri colloca il suo testo in questa tradizione di pensiero. Con queste frasi e con la particolare formulazione del titolo Öziri si posiziona nel contesto del teatro postmigrante, al cui centro stanno processi di autoaffermazione e di *empowerment*.

Il divieto esplicito di pratiche teatrali tuttora diffuse come il *blackfacing* rientra in un discorso che va avanti da diversi anni nel panorama teatrale tedesco. Il gruppo Bühnenwatch, fondato nel 2011, ha cercato di mettere in evidenza gli ostacoli strutturali e i meccanismi di esclusione con cui le persone nere che fanno o vogliono fare teatro si devono confrontare. Bühnenwatch considera le immagini e il linguaggio razzisti come i sintomi di un sistema che "preferisce dipingere di nero attori e attrici *bianch** piuttosto che impiegare attori e attrici *Ner** negli ensemble, e che probabilmente non riesce nemmeno a immaginare un pubblico Nero"⁸. Registi e registe che sono stati criticati da gruppi come Bühnenwatch si sono appellati spesso alla libertà dell'arte. Ma come può essere portata avanti la discussione sul razzismo se registi e registe immaginano implicitamente

⁷ N. Öziri, *Die Verlobung in Santo Domingo – Ein Widerspruch von Necati Öziri gegen Heinrich von Kleist*, Felix Bloch Erben, Berlin 2019.

⁸ Cfr. S.D. Ayivi, *Internationalität ≠ Interkultur. Eine Schwarze deutsche Kritik*, in E. Liepsch, J. Warner, M. Pees (Cur.), *Allianzen - kritische Praxis an weißen Institutionen*, transcript, Bielefeld 2018, pp. 74-81, qui p. 76

un pubblico *bianco* che dovrebbe essere messo di fronte al suo intrinseco razzismo? Come scrive Simone Dede Ayivi, alcuni esponenti del settore culturale hanno tratto le conseguenze da tali dibattiti e si siano adoperati per una maggiore visibilità degli/delle artist* di colore⁹. Si tratta di artist*, sostiene Ayivi, ai quali nel corso della loro formazione, è stato trasmesso il canone tedesco, che ora ess* mettono in discussione sulla scorta delle teorie della critica postcoloniale. Ciò vale anche per Necati Öziri, il quale ha cominciato la sua carriera teatrale al Ballhaus Naunynstraße, riaperto dalla direttrice del Gorki, Shermin Langhoff. Già agli inizi del teatro postmigrante, Langhoff definì i suoi temi “nuove storie tedesche”¹⁴, per contrastare il pregiudizio secondo cui i tedeschi sono *bianchi* e i Neri o People of Color vengono da qualche altra parte e quindi non possano far parte della propria comunità¹⁰.

I cosiddetti difensori della libertà artistica sembrano dimenticare che, per dirla con Mbembe¹¹, la razza e la parola N. non sono mai scomparse e sono due figure centrali, sia pur negate, del discorso euro-americano intorno all'essere umano. La parola N. designa non solo una realtà frammentata, ma anche una serie di esperienze storiche sconvolgenti, il destino immediato di milioni di persone “che sono condannate a vedere funzionare il loro corpo e la loro mente dall'esterno e a essere trasformate in spettatrici di qualcosa che era e non era la propria esistenza”¹². Mbembe ammette che la negazione del proprio essere umani costringe il discorso intorno alla parola N. a incorrere in una tautologia spingendo a pronunciare frasi come: “Anche noi siamo esseri umani”¹³. Ma la conseguenza di questa tautologia non è la negazione della finzione di un soggetto razziale o della razza tout court.

Öziri si pone sulla stessa posizione di Mbembe considerando la parola N. origine e prodotto del capitalismo. In un'intervista al Deutschlandfunk mette in relazione la sua pièce con la questione della giustizia nel teatro e afferma che nella novella di Kleist il principio di lealtà è legato al colore della pelle. Il personaggio con il colore della pelle più scuro, Congo Hoango, è raffigurato da Kleist anche come un mostro malvagio. Una pelle totalmente nera significa dunque una estrema malvagità; il personaggio con pelle quasi *bianca*, Toni, è buono, giudizioso e si sacrifica per una vita *bianca*, cioè per la vita di Gustav. L'attenzione si concentra sul *bianco* innocente, poiché già “solo attraverso il *framing*, attraverso

⁹ Ivi, p. 77.

¹⁰ Ivi, p. 79.

¹¹ A. Mbembe, *Kritik der schwarzen Vernunft*, Bundeszentrale für Politische Bildung, Bonn 2016, p. 21.

¹² Ivi, pp. 21-22.

¹³ Ivi, p. 171.

l'inquadratura che Kleist sceglie, ci si identifica con l'innocente personaggio *bianco*¹⁴. La costituzione di Haiti dopo la rivoluzione includeva l'introduzione di una generale *blackness*, per cui tutt* i/le cittadin* del paese – indipendentemente dal loro effettivo colore di pelle – erano considerat* ner*. I “confini razziali” fino ad allora creati artificialmente, che erano stabiliti principalmente basandosi sul colore della pelle, andavano infranti perché impedivano la resistenza anticoloniale e i processi di solidarizzazione. L'introduzione della generale *blackness* può essere intesa come opposizione rivoluzionaria a una logica coloniale che misura il valore e i diritti di una persona in base alla chiarezza della sua pelle. Questa logica viene sovvertita elevando a status quo il colore di pelle fino a quel momento associato con il potere minore, e rafforzando così una nuova idea di appartenenza e di normalità. Con la sua premessa, Öziri richiama l'attenzione sul fatto che essere Neri o *person of color* nel teatro pubblico è tutt'altro che normale.

Ma certo non lo fa per rivendicare un sistema di quote, e neanche per correlare le esperienze di razzismo degli attori e delle attrici a quelle rappresentate attraverso i personaggi della novella. Öziri non si lascia ingannare da Kleist, non vuole correggere la sua prospettiva. Piuttosto estende il gioco delle identificazioni di Kleist in una prospettiva de-coloniale. Soprattutto smaschera l'eurocentrismo, compresa la visione eurocentrica della prima liberazione riuscita dalla schiavitù, la Rivoluzione di Haiti. La prima frase della novella di Kleist è indicativa della prospettiva che viene assunta rispetto a questa rivoluzione: “A Port-au-Prince, nella parte francese dell'isola di Santo Domingo, viveva, all'inizio di questo secolo, quando i neri assassinavano i bianchi, nella piantagione del signor Guillaume de Villeneuve, un vecchio negro terribile, di nome Congo Hoango”¹⁵.

Tra *bianchi e neri*, bene e male, ordine e caos vengono tracciati confini netti. Kleist sceglie il momento in cui i “neri” uccidevano i “bianchi”, e descrive Congo Hoango, il leader rivoluzionario nella liberazione dalla schiavitù, in un linguaggio razzista come una persona crudele. Il contesto storico, la precedente riduzione in schiavitù dei neri da parte delle potenze coloniali, viene celato sin dall'inizio. Successivamente Kleist parla della “follia della libertà” degli/delle schiav* e dipinge la loro autoliberazione come una crudeltà disumana. Non menziona neanche i negoziati

¹⁴ N. Öziri, *Schwarze gegen Weiße - Über koloniale Gräben. Ein Gespräch mit Mascha Drost*, «Deutschlandfunkkultur», https://www.deutschlandfunk.de/reihe-gerechtigkeitsfragen-im-theater-schwarze-gegen-weiße.691.de.html?dram:article_id=446740 (ultima consultazione: 28 gennaio 2024).

¹⁵ H. v. Kleist, *Il fidanzamento a Santo Domingo*, in Id., *Opere*, A.M. Carpi a cura di, Mondadori, Milano 2011, p. 861-97, qui p. 861.

falliti tra schiav*, colonizzatori e proprietari di piantagioni, per cui la rivoluzione finisce per apparire un evento incomprensibile. Si delinea così una prospettiva eurocentrica che vede la Rivoluzione haitiana “tutt’al più come una nota a piè di pagina nella storia del mondo”¹⁶.

La lotta per la libertà, che durò per più di tredici anni e portò alla nascita della prima repubblica nera indipendente del mondo, mise a dura prova gli ideali europei e i rapporti transatlantici. Hanke sottolinea la contraddizione tra la volontà europea di libertà, la Dichiarazione dei diritti dell’uomo del 1789, i dibattiti sul corso della Rivoluzione francese e gli eventi nelle colonie francesi d’oltreoceano. Haiti era un importante centro di produzione che procurava alla metropoli Parigi degli essenziali beni di consumo¹⁷. La Rivoluzione haitiana rivelò chi era escluso dallo status di soggetto a tutti gli effetti, dalla possibilità di godere dei diritti umani formulati in Francia.

Kleist descrive il padrone di Congo Hoango, il proprietario di piantagione Villeneuve, come un benefattore *bianco* che ha colmato il suo schiavo di “infiniti benefici” e alla fine gli ha concesso la sua libertà. Nelle prime frasi vengono enfatizzate sia la crudele uccisione dei bianchi da parte dei neri sia la narrazione dell’Europa portatrice di libertà nel mondo. Jeanette Ehrmann ha ravvisato nella Rivoluzione un “trauma della politica coloniale”, che ha portato alla tabuizzazione e alla rimozione di quest’evento nella letteratura e nella storiografia. La Rivoluzione haitiana, scrive Ehrmann, non va “ridotta a immagine speculare della Rivoluzione francese, ma deve essere considerata come una forza autonoma, che non solo ha fatto propri gli ideali di libertà, uguaglianza e fratellanza, ma li ha anche trasformati e radicalizzati”¹⁸. Essa avrebbe così dato vita, per la prima volta nella storia, a “un concetto di libertà al di là di ogni categorizzazione razzistica”¹⁹. A differenza di quanto avvenuto in Francia, la schiavitù ad Haiti non significa semplicemente dominio politico, ma totale sfruttamento economico, disumanizzazione e alienazione, e in quanto tale diventa il catalizzatore della rivoluzione. Ma in Kleist la prospettiva dalla quale si guarda alla Rivoluzione haitiana è eurocentrica; al centro degli eventi sta uno svizzero bianco, elevato al ruolo di personaggio con cui il lettore è chiamato a identificarsi. Gustav non è un padrone coloniale, ma non è nemmeno un ex schiavo: è bianco e “innocente”. È caduto sotto gli artigli della rivoluzione e ha bisogno di protezione in un

¹⁶ P. Hanke, *Revolution in Haiti: vom Sklavenaufstand zur Unabhängigkeit*, PapyRossa, Köln 2017, p. 8.

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 11.

¹⁸ J. Ehrmann, *Politiken der Übersetzung Die Haitianische Revolution als Paradigma einer Dekolonisierung des Politischen*, in H. Zapf (Cur.), *Nichtwestliches politisches Denken*, Springer Fachmedien, Wiesbaden 2012, pp. 109-125, qui p. 119.

¹⁹ *Ibid.*

mondo fuori dai cardini, in cui i bianchi sono braccati e uccisi dai Neri. Incluso nel canone letterario e teatrale di lingua tedesca e ancora oggi regolarmente messo in scena come opera teatrale, *Il fidanzamento a Santo Domingo* offre un ottimo esempio del modo in cui la Rivoluzione haitiana è entrata nella storiografia e nella storia delle idee europee. Può perciò fornire una buona base per la comprensione dei concetti di eurocentrismo, critica postcoloniale e neocolonialismo, trattati da Öziri nella sua 'controcrittura'.

Nübling

Allestendo per la scena *Il fidanzamento a Santo Domingo – un'opposizione. Di Necati Öziri contro Heinrich von Kleist*, Sebastian Nübling, che di Öziri aveva già messo in scena *Get German or die tryin'* al Teatro Maxim Gorki nel 2017, alimenta la fama Kleist nel canone teatrale e fornisce per così dire una terza versione del testo di Kleist. Aggiunge alla pièce di Öziri un ulteriore livello di controcrittura e gioca con le aspettative di illustrazione, traduzione e rappresentazione dei testi originali di Kleist e Öziri. Nübling evoca ogni genere di aspettative stereotipate nei confronti dei suoi personaggi per sovvertirle, irritarle e negarle continuamente, per tutta la durata dello spettacolo, con tutti i mezzi che il teatro può offrire. Come nel testo di Öziri, Toni è la protagonista, impegnata nella ricerca costante di una via d'uscita dalla spirale di violenza.

Lo spettacolo parte dal presupposto che l'attuale canone della storia delle idee politiche inizi nell'antica Grecia, che la sua narrazione in forma di una storia lineare e compiuta abbia le sue origini geografiche in Europa e raggiunga il suo culmine con l'Illuminismo. Nübling esplora la connessione asimmetrica tra l'Illuminismo europeo e la narrazione della Rivoluzione haitiana, sottorappresentata in Europa. Se Öziri aveva operato un cambio di prospettiva passando da quella dell'europeo bianco e innocente a quello della *person of color* donna e quasi postcoloniale, Nübling va ancora oltre tematizzando le responsabilità del pubblico europeo.

A livello testuale si attiene strettamente alla pièce di Öziri, per quanto riguarda il contenuto resta più vicino a Kleist quando mostra che anche nella sua messinscena niente è come sembra e alla fine il pubblico riconosce soltanto sé stesso. Anche Nübling destabilizza costantemente il pubblico mettendolo di fronte alle proprie aspettative, interpretazioni e delusioni. La collaborazione tra Öziri e Nübling produce lo slittamento da una autonarrazione postmigrante (*get deutsch or die tryin'*) a una controcrittura critica di una posizione postcoloniale che percepisce lo sguardo *bianco* su di sé, lo descrive e lo volge all'indietro. Più che parlare a Kleist, dunque, Öziri parla con Kleist al suo pubblico nel teatro municipale.

Nübling fa suoi i riferimenti di Öziri al movimento per i diritti civili afroamericani, al discorso postcoloniale, alla teoria critica, alla guerra d'Algeria ecc. Usa ripetutamente trucchi scenici, investe attori e attrici con giochi di ombre e di proiezioni, per strapazzare il pubblico, per costruire e disattendere le sue aspettative con una grande e giocosa vitalità. Decisivo è il fatto che Toni, la protagonista, prenda in mano la narrazione della propria storia, salti dinamicamente tra diverse sue versioni trascinandolo con sé il pubblico, facendolo partecipare alla sua controscrittura, spinta dal desiderio di trovare un esito diverso per la sua storia e la sua vita.

Nübling si fa mediatore tra una posizione autoriale radicalmente critica e il (suo) pubblico del teatro municipale. Nella sua prefazione a *I dannati della terra* di Fanon, nel 1961, Sartre parlò di una nuova generazione di scrittori e poeti che cercavano di “spiegarci che i valori” – i valori francesi dell'Illuminismo – “aderivano male alla verità della loro vita”²⁰. Vedeva questa generazione avanzare sempre più, mentre l'Europa non riconosceva che era ormai giunta alla sua fine. In nome di questi valori illuministi, l'Europa ha soffocato quasi tutta l'umanità, dice Sartre, e l'opera di Fanon – a cui Öziri fa riferimento nelle frasi che premette al testo della sua pièce – è tanto scandalosa perché parla spesso di “noi” europei*, ma non parla mai a “noi”: “Che scadimento: per i padri eravamo gli unici interlocutori; i figli non ci considerano nemmeno più come interlocutori validi. Siamo gli oggetti del discorso”²¹. Nella voce di Fanon il terzo mondo scopre sé stesso e parla a sé stesso, perché per lui è indifferente se l'Europa crepi o sopravviva. Sebbene Sartre affermi che l'opera principale di Fanon non sia stata scritta per gli/europei*, egli invita tuttavia gli europei a trarre beneficio dal riconoscersi come oggetti del discorso²².

Anche Nübling mostra al suo pubblico ciò che il canone teatrale europeo ha fatto di esseri umani razzializzati e razzializzanti, denunciando la condizione privilegiata che questo canone assegna a un soggetto universale maschile e bianco, mentre colloca tutti gli altri posizionamenti, così come la storia delle parti extraeuropee del mondo e delle colonie europee, ai margini della sua prospettiva. Nübling si concentra sulla narrazione della propria vita che Toni formula nel suo tentativo di autodefinizione e che si lega al mancato riconoscimento della Rivoluzione haitiana nella storiografia europea. Mentre il testo di Öziri attacca l'essere bianco in modo più discorsivo come concetto, l'intento di Nübling è quello di utilizzare i mezzi del teatro per rendere anche le *persons of color*

²⁰ J.-P. Sartre, *Prefazione a Frantz Fanon, I dannati della terra*, trad. it. C. Cignetti, Einaudi, Torino 1966, pp. VII-XXVI: VIII.

²¹ Ivi, p. IX.

²² Ivi, pp. IX-X e *passim*.

e gli attori e le attrici ner* immaginabili come soggetti universali. Sartre aveva parlato di un'autoalienazione dell'Europa in seguito ai crimini del colonialismo, di cui Fanon avrebbe spiegato i meccanismi²³. Nübling mostra quest'alienazione degli ideali europei dell'Illuminismo tramite l'autonarrazione di Toni, che rivela il tradimento di questi ideali nel contesto della Rivoluzione haitiana. Lo spettatore viene chiamato in causa come spettatore europeo, ammiratore ed estimatore di Kleist, che è spinto a partecipare al gioco di Kleist con categorizzazioni binarie dell'identità come uomo/donna, nero/bianco, bene/male, ma con una nuova consapevolezza fornita dalla loro riconsiderazione critica in una prospettiva postcoloniale e femminista.

Personaggi e posizionamenti

Per registe e registi, le frasi che Öziri premette al testo della sua pièce comportano alcune complicazioni, complicazioni che sono volute. Nella prima frase di questa breve premessa si parla di persone nere e persone con esperienze di razzismo. Poiché la parola *Schwarz* (nero), scritta con la S maiuscola, come fa Öziri, indica un'autodefinizione, non è chiaro se ciò includa anche le persone che si definiscono nere ma non vengono considerate come tali dai potenziali addetti al casting come registi e registe o *Dramaturg*. Ci sarebbe inoltre da chiedersi chi sia da considerarsi una persona con esperienza di razzismo, perché in primo luogo ci sono persone con esperienze di razzismo che non si definiscono come nere o non vengono considerate come tali, in secondo luogo ci sono interpreti ner* che affermano di non aver avuto esperienze di razzismo, e in terzo luogo non è specificato come un* regista o un* *Dramaturg* possano sapere se la persona da scritturare abbia effettivamente sperimentato il razzismo oppure no. Questa apparente indeterminatezza mette alla prova coloro che selezionano gli attori e le attrici nei teatri perché, per rendere giustizia alla posizione di Öziri, dovranno mettere in discussione le proprie categorie e talvolta le loro basi fenotipiche. Inoltre, la verifica delle esperienze di razzismo richiede interlocuzioni con i/le potenziali interpreti e un confronto con la loro autodefinizione e il loro posizionamento.

Il tentativo di trovare un termine che si adatti a tutte le persone razzializzate è destinato a fallire, perché ogni autodefinizione può muoversi solo all'interno di un determinato contesto discorsivo. E inevitabilmente ciascuno di questi contesti è associato a una determinata storia di violenze e ricorre a una determinata lingua dominante e violenta. Anche qui ci

²³ Cfr. ivi, pp. XII-XXVI.

troviamo di fronte a una contraddizione: se, con Öziri e Nübling, si cerca un termine per la soggettività moderna, non ci si potrà mai riallacciare a una posizione precoloniale. Il rovescio del postcolonialismo sta nel fatto che, nonostante la denuncia delle pretese di superiorità dell'Occidente, non possiamo più pensare a un soggetto precedente al colonialismo o precoloniale. Tutto ciò che scriviamo, vediamo o descriviamo è inevitabilmente legato alla storia e alla lingua del colonialismo. Per questo ogni tentativo di elaborare una lingua e una definizione di sé e degli altri che siano antirazziste è estremamente complicato. Termini e concetti come 'nero', 'person of color' e 'bianco' vanno considerati come strumenti di lavoro che necessitano di essere ulteriormente pensati e messi in discussione. La lotta con il nostro stesso linguaggio è espressione di una continua ricerca di articolazione emancipatrice e di una battaglia contro forme di potere come il razzismo, il sessismo e molto altro.

Esigendo che per ogni messinscena del suo testo almeno la metà degli attori e delle attrici siano non bianche, Öziri attira l'attenzione sul fatto che l'essere bianchi costituisce la norma mai interrogata. Se ritiene necessario formulare questa condizione, è perché parte dal presupposto che altrimenti sarebbero considerati soltanto attori e attrici bianchi*. Öziri mira a far emergere che l'essere bianchi assume il carattere di un a priori implicito. L'invenzione e la gerarchizzazione delle 'razze' umane ha le sue origini nell'epoca dell'Illuminismo, quando "caratteristiche fisiche visivamente riconoscibili [...] furono selezionate, dicotomizzate e dichiarate un criterio di distinzione 'naturalmente dato' e rilevante di differenziazione"²⁴. Queste "costruzioni razziali", che si sono iscritte nei modelli di pensiero e di comportamento, continuano a determinare processi ed egemonie sociali, culturali e politici perché hanno creato posizioni e costruzioni identitarie razzializzate ancora perduranti. Come Öziri anche Nübling, nel suo spettacolo, mette in discussione l'essere bianchi – dei suoi attori e delle sue attrici, ma anche del suo pubblico – come categoria certa. Sia il testo di Öziri che lo spettacolo di Nübling mostrano che manca ancora un linguaggio adeguato per la rappresentazione a teatro di storie, esperienze e persone tradizionalmente sottorappresentate oppure rappresentate come inferiori e 'altre'.

²⁴ S. Arndt, *Mythen des weißen Subjekts. Verleugnung und Hierarchisierung von Rassismus*, in M. M. Eggers, G. Kilomba, P. Piesche, S. Arndt, (Cur.), *Mythen, Masken und Subjekte: kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Unrast, Münster 2005, pp. 340-362, qui p. 341.

Pologo dello spettacolo

Una donna si avvicina al microfono al centro del proscenio. Dietro di lei c'è una scena nera, il portale è costituito da uno schermo. Una telecamera è posizionata su un treppiede sul lato sinistro del palcoscenico e punta verso la parete; a destra è collocato un tavolo di missaggio con sopra una tastiera e altri piccoli strumenti. La persona indossa una tuta di velluto dorata e porta sul capo un ornamento di piume simile a quelli usati nel carnevale brasiliano. Chiede applausi al pubblico e lo ringrazia ancor prima di riceverli. Parla come una presentatrice, si presenta come generale dell'esercito rivoluzionario e nel suo discorso politico si rivolge agli spettatori e alle spettatrici chiamandol* 'fratelli e sorelle'. Si tratta di informarli sulla nuova situazione politica, dice. Le sue parole suonano retoriche come quelle di un sermone un po' propagandistico e ricorda i protagonist* del movimento americano per i diritti civili come Malcom X, Martin Luther King, Angela Davis o politici francesi come Napoleone o Robespierre. C'è una musica di sottofondo discreta, simile a quella che si sente nei caffè o in ascensore. Dallo sfondo avanzano quattro altre persone, ballano sincronicamente attorno alla figura che parla, si tengono sottobraccio ondeggiando al ritmo della musica, fanno passi energici in tutte le direzioni, come se fossero trascinate di qua e di là da una forza invisibile. Si muovono come marionette, guardando sempre verso il pubblico. Il generale dell'esercito rivoluzionario ringrazia tutti i convenuti e annuncia che domani sarà proclamata la prima colonia liberata. "Questo Paese sarà presto la prima colonia liberata, il primo Stato indipendente a essersi liberato con le proprie forze dal giogo della schiavitù. Domani sarà festa"²⁵.

Due persone vanno sul lato destro del palcoscenico, azionano la tastiera e alzano il volume della musica. Un'altra, una donna, anche lei con le piume sul gilet, saltella al centro della scena dopo che il personaggio che si è presentato come generale va verso il tavolo di missaggio. Un secondo personaggio, che porta un abito viola, fa danzare il cavo del microfono sul pavimento come un serpente, poi lo agita come se fosse una frusta. Continua il discorso del primo personaggio presentatosi come generale dell'esercito rivoluzionario, mentre il volume della musica viene alzato a ogni battuta a effetto del suo discorso. A questo punto comincia la frantumazione dei personaggi, che attraversa tutto lo spettacolo in diverse modalità.

"Abbiamo vissuto per oltre cento anni come schiavi nelle mani di una

²⁵ N. Öziri, *Die Verlobung in Santo Domingo – Ein Widerspruch von Necati Öziri gegen Heinrich von Kleist*, . Premierenfassung Maxim Gorki Theater, Berlin 2019, p. 4.

manciata di proprietari terrieri”²⁶, sentiamo dire. Nel monologo, che narra della vita passata in schiavitù, ricorrono ripetutamente le metafore del prigioniero e della guardia, e si allude da una parte al principio panottico descritto da Foucault, dall’altro al principio della paura della vendetta da parte del prigioniero descritta da James Baldwin. La figura vestita di viola balla estaticamente e incita coloro che fanno musica accanto a lei urlando: “give me the music!”. Poi si ferma al centro del palcoscenico e annuncia al pubblico: “E ora – dopo l’inizio della grande libertà – non solo sono nella posizione di descrivere me stessa*, ma sono anche in grado, dopo secoli di loro dominio su quest’isola e su questo pianeta, di descrivere i bianchi e la loro natura”²⁷.

La musica viene spenta. La figura in viola vola verso il tavolo di missaggio e si unisce agli altri. Una persona molto alta, che poi identificheremo come Gustav, si avvicina al microfono con un abito da sera rosso di paillettes e con il viso truccato di bianco e rosso. In svizzero tedesco elenca i metodi di tortura utilizzati dai bianchi sui neri e ogni tanto commenta a bassa voce con un breve “Sorry”. Conclude l’elencazione con un ringraziamento al pubblico, si inchina cerimoniosamente e torna più volte indietro per chiedere altri applausi. La prima figura in tuta dorata torna al microfono e afferma che la rivoluzione in Francia è stata una rivoluzione borghese e per questo è fallita. La paura degli/delle europee* è più forte della loro speranza, dice. “È troppo tardi per sperare che l’uomo bianco scopra da sé la propria umanità. La sua storia è un virus che si annida nel suo corpo. La saliva nella sua stretta di mano è avvelenata. E così che contagia gli altri. Dice che è venuto qui per liberarci, ma ha costruito prigionieri. Ora dobbiamo liberare noi lui – dalla sua colpa”²⁸.

Gli altri quattro personaggi si alzano dal tavolo di missaggio e danzano di nuovo come uno sciame di api attorno ai personaggi che parlano. Alla fine del monologo una figura maschile, in uniforme da soldato dorata con frange, prende per la prima volta la parola e impartisce l’ordine di uccidere tutti i bianchi questa notte. “Pagheremo ancora una volta il nostro contributo affinché anche i bianchi siano liberati dal peso della loro storia. Gli occhi del mondo sono puntati su di noi. Sta a noi guardare indietro da esseri umani. Uccidete con comprensione”²⁹. Le luci si spengono, il centro della scena si fa buio, mentre viene ben illuminato il tavolo di missaggio, verso il quale si avvicina una figura femminile in abiti verdi trasparenti. Suona qualche nota strana sulla tastiera, il grande schermo in fondo alla scena si colora di rosso, poi di arancione. Per la prima volta in

²⁶ Ibid.

²⁷ Ivi, p. 5.

²⁸ Ivi, p. 6.

²⁹ Ivi, p. 8.

questo spettacolo vediamo ombre sullo schermo. L'ombra di una persona alta che porta un abito da ballo a campana e che corre.

Davvero una controscrittura?

Già nella prima scena Nübling introduce uno *splitting* dei personaggi facendo affermare a diverse figure, l'una dopo l'altra, di rivestire il ruolo di generale dell'esercito rivoluzionario. Gli attori e le attrici possono essere lett* come femminili, maschili, non binar*, ner*, *biancb**, di colore, disattendendo così già nei primi minuti l'aspettativa di una rappresentazione 'autentica' di un leader rivoluzionario nero ad Haiti. Nel corso dello spettacolo, quasi ogni interprete assume due ruoli e agisce su due livelli. Da un lato come narratore/narratrice discorsivo-monologizzante (teatro epico), dall'altro come attore/attrice drammatic* nella pièce. A differenza di Kleist, in cui soprattutto i personaggi femminili appaiono più come modelli che come persone con un carattere e una biografia, Nübling rompe con numerosi stereotipi identitari e contesta attribuzioni identitarie fisse.

La pièce inizia la notte della Rivoluzione, dunque la sera prima che tutto cambi sull'isola di Santo Domingo. Attraverso dialoghi, monologhi, discorsi politici e flashback della vita degli/delle ex schiav*, siamo condotti alla scena chiave dell'incontro tra Bréda e Gustav. Toni cerca di raccontare la storia di questo incontro in modo tale che non ci siano morti. È un modo per mostrare al pubblico la disperazione di Toni, la mancanza di una via d'uscita, per lei, dalla spirale della violenza, ma anche il potere esercitato da una prospettiva che propone continuamente lo stesso scenario iniziale. Sia Öziri sia Nübling sottolineano il tentativo di Toni di agire sul proprio destino e di emanciparsi come giovane donna. Soprattutto per i personaggi femminili del racconto di Kleist, Öziri crea uno sfondo, un retroscena, un potere di azione, e quindi un livello più ampio di identificazione per il pubblico. A differenza di quanto accade nel racconto, il fidanzamento tra Gustav e la giovane Toni non appare come qualcosa di romantico, ma come un freddo patto che si configura come l'unica via d'uscita dalla disperata situazione dell'isola.

Rivoluzione haitiana vs Rivoluzione francese

Rispetto alla Rivoluzione francese, la Rivoluzione haitiana è relativamente sconosciuta, sebbene nel 1804 abbia dato vita al primo Stato nazionale postcoloniale. Nei libri di storia europei viene menzionata solo come una nota a piè di pagina della Rivoluzione francese o ridotta a una

rivolta di schiavi. La dialettica dell'Illuminismo consiste nel propagare contemporaneamente la liberazione dalla schiavitù volontaria e la repressione delle rivolte degli schiavi e delle schiave nelle colonie europee, dice Jeannette Ehrmann. La teoria politica e la storia delle idee non sono riuscite a riconoscere il loro significato nell'età delle rivoluzioni e portato così alla loro esclusione dalla letteratura e dalla storiografia³⁰. La novella di Kleist è un'eccezione.

Tuttavia Kleist parla di una 'follia della libertà' degli schiavi e delle schiave, contribuendo così anche alla narrazione di questa rivoluzione come delirio, barbarie al di là della ragione. Come è stato fatto notare, la narrazione delle piantagioni in fiamme e dello stupro delle donne bianche si è iscritta come un orrore nella storia culturale europea e ha depoliticizzato e delegittimato quelle rivoluzioni anticoloniali³¹.

La rappresentazione della Rivoluzione haitiana nell'opera di Öziri rimanda alla promessa universale, non mantenuta, dalla Rivoluzione francese, promessa per la quale Kant, Hegel e Spinoza hanno costituito il fondamento teorico. Con la sua controcrittura, Öziri fa un ulteriore passo avanti, perché non glorifica i giacobini neri come Bréda, né naturalizza la mascolinità repubblicana. Resiste così all'appropriazione eurocentrica della rivoluzione. La protagonista prende in parola la Dichiarazione dei diritti umani degli schiavi e delle schiave a Santo Domingo, e dimostra così le contraddizioni del pensiero europeo. La prospettiva eurocentrica, che considera l'emisfero occidentale il centro del mondo, sede della ragione universale e della verità umana³², in Öziri viene criticata già attraverso la costruzione dei personaggi.

Vendetta

Öziri trae dal testo di Kleist tutto ciò che possa essere ricondotto a una critica postcoloniale e femminista al neocolonialismo. Cerca le tracce del colonialismo, del suo rinnovamento e del suo riproporsi nelle pratiche della contemporaneità³³. Il modo in cui Kleist rappresenta i neri come pazzi e violenti spinge Öziri a porre una domanda che emerge continuamente nella sua opera (per esempio in *Get German o die tryin*): può la

³⁰ Cfr. J. Ehrmann, *Politiken der Übersetzung. Die Haitianische Revolution als Paradigma einer Dekolonisierung des Politischen*, in H. Zapf, *Nichtwestliches politisches Denken*, Springer Fachmedien, Wiesbaden 2012, pp. 109-25, qui p. 110.

³¹ J. Ehrmann, *Die Haitianische Revolution*, «Deutschlandfunk Nova», April 2021, <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/politikwissenschaft-die-haitianische-revolution> (ultima consultazione: 28 gennaio 2024).

³² *Ibid.*

³³ Sul tema si veda A. Mbembe, *Kritik der schwarzen Vernunft*, cit., p. 290.

violenza essere giustificabile? Il fine giustifica i mezzi? Öziri è interessato a ciò che Kleist tralascia e usa i vuoti che si creano nel suo testo come luogo di un'articolazione postcoloniale, ai cui margini si muove poi la messa in scena di Nübling. L'argomento discorsivo della controscrittura di Öziri è l'attacco al teatro pubblico tedesco. Kleist è un mezzo per raggiungere questo scopo. Come si è detto, lo spettacolo è la riscrittura di una riscrittura che potenzia il gioco disorientante con le attribuzioni identitarie. La duplicazione e la divisione dei personaggi realizzate da Nübling sono l'immagine di uno 'stare al di fuori di sé' ovvero di un 'uscire dalla storia' e rimandano alla ricerca – personificata da Toni – di una storia autodefinita costruita da una prospettiva femminista e decoloniale. Questo movimento di ricerca viene collegato in modo diretto con la questione dell'eredità coloniale del teatro pubblico nella Germania contemporanea e ha suscitato significative polemiche: "Öziri dice che i/le ner* hanno pessime carte nel mondo del teatro, motivo per cui è indispensabile una 'affirmative action'. D'accordo. Ma mentre oggi gli ensemble dovrebbero diventare definitivamente più eterogenei, le restrizioni alla fantasia registica – alla concreta opera d'arte – sono controproducenti"³⁴.

La premessa di Öziri sarebbe potuto andare ancora oltre. Perché mai vengono stabilite solo le condizioni per le posizioni sulla scena e non anche per quelle dietro di essa? Non sono soltanto gli attori e le attrici a essere coinvolt* nel processo di produzione. Le conseguenze per l'istituzione teatro sarebbero state molto più significative se nella clausola fossero incluse ruoli come direttori e direttrici, regist*, tecnic*, adett* delle luci e assistenti. Le condizioni formulate da Öziri permettono sempre di risolvere la questione scritturando per la messa in scena attori e attrici estern* al teatro ai/alle quali non viene offerto un posto fisso nell'ensemble. In ogni caso, però, la produzione di questo spettacolo, come molte altre di questi anni, ha avuto l'effetto di spingere molti teatri a ripensare la politica di formazione degli ensemble e il loro rapporto con il canone letterario e teatrale di lingua tedesca.

³⁴ A. Kedves, *Musik kennt keine Farbe*, in «Tagesanzeiger», 14-04-2019, <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kunst/musik-kennt-keine-farbe/story/24779707> (ultima consultazione: 28 gennaio 2024).

Ekaterina Trachsel (Gießen)

Il mostruoso femminile in *Tanz e A Divine Comedy* di Florentina Holzinger

This paper is concerned with Florentina Holzinger's dramatization of Anita Berber and Sebastian Droste's 1922 dances of vice, horror, and ecstasy [*Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*]. In her performances, the structural convention of the three-act ballet and the historical legacy of images and movements is alienated, contemporary equivalents are sought for productions historically received as scandalous, and the monstrous montage of their work is explicitly revealed. This method plays with the breaking of taboos and draws attention to the norms and mechanisms of censorship.

KEYWORDS: Florentina Holzinger, *Tanz*, *A Divine Comedy*, a monstrous birth, The monstrous feminine

1. Introduzione – un parto mostruoso

In apertura di *Tanz*¹ di Florentina Holzinger, mentre il pubblico entra, sette performer a piedi nudi, con indosso abbigliamento sportivo comodo, tipico di un'Open-Dance-Class, stanno in cerchio sulla scena debolmente illuminata e cantano sommessamente. Al centro del cerchio siede sul pavimento, nuda, con le spalle al pubblico, la prima ballerina Beatrice Cordua, allora settantottenne. Appena la platea si riempie, il canto sommesso si fa più forte e si compie una sorta di rituale, durante il quale Cordua emette suoni stridenti e gorgoglii, che vengono amplificati col microfono, mentre tira fuori da mezzo alle gambe delle protuberanze deformi color carne, simili a interiora, e le depone accanto a sé: lo spettacolo inizia con un parto mostruoso. Appena la scena termina, i gorgoglii si attenuano e il palcoscenico si illumina. Beatrice Cordua, la madre delle

¹ *Tanz* di Florentina Holzinger, che ne cura anche la coreografia, debutta il 3 ottobre 2019 al Tanzquartier Wien. La presente analisi si riferisce alla replica dell'8 marzo 2020 alle Sophiensæle di Berlino.

protuberanze deformi che ora sono sul pavimento, viene aiutata ad alzarsi da una delle ballerine. Cordua, misurata e gentile, comincia a dare istruzioni alle sette performer, tutte di aspetto chiaramente più giovane di lei e tutte di un genere che è leggibile come femminile². Dice loro di impugnare le sbarre, e che d'ora in poi il suo compito sarà quello di insegnare loro a disciplinare i loro corpi.

Le performer compiono un allenamento di ballo condotto da Cordua, nel quale imparano a dominare il proprio corpo e a farsi 'più leggere'. Ma l'allenamento, a poco a poco, va sempre più fuori controllo, compaiono streghe e spiriti, viene versato del sangue, vero e finto, e le performer si lasciano sottoporre davanti agli occhi degli spettatori a diverse torture per imparare a sollevarsi dal suolo e a librarsi come le Silfidi, – gli spiriti femminili dell'aria che appaiono anche nel balletto *La Sylphide* del 1832. *Tanz* lavora su e altri modelli romantici di balletto, ci spiega Florentina Holzinger – che anche in tutti gli altri suoi spettacoli appare lei stessa sulla scena – in una breve allocuzione, dopo i primi 30 minuti dall'inizio. La coreografa austriaca Holzinger, *enfant terrible* del teatro e della danza contemporanei nei paesi di lingua tedesca, innesta nell'ordine e nella forma della danza classica i modelli e le strutture del circo, della cultura pop, del film horror, della body art, delle tecniche *stunt* e delle pratiche del *sideshow*. Per poter scivolare sul pavimento apparentemente senza sforzo, tutti gli abiti vengono tolti e i piedi infilati in scarpe da punta. I capelli vengono acconciati in crocchie perfette per poter essere tirate su delle traverse. Per poter essere appese come angeli sopra il palcoscenico, alle loro schiene vengono fissati ganci da macellaio. E affinché Beatrice Cordua, ex prima ballerina e madre mostruosa, possa essere soddisfatta delle sue allieve, devono essere ben divaricate anche le gambe.

“When woman is represented as monstrous it is almost always in relation to her mothering and reproductive function,” scriveva Barbara Creed³. Nelle pagine che seguono vorrei mostrare come questa relazione tra maternità, mostruosità e riproduzione riscontrata da Creed sia pre-

² Benché il genere di una persona non possa essere definito a partire dalle sue caratteristiche fisiche, vi sono comunque attributi fisici classificati come femminili o maschili in base a norme sociali. La leggibilità di un corpo nudo femminile nello spettacolo *Tanz* ha a che fare con queste classificazioni. Con ciò l'autrice del presente articolo non vuole assolutamente sostenere di conoscere il reale genere delle performer, ma che interpreterà come segni di un corpo femminile le caratteristiche di genere leggibili come femminili e consapevolmente esibite attraverso la nudità. Poiché le performer per ampi tratti dello spettacolo sono nude e, in diversi momenti, i loro organi femminili vengono posti al centro dell'attenzione, e nello spettacolo viene tematizzata la ballerina in quanto donna, appare sensato presupporre che le performer percepiscano sé stesse come donne.

³ B. Creed, *The Monstrous-Feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, New York 1993, p. 7.

sente anche in due spettacoli di Florentina Holzer, *Tanz* (2019) e *A Divine Comedy* (2021), e vada ben oltre la rappresentazione dei personaggi. Tutte e due gli spettacoli hanno un cast esclusivamente al femminile e in entrambi compare la ‘mostruosa madre ballerina’ Beatrice Cordua. Scrive Annina Klappert nel suo saggio *Monster machen*:

I mostri [...] non sono soltanto creati, sono anche decostruibili. La loro funzione è quella di dar forma a una figura mostruosa e di costruire sapere in quanto figura mostruosa. Il mostro è [...] una forma di generazione del sapere, un incremento di sapere sulle cornici che governano la percezione.⁴

Si tratterà appunto di mostrare che l’analisi della figura materna mostruosa rappresentata da Cordua produce un incremento di sapere sulle cornici che governano la nostra percezione delle interpreti femminili in Holzinger. La mia tesi è che, in entrambi i suoi lavori, Cordua non solo determina l’ordine drammaturgico, ma lo fa divenire anche mostruoso.

Dopo alcune considerazioni teoriche sugli ordini drammaturgici mostruosi, analizzerò singoli momenti, scene e aspetti dei due spettacoli. Userò il termine ‘drammaturgia’ per indicare le cornici, le strutture e ritmi che determinano l’ordine di una messinscena. Così inteso, il concetto di ‘drammaturgia’ non resta ristretto al lavoro con e sul testo, ma indica piuttosto la specifica strutturazione di tutti i materiali di una messa in scena – incluse le associazioni che si generano nelle menti degli spettatori.

2. Ordini drammaturgici mostruosi come fenomeni della percezione

Nei paesi di lingua tedesca si considera come unico metodo veramente adeguato allo studio dell’arte scenica una specifica forma di analisi in cui si tiene in particolare considerazione la percezione dello spettacolo come evento transitorio. In questo contesto la “percezione a teatro”⁵ è considerata come un “processo estremamente complesso, culturalmente plasmato”, in cui giocano un ruolo cruciale l’“immagine attuale del mondo”⁶ e le attese individuali che vi sono legate e che “spesso impariamo a conoscere

⁴ A. Klappert, *Monster machen*, in A. Geisenhanslüke, G. Mein (Cur.), *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, transcript, Bielefeld 2009, pp. 125-164, qui p. 162.

⁵ C. Weiler, J. Roselt, *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, UTB Franke, Tübingen 2017, p. 24.

⁶ Ivi, p. 23.

soltanto [...] nel momento in cui vengono disattese”⁷. Proprio questo aspetto è centrale in relazione al tema della mostruosità e del femminile. Se si vogliono infrangere le norme, se si vogliono superare i limiti, se si vuole mettere in scena il mostruoso, allora si tratta sempre anche di conoscere o scoprire le norme, i limiti e le aspettative che gli spettatori portano con sé quando vanno a vedere uno spettacolo. Un ordine può essere infranto solo se prima viene stabilito attraverso la messa in scena oppure se è già stabilito in precedenza, nelle menti degli spettatori.

Una simile rottura degli ordini, che gli spettatori impongono agli oggetti della percezione, ovviamente non ha luogo soltanto a teatro, ma in tutte le arti. Questo fenomeno, centrale per la messa in scena del mostruoso, viene magnificamente esemplificato da un passo di Jorge Luis Borges divenuto famoso grazie a Michel Foucault, che lo cita in un suo celebre libro. Nel passo, Borges cita a sua volta una “certa enciclopedia cinese” che divide gli animali in:

- a) animali appartenenti all'imperatore, b) animali imbalsamati c) addomesticati, d) maialini da latte, e) sirene, f) animali fantastici, g) cani senza padrone, h) quelli appartenenti a questi gruppi, i) quelli che si agitano follemente, k) quelli disegnati con un finissimo pennello di peli di cammello, l) e così via, m) quelli che hanno rotto in mille pezzi la brocca dell'acqua, n) quelli che somigliano a delle mosche.⁸

Per Foucault, la mostruosità di questa enumerazione consiste nel fatto che “lo spazio comune degli incontri vi si trovi ridotto a nulla. Ciò che è impossibile, non è la vicinanza delle cose, ma il sito medesimo, in cui potrebbero convivere.”⁹ La cornice di questa enumerazione di Borges risiede nell'enumerare stesso: la serie ordinata alfabeticamente – familiare ad ogni lettore – è qui definita come un'enciclopedia e afferma dunque un ordine che produce senso, che ordina il sapere in modo coerente. Achim Geisenhanslüke e Georg Mein riportano questa citazione di Borges nell'introduzione al loro volume *Monströse Ordnungen*¹⁰ e scrivono in proposito: “Ciò che colpisce Foucault, è l'invisibile ,bianco' tra i segni di

⁷ Ibid. Cfr. anche J. Roselt, „Erfahrung im Verzug“, in E. Fischer-Lichte, C. Risi, J. Roselt (Cur.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Transcript, Berlin 2004, pp. 27-39. qui p. 35 e seguenti.

⁸ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. E. Panaitescu, BUR, Milano 1985, p. 5. La “certa enciclopedia cinese” è una creazione di Borges. Il testo di Borges a cui Foucault fa riferimento è *L'idioma analitico di John Wilkins*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio e H. Lyria, Mondadori, Milano 1984, vol. 1, pp. 1002-1006.

⁹ M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 6.

¹⁰ A. Geisenhanslüke, G. Mein (Cur.), *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, Transcript, Bielefeld 2009.

un ordine impossibile e in tal senso mostruoso, un ordine che si invalida da solo.”¹¹ Foucault descrive il riso che il mostruoso elenco di Borges provoca in lui: una risata dovuta ad un senso di malessere.¹² Si tratta di una condizione liminale, per dirla con Erika Fischer-Lichte, prodotta attraverso la sospensione dell’ordine abituale¹³. Una risata dovuta al malessere, infatti, può essere considerata un’espressione umana che sorge in momenti di incertezza relativi all’ordine di una situazione e indica una condizione di indefinitezza: la condizione liminale dello sconcerto, in cui il noto diventa inaspettatamente estraneo. Questo stupore è sempre anche una fonte di conoscenza, poiché qualcosa di conosciuto è riconosciuto come estraneo. E qui torniamo al metodo dell’analisi drammaturgica e al ruolo delle aspettative degli spettatori. Sono proprio questi momenti liminali, in cui gli ordini diventano mostruosi, a far sì che “noi impariamo a conoscere le nostre aspettative [...] nel momento in cui vengono disattese”¹⁴.

Gli ordini mostruosi sono dunque non di rado ordini ben noti che (spesso in modo inconsapevole) vengono portati con sé, coprodotti e riprodotti dagli spettatori, ai quali talvolta si rivelano soltanto nel contesto di una messinscena capace di mostrare come essi possano essere sconcertanti in determinate circostanze. Gli ordini drammaturgici mostruosi sono dunque un fenomeno della percezione e non un oggetto di analisi che può essere pensato come qualcosa di distinto dallo spettatore. Si tratta di ordini che vengono richiamati e allo stesso tempo messi fuori corso nelle menti degli spettatori. Secondo Rasmus Overthun, una disposizione mostruosa implica sempre una frattura nella rappresentazione:

[...] per disposizione mostruosa si intende una forma di rappresentazione che porta al fallimento della sintesi semiologica che produce un senso finale, al fallimento della produzione estetica dell’unità di un tutto o della simulazione mediale di un mondo stabile nel tempo e nello spazio. Una tale frattura della rappresentazione non significa inevitabilmente il completo annientamento di una rappresentazione, ma innesca la riflessione estetica su convenzioni rappresentative mai fatte oggetto di analisi, che possono essere “mostrate” (dimostrate) soltanto nel momento in cui vengono trascese.¹⁵

¹¹ A. Geisenhanslüke, G. Mein, R. Overthun, *Einführung*, in Id., *Monströse Ordnungen*, cit., pp. 9-15, qui p. 10.

¹² M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., pp. 7-8.

¹³ Cfr. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004, p. 305 e ss..

¹⁴ C. Weiler, J. Roselt, *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, cit., p. 28.

¹⁵ Rasmus Overthun, *Das Monströse und das Normale. Konstellationen einer Ästhetik des Monströsen*, in A. Geisenhanslüke, G. Mein (Cur.), *Monströse Ordnungen*, cit., pp. 43-79, ivi p. 72.

“Il carattere simbolico del mostruoso”, scrive Overthun, “sta proprio nel fatto che esso mostra e problematizza ciò da cui si discosta”¹⁶. La nascita messa in scena all’inizio di *Tanz* è mostruosa proprio perché richiama l’atto della nascita ma poi lo trascende: la donna che partorisce è troppo anziana per poterlo fare, e la cosa che mette al mondo, non somiglia affatto ad un essere umano. I lavori teatrali di Florentina Holzinger si caratterizzano da molti anni appunto per questa strategia: richiamano ordini per mostrare – e dimostrare – agli spettatori le convenzioni tacite della rappresentazione attraverso la loro trasgressione.

3. Florentina Holzinger – Violazioni di tabù, scandali e l’apparizione del mostruoso su rinomati palcoscenici

Florentina Holzinger è nata in Austria nel 1986 e si è formata, tra l’altro, alla *School for New Dance Development* (SNDO) della *Hogeschool voor de Kunsten* ad Amsterdam. Con *Tanz* è stata invitata nel 2020 al *Berliner Theatertreffen*. Nel 2021 entra a far parte della *Volksbühne* di Berlino guidata da René Pollesch. Collabora anche alla *Rubrtriennale* diretta Barbara Frey, per la quale nel 2021 ha ideato e realizzato *A Divine Comedy*, che poi è entrata nel repertorio della *Volksbühne*. Florentina Holzinger è quindi attualmente tutt’altro che fuori dal giro delle case di produzione e dei festival affermati.

Non è sempre stato così: già da molti anni Holzinger produce spettacoli per cosiddetti teatri liberi¹⁷, ma fino a un paio d’anni i suoi lavori andavano in scena in piccoli teatri, come ad esempio le *Sophiensæle Berlin*, talvolta anche con un cast ancora non integralmente femminile. Alla *Rubrtriennale* o alla *Volksbühne* la distanza tra la platea e il palcoscenico, vista l’ampiezza di quest’ultimo, è abbastanza consistente, comunque più grande rispetto a teatri come le *Sophiensæle* di Berlino, dove è possibile che, mentre si assiste a uno spettacolo di Florentina Holzinger, se non si è seduti nelle ultime file, si venga raggiunti da gocce di sudore oppure dal sangue finto che una performer sprizza sugli spettatori dopo aver scavalcato qualche fila di poltrone. *Tanz* è stato presentato per la prima volta

¹⁶ Ivi, p. 52.

¹⁷ Nei paesi di lingua tedesca ci sono da una parte i cosiddetti “teatri liberi” (*freie Häuser*) a cui fa riferimento la scena teatrale indipendente (*freie Szene*), dall’altra i teatri municipali e statali (*Stadttheater* e *Staattheater*), che generalmente impiegano ensemble stabili e che in Germania hanno un cosiddetto mandato educativo. I gruppi e gli artisti della scena indipendente producono i loro spettacoli, in cooperazione con i teatri liberi, richiedendo il finanziamento presso fondazioni o anche enti statali, mentre i teatri municipali e statali dispongono di budget fissi.

appunto nelle *Sophiensæle*, nel 2019, dove la prossimità del palcoscenico e degli eventi messi in scena ha un'influenza significativa sulla percezione dello spettatore, soprattutto su quella olfattiva.

Qualcosa di simile vale anche per *Schönheitsabend* (Serata di bellezza)¹⁸, uno spettacolo presentato alle *Sophiensæle* nel 2015, che Florentina Holzinger sviluppa e interpreta insieme a Vincent Riebeek, suo ex compagno di studi e ballerino. Come *Tanz*, anche *Schönheitsabend* utilizza un'altra opera come materiale per la messa in scena. Nel loro lavoro, diviso in tre atti come prescrive il balletto classico¹⁹, Holzinger e Riebeek si rifanno infatti a un balletto del 1922, *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* (Danze del vizio, dell'orrore e dell'estasi) di Anita Berber e Sebastian Droste²⁰. *Schönheitsabend* sottopone una convenzione strutturale del balletto come la divisione in tre atti e il materiale storico di immagini e movimenti che quest'opera consegna a un processo di straniamento, al quale si aggiungono la ricerca di equivalenti contemporanei dello scandalo prodotto dal balletto di Berber e Droste, e l'esibizione del mostruoso carattere di montaggio del loro lavoro. Con questo procedimento i due realizzano un gioco con la violazione di tabù che richiama l'attenzione sulle nostre idee di norma e sui nostri meccanismi di censura.

Il titolo della pièce di Holzinger e Riebeek è anche una citazione diretta di un format storico molto provocatorio: intorno al 1910, a Berlino venivano organizzate le cosiddette "serate di bellezza"²¹, in cui di solito si ballava nudi e si giocava con pose pseudo-esotiche o pseudo-

¹⁸ Le seguenti considerazioni si riferiscono alla replica del 29 gennaio 2016, *Sophiensæle* Berlin.

¹⁹ "*Schönheitsabend* is a show in three parts, as the classic ballet tradition prescribes. The titles of these parts, 'Tänze des Lasters', 'Tänze des Grauens' & 'Tänze der Ekstase' (dances of vice, horror and ecstasy), are inspired by a collection of writings from the infamous dance couple Anita Berber and Sebastian Droste, who, like Vincent and Florentina, had been working on new concepts of beauty and imbued their performances with senses of madness, ecstasy and explicit eroticism." Campo Kunstencentrum / Arts Centre, *Schönheitsabend*: <https://www.campo.nu/en/production/1727/schnheitsabend> (ultima consultazione: 26 ottobre 2023).

²⁰ Cfr. L. Gindlstrasser, *Welcome to Ecstasy! Schönheitsabend – Florentina Holzinger und Vincent Riebeek mit einer neuen Arbeit beim Wiener Festival ImPulsTanz*, in „www.nachtkritik.de”, (11 agosto 2015) http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11375:schoenheitsabend-florentina-holzinger-und-vincent-riebeek-impulztanz-wien&catid=38&Itemid=40 (ultima consultazione: 26 ottobre 2023).

²¹ Tali serate di bellezza furono organizzate, ad esempio, dalla prima ballerina di nudo in Prussia, Olga Desmond: "Quando la ballerina Olga Desmond apparve nel Mozartsaal del Neues Schauspielhaus nel maggio del 1908, il pubblico era completamente fuori di sé già prima dell'inizio della serata. Era stato annunciato qualcosa di inaudito: una danza nuda". Cfr. M. Schlagener, *Preußens nackte Venus. Eine Ausstellung und ein Buch über die Nackttänzerin Olga Desmond*, in www.berliner-zeitung.de, il 6 aprile 2009, <https://www.berliner-zeitung.de/archiv/eine-ausstellung-und-ein-buch-ueber-die-nackttanzerin-olga-desmond-preussens-nackte-venus-li.548822> (ultima consultazione: 26 ottobre 2023).

antiche; erano serate strettamente controllate dalla polizia e continuamente vietate²².

Lo spettacolo fu presentato al Terni Festival il 24 settembre 2016 è suscitò accuse (e poi fu anche denunciato) per pornografia²³. È importante ricordarlo perché un obiettivo dichiarato di *Schönheitsabend*²⁴ è proprio la riattualizzazione della provocazione storica partita all'inizio del XX secolo da coppie i ballerin* che con il linguaggio e dalla prospettiva di oggi si potrebbero definire queer. Divers* ballerin* del primo Novecento, in parti dimenticat* o rimoss* dalla storriografia, hanno messo al centro del loro lavoro i temi del rapporto con il corpo, con l'erotismo, l'esotismo e il genere, incontrando così sia un vivo interesse che una forte resistenza.²⁵ *Schönheitsabend* cerca di trovare un equivalente contemporaneo di quella provocazione.

Il fatto che la società odierna non si faccia facilmente turbare da cose del genere non sembra essere del tutto vero, almeno nell'Italia del 2016. Prima dello spettacolo, la homepage ufficiale del Terni Festival segnalava che lo spettacolo conteneva "scene esplicite" ed era quindi vietato ai minori di 18 anni²⁶. La scena che ha creato scandalo è la fine del primo atto, quando Florentina Holzinger penetra il suo partner di ballo Vincent Riebeck con un dildo strap-on. Rimanendo in questa penetrazione, i due

²² Secondo Eike Wittrok, queste serate affrontavano temi centrali della società dell'epoca: „They were an ambivalent format coming out of a changing society that was renegotiating its relationship to the body, to what community is, to the question which roles certain bodies play in society, and what this society deems natural or not.” E. Wittrock, *Schönheitsabend at Terni Festival. A missive by the artists*, in “Teatro e critica”, 7 ottobre 2016, <http://www.teatrocritica.net/2016/10/schonheitsabend-at-terni-festival-a-missive-by-the-artists/> (ultima consultazione: 26 ottobre 2023).

²³ Eike Wittrock (che firma la drammaturgia di *Schönheitsabend*) ha reagito a queste accuse con l'articolo citato nella nota precedente. Sulle argomentazioni dell'accusa di pornografia si può vedere la recensione di T. Chimenti: *Teatro, il sesso esplicito in scena è utile o solo provocatorio?*, pubblicato su www.ilfattoquotidiano.it in data 2.10.2016, online: <http://www.ilfattoquotidiano.it/2016/10/02/teatro-il-sesso-esplicito-in-scena-e-utile-o-solo-provocatorio/3062428/> (ultima consultazione: 26 ottobre 2023).

²⁴ Cfr. E. Wittrock, *Schönheitsabend at Terni Festival*, cit.

²⁵ Anche Susanne Foellmer si interessa di questo periodo quando traccia la storia del grottesco o del mostruoso nella danza: si riferisce soprattutto alle opere della danzatrice Valeska Gert, che dopo la seconda guerra mondiale diventa quasi una sconosciuta. Cfr. S. Foellmer, *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, transcript, Bielefeld 2009; si vede in particolare il capitolo 4, pp. 62-115. Come le danzatrici sopra citate, Gert ha lavorato anche con l'erotismo esplicito (in *Canaille*, ad esempio, danza l'orgasmo di una prostituta) e con la critica dell'esotismo, che era estremamente popolare all'epoca. Cfr. inoltre, S. Foellmer, *Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre*, transcript, Bielefeld 2006, in particolare le pp. 122-129.

²⁶ Cfr. <http://www.ternifestival.it/portfolio/florentina-holzinger-vincent-riebeck-atnlbeschonheitsabend/> (ultima consultazione: 16 febbraio 2017).

eseguono una danza (su musica di Rimsky-Korsakov) in cui cercano e trovano ripetutamente un equilibrio nelle più diverse pose. Secondo il *Dramaturg* dello spettacolo, Eike Wittrock²⁷, questa sequenza intende creare un equivalente contemporaneo per la messa in scena non convenzionale delle identità sessuali nel balletto *Shéhérazade* del 1910 (coreografia di Michel Fokine, musica di Rimsky-Korsakov). Questa storica coreografia dei Ballets Russes, alla cui prima Vaslav Nijinsky danzò lo schiavo d'oro, può essere descritta come un'orgia di 20 minuti seguita da un massacro. Una delle principali provocazioni del 1910 fu, oltre ai costumi molto succinti di Marie Muelle, soprattutto la messa in scena del corpo maschile come oggetto di desiderio,²⁸ che era un tabù non solo all'interno delle convenzioni del balletto classico.²⁹ Sue-Ellen Case descrive la violazione di tabù come una tecnica specificamente queer mettendo in gioco il concetto di mostruoso: „The queer is the taboo-breaker, the monstrous, the uncanny”³⁰. La violazione di tabù è sempre mostruosa, e il mostruoso è spesso anche una violazione di tabù. Ogni violazione di tabù è una provocazione perché trasgredisce le norme vigenti, produce discussioni su ciò che è 'normale', legale o illegale.

Dal 2017, il lavoro di Florentina Holzinger è cambiato nella misura in cui i suoi spettacoli non solo vengono presentati in teatri più grandi a un pubblico più numeroso, ma attualmente non prevedono attori di sesso maschile. Nel mondo di lingua tedesca, il nome di Florentina Holzinger è ormai così noto da rappresentare una sorta di 'trigger warning' che segnala azioni sceniche di superamento di confini, di rottura delle cornici della rappresentazione, di provocazione e violazione di tabù, azioni sceniche che sollevano la questione su cosa in esse ci possa essere di effettivamente mostruoso.

Se le aspettative del pubblico sono così influenzate dal nome di

²⁷ Cfr. E. Wittrock: *Schönheitsabend at Terni Festival*, cit.

²⁸ L'atteggiamento di Nijinsky, la cui pelle era dipinta color oro, è descritto come felino e lascivo: „With gold body paint and bejewelled outfit, Nijinsky commanded the stage with his voluptuous and feline performance as Zoebéide's favourite slave. Against the set's emerald green walls and red carpets, the massed costumes of dancers in frenzied motion created a moving spectacle of colour intensifying towards the ballet's orgiastic and violent climax.“ In «Schubertiade Music», <https://www.schubertiademusic.com/items/details/10114> (ultima consultazione: 26 ottobre 2023)

²⁹ „Founded in ballet language, this famous historic duet introduced a strikingly equal, very sensual movement vocabulary for the male and female partner, both wearing costumes that were revealing a lot of flesh, and that turned around conventional ballet gender roles by staging the male body as the object of desire (his role was that of a slave) for both his female partner on stage and the straight female and gay male audience. Eike Wittrock: *Schönheitsabend at Terni Festival*, cit.

³⁰ S.-E. Case, *Feminist and queer performance. Critical strategies*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2009, p. 69.

Holzinger, allora è importante esaminare molto attentamente se ci sia (ancora) qualcosa di mostruoso nei suoi spettacoli e cosa, oppure se Holzinger stessa sia diventata lei stessa una sorta di 'convenzione performativa'. Nei due esempi che verranno analizzati, la mostruosità sta nella messa in scena dell'ordine drammaturgico attraverso il personaggio di Beatrice Cordua.

In *Tanz* e *A Divine Comedy* abbiamo a che fare esclusivamente con corpi che possono essere letti come femminili. La messa in scena di Cordua rende mostruosa la percezione di questi corpi nel contesto della danza. Ciò che non rientra nel suo ordine, e che quindi lo mette in discussione, è una forma specifica di femminilità, che verrà analizzata nelle pagine seguenti.

4. I due spettacoli

Tanz e *A Divine Comedy* sono caratterizzati da due temi: la nascita e la morte. Entrambi questi fenomeni, non di rado rappresentati già di per sé come mostruosi, sono inestricabilmente legati a Beatrice Cordua. La ex prima ballerina ci guida drammaturgicamente attraverso gli spettacoli, ma in realtà, come vedremo, rende mostruoso l'ordine stabilito già solo con la sua semplice presenza.

4.1 Tanz

In *Tanz*, Cordua partorisce qualcosa di non umano, non una ma due volte nel corso dello spettacolo. All'inizio, le già menzionate protuberanze color carne e poi, dopo aver guidato per un'ora e mezza un faticoso allenamento di danza classica, partorisce un ratto – e fa venire subito in mente l'espressione 'Ballett-Ratte', 'ratto da balletto' (un termine che in tedesco, ma anche in francese, indica una piccola ballerina). Il ratto nero di plastica viene estratto dalle gambe di Cordua con un bel po' di sangue finto da un'ostetrica vestita da strega. Su due grandi schermi a destra e a sinistra del palco vediamo un primo piano di questo secondo parto mostruoso, ripreso da un'operatrice che indossa una pelliccia di lupo.

Le due nascite di Cordua e una forma mostruosa di riproduzione sono elementi drammaturgici essenziali dello spettacolo. I balletti romantici sui quali Holzinger lavora non vengono in alcun modo riprodotti. Vengono evocati come modelli, ma solo per poter subito deludere le aspettative che sono legate a essi. Cordua allena le sue allieve per un balletto il cui ordine è completamente stravolto: invece di prime ballerine in tutù che fluttuano dolcemente sul pavimento con le scarpette da punta, ci troviamo di fronte a interpreti sudate e sporche di sangue che si arrampicano

su motociclette appese alle traverse. Ma come spettatrice mi rendo conto che danzare come un elfo con le scarpe da punta forse non è per niente meno doloroso o autolesionista che venir appesi per i propri capelli. Il disciplinamento di questi corpi femminili di danzatrici, che Cordua annuncia all'inizio dello spettacolo come uno degli obiettivi del suo training, rivela un ordine mostruoso. Solo la trasgressione dell'ordine tradizionale del balletto dimostra la mostruosità di quest'ordine di una disciplina completamente grottesca. In questo modo viene stimolata negli spettatori una "riflessione estetica sulle convenzioni tacite della rappresentazione" di corpi femminili sulla scena.³¹

4.2 A Divine Comedy

Dopo un prologo, la cornice drammaturgica di *A Divine Comedy* viene completata da un discorso che Beatrice Cordua rivolge al pubblico: Cordua siede nuda su una sedia a rotelle elettrica, ornata da uno scheletro di plastica a grandezza naturale. Si rivolge al pubblico con voce calma e racconta del suo passato di ballerina con il famoso coreografo John Neumeier, per il quale si esibì nuda già nel 1972. Racconta di quanto loro ballerine un tempo erano arroganti, perché pensavano che tutte le ballerine sopra i 30 anni non valessero nulla, che fossero troppo vecchie. Descrive poi la sua condizione attuale di ottuagenaria che viene a malapena percepita come donna („nobody sees me as a woman anymore"³²). Parla della sua malattia, un Parkinson che progredisce lentamente ma costantemente, e delle conseguenze che essa ha: racconta che durante l'orgasmo le fa perdere così tanto il controllo che le sembra un po' di morire. Alla fine dice che una ballerina come lei in realtà muore due volte nella vita, una volta alla fine della carriera ("once at the end of their career") e una volta quando è davvero finita ("at the real end"), e che sta organizzando il suo funerale e per questo oggi sta tenendo una "audition": le due ore di spettacolo di *A Divine Comedy* sono inquadrare come una grande audizione per il funerale di Beatrice Cordua.

Quella che segue è un'odissea costellata di motivi tratti dalla letteratura, dalla storia dell'arte, dalla storia della danza e dalla cultura pop. Vediamo bizzarri rituali che ricordano le agonie dantesche all'inferno: la lapide che Cordua desidera è creata collettivamente dalle due dozzine di performer utilizzando l'*action painting* con un enorme sforzo fisico, inclusi vero sangue e vere feci. Cordua viene apparentemente portata all'orgasmo nel bel mezzo del palcoscenico con un dildo *strap-on* e dopo

³¹ R. Overthun, *Das Monströse und das Normale*, cit., p. 72.

³² Citato una registrazione non datata di *A Divine Comedy*, che Florentina Holzinger ha messo a disposizione dell'autrice per scopi di ricerca dell'autrice (00:27:36-00:27:50).

viene messa in una bara, che poi viene fracassata da un'auto. Lo spettacolo si conclude con la presunta defunta Cordua che esce da un bagno chimico e grida entusiasta: "It is completed – applaud!"³³. L'eliminazione finale è compiuta: l'audizione per il funerale di Beatrice Cordua e le sue due morti è conclusa.

5. Analisi

Sia le due nascite di Cordua in *Tanz* che le sue due morti in *A Divine Comedy* attirano le aspettative abitualmente associate alla nascita e alla morte in un ordine mostruoso: l'ordine della nascita, della maternità e della riproduzione, così come del suo opposto – la morte – diventa mostruoso. Ciò che nasce è qualcosa di non-umano e Cordua risorge dalla morte da un bagno chimico.

Julia Kristeva identifica come abietti sia il corpo morto – il cadavere³⁴ – sia gli escrementi corporei ("bodily wastes"). L'abietto non è né soggetto né oggetto: è lo scarto, ma è sempre caratterizzato da un'ambivalenza non di rado mostruosa. Per il soggetto, l'abiezione rappresenta un pericolo permanente e inseparabile da sé. Barbara Creed utilizza il concetto di abiezione di Kristeva per analizzare la mostruosità e la femminilità e sottolinea che, nei confronti delle donne, c'è sempre un'aspettativa in fatto di mostruosità: "All human societies have a conception of the monstrous-feminine, of what it is about woman that is shocking, terrifying, horrific, abject."³⁵ In questo modello di matrice psicoanalitica, la figura della madre è una figura chiave nel contesto dell'abiezione: "One of the key figures of abjection is the mother who becomes an abject at the moment when the child rejects her for the father who represents the symbolic order."³⁶ Sebbene 'madre' e 'padre' siano figure binarie in un modello di analisi, la loro funzione può essere assunta da persone diverse – ad esempio, una madre (che non deve necessariamente essere biologica) può anche implementare un ordine simbolico 'paterno'.

In *Tanz*, come anche in *A Divine Comedy*, abbiamo a che fare con

³³ Ivi, 1:49:43-1:49:47.

³⁴ "[...] corpses *show me* what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. [...] The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection." J. Kristeva, *Approaching Abjection*, in J.A. Weinstock (Cur.), *The Monster Theory Reader*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2020, pp. 95-107, qui p. 97.

³⁵ B. Creed, *Horror and the Monstrous Feminine. An Imaginary Abjection*, in *The Monster Theory Reader*, cit., pp. 211-225, qui p. 211.

³⁶ Ivi, p. 212.

coreografie che, per dirla metaforicamente, voltano le spalle alla ‘madre-balletto’ e si dedicano invece a spaccare legna, a defecare in pubblico e salire su motociclette. Le performer di Holzinger rifiutano il balletto classico e tuttavia continuano a essere soggette a esso. Si volgono verso ordini simbolici segnati di una forza, potenza e radicalità spesso associate alla mascolinità, che però si rivelano essere a loro volta solo gli ennesimi ordine di disciplinamento estremo dei corpi.

In entrambi gli spettacoli, il balletto è rappresentato dal corpo ormai vecchio di Beatrice Cordua e dalla sua biografia di prima ballerina tematizzata sulla scena. Cordua è ciò che Holzinger rigetta – le lascia infatti organizzare il proprio funerale – e da cui, tuttavia, non riesce a separarsi. Cordua aveva danzato nuda sulla scena già nel 1972. Cordua “partorisce” i “ratti da balletto” e mostra loro come disciplinare il proprio corpo. Cordua muore la sua morte teatrale, organizza il suo vero funerale e ha tuttavia l’ultima parola. Mettendo in scena Cordua come una ‘madre-balletto mostruosa’, Holzinger produce un incremento di sapere sulle cornici che governano la nostra percezione dei corpi femminili sulla scena.³⁷ Poiché non solo nel balletto romantico, ma ancora oggi, la percezione dei corpi femminili sul palcoscenico – soprattutto nell’ambito della danza – è influenzata da aspettative estremamente misogine che si orientano ai parametri: giovane, sana, leggera, disciplinata, elegante, muta, non sudaticcia e generalmente non produttrice di escrementi³⁸. È Cordua a infrangere tutti questi parametri e non sono invece le ballerine nude molto più giovani di lei. Certo, le ballerine più giovani sudano, sanguinano sul palco e defecano a comando su tavolozze da pittori. Ma è Cordua a rendere la percezione del femminile davvero mostruosa: si presenta come una ballerina con quasi il doppio degli anni, malata, che si rivolge direttamente al pubblico, quindi non è affatto una ballerina muta. Parla di come la donna diventi invisibile in età avanzata e sottolinea quanto sia straordinario nella nostra società vedere un corpo come il suo nudo sul palcoscenico. Una donna anziana, malata, con cicatrici sul seno, che racconta dei suoi orgasmi, che a 80 vive la sua sessualità e ne parla in pubblico. Racconta di perdite di controllo durante uno spettacolo la cui riuscita richiede un controllo totale: ogni acrobazia nei lavori di Holzinger deve essere perfetta, gli interpreti devono essere perfettamente disciplinati, altrimenti è tutto troppo pericoloso! Cordua è messa in scena come colei che ha ‘partorito’ e ‘disciplinato’ gli altri, eppure è lei l’escremento – l’abietto – della

³⁷ Cfr. A. Klappert, *Monster Machen*, cit., p. 162.

³⁸ Cfr. J. Zimmerman, *Women and Other Monsters. Building a New Mythology*, Beacon Press, Boston 2021, p. 4: “We’re still struggling to create or consume stories about valorous women, unless they also display the ‘feminine’ virtues: passive sex appeal and fragility that requires rescue”.

danza: il corpo femminile vecchio, debole, malato e non più efficiente è ancora la cosa più mostruosa che possa esserci nella danza.

Gli ordini della percezione dei corpi delle danzatrici sono incarnati e letteralmente trascinati nella tomba dalla mostruosa madre-balletto Cordua; vengono richiamati nella mente degli spettatori e, come l'abietto secondo Kristeva, respinti: rifiutati eppure non buttati via. Tuttavia diventa evidente anche la mostruosità di ciò che ora domina la scena al posto del balletto: anche questo ordine si basa sulla disciplina assoluta dei corpi delle interpreti femminili. L'ordine di percezione degli spettacoli di Holzinger è davvero così diverso da quello del balletto classico? In entrambi i casi ci sono spettatori che si aspettano una particolare, impressionante, straordinaria performance delle donne sul palcoscenico. E proprio questo dimostrano le trasgressioni di Cordua: Cordua è la delusione di questa aspettativa e ci dimostra perciò che avevamo l'aspettativa che è stata delusa.

6. Finale

La figura di madre-balletto interpretata da Cordua stimola così una riflessione sulle convenzioni tacite della rappresentazione deludendo le nostre aspettative riguardo alla "femminilità" e alla "danza"³⁹. L'ordine mostruoso così evocato produce perciò un incremento di conoscenza sulle cornici che governano la nostra percezione delle interpreti femminili in Holzinger. In *Tanz*, gli ordini della percezione dei corpi delle danzatrici vengono rappresentati dalla mostruosa madre-balletto Cordua; in *A Divine Comedy*, questi ordini vengono letteralmente sepolti vivi. Le convenzioni che determinano la rappresentazione dei corpi delle danzatrici e gli ordini di percezione ad esse legati vengono attivati nello spettatore per poi essere respinti, come l'abietto secondo Kristeva, ma senza che sia possibile liberarsene definitivamente.

³⁹ C. Weiler, J. Roselt, *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, cit., p. 23.

Miscellanea

Friedrich Schiller

Servirebbe davvero un buon teatro stabile?*

Traduzione e note di Luca Zenobi

This text is an unpublished translation of a speech given in Mannheim at the public session of the German Palatinate Society on June 26, 1784 by F. Schiller, a member of this society and adviser to the Duke of Weimar.

KEYWORDS: Friedrich Schiller, stable theater, Weimar Speech, *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* [*The theater considered as a moral institution*], law and religion.

* *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* fu pubblicato nel 1785 sul primo numero della rivista «Rheinische Thalia»; nella successiva pubblicazione nelle *Kleinere prosaische Schriften* del 1802, Schiller modificò il titolo, *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* [Il teatro considerato come istituzione morale], e cancellò diversi passaggi, fra cui l'introduzione, ovvero tutto il passo iniziale fino all'asterisco. La teoria del teatro qui proposta da Schiller, pur essendo ancora influenzata da un ottimismo di matrice illuministica basato su un'immagine fondamentalmente positiva dell'uomo e della storia, presenta *in nuce* una serie di riflessioni che saranno decisive per lo sviluppo successivo del pensiero dell'autore: dalla consapevolezza dell'origine esclusivamente umana delle religioni e delle idee morali, alla critica alle idee rousseauiane sul teatro e le arti in genere, alla riflessione sulla necessità di un teatro e di una poesia nazionale, infine all'accostamento e al confronto della sfera estetica e di quella politica, che sarà poi il *Leitmotiv* e il fondamento della sua "educazione estetica". Un influsso decisivo su questo scritto, soprattutto per quanto riguarda la questione delle passioni e dei sentimenti suscitati dallo spettacolo teatrale, è esercitato dalla *Hamburgische Dramaturgie* [Drammaturgia d'Amburgo, 1767-1769] di Gotthold Ephraim Lessing e dalla *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [Teoria generale delle belle arti, 1771-1774] di Johann Georg Sulzer. La traduzione redatta sulla base dell'edizione del 1785 tiene conto della versione a cura di Rosa Heller Heinzelmann e Giovanni Calò, *Il teatro come istituzione morale*, in F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica e altri scritti*, trad. it. G. Calò, Sansoni, Firenze 1927, pp. 167-186, condotta, a differenza della presente, sul testo rimaneggiato del 1802, ma con l'aggiunta nelle note di alcuni dei passaggi espunti da Schiller.

Desidero ringraziare Francesca Tucci per il prezioso contributo nella revisione della traduzione.

Un discorso tenuto a Mannheim nella seduta pubblica della società tedesca del Palatinato il 26 giugno 1784 da *F. Schiller*, membro di questa società e consigliere del duca di Weimar.

Se l'orgoglio naturale – definisco così il lecito apprezzamento delle nostre qualità individuali – deve accompagnarci in ogni circostanza della vita civile, la nostra prima preoccupazione non può che essere *questa*: l'impresa alla quale ora sacrifichiamo la parte migliore delle nostre facoltà spirituali potrà accordarsi alla dignità del nostro spirito, e soddisferà quanto quest'ultimo, nella sua totalità, esige a buon diritto dal nostro contributo? La massima tensione delle forze di per sé non basta, solo la più nobile applicazione di queste forze garantisce grandezza. Quanto più eccelso è il fine verso cui tendiamo, quanto più ampio e inclusivo il perimetro in cui operiamo, tanto più si accrescerà il nostro coraggio, tanto più pura e indipendente dall'opinione del mondo diverrà la nostra autoconsapevolezza. Solo quando avremo deciso in autonomia ciò che siamo e ciò che non siamo, allora soltanto saremo sfuggiti al pericolo di soffrire per il giudizio altrui, al rischio di darci arie per il consenso o di intimidirci per il disdegno.

Ma quindi da cosa dipende – questa riflessione mi ha sempre assillato da quando osservo gli esseri umani – da cosa dipende il fatto che l'orgoglio per le mansioni svolte spesso e volentieri è inversamente proporzionale al merito reale? Perché mai i più raddoppiano le proprie pretese nei confronti della società nella stessa misura in cui si riduce l'entità della loro influenza al suo interno?

Quanto è sobrio il ministro che, facendo girare il grande ingranaggio del governo, guida il paese con enorme dispendio di forze rispetto al piccolo istrione, capace solo di annotarne sulla carta le disposizioni? Quanto è sobrio il grande erudito, che ha allargato i confini del pensiero umano facendo risplendere la fiaccola della conoscenza su tutto il mondo e si mostra accanto al pedante apatico, custode dei suoi volumi in quarto? Si può condannare quel giovane che, spronato dalla propria forza interiore, evade dal ristretto carcere di un sapere dispensato per la mera sopravvivenza e segue il richiamo del dio in lui? È forse questa la vendetta degli spiriti meschini che non hanno animo di seguire il genio mentre ascende alle sue vette? Questi spiriti considerano così importante il proprio lavoro solo perché non ne sostengono il peso? Aridità, efficienza da formica e lavoro erudito a giornata sono apprezzati, pagati e ammirati sotto i rispettabili nomi di scrupolosità, serietà e profondità di pensiero. Nulla è più noto, e allo stesso tempo nulla è più dannoso per la sana ragione, dell'odio insanabile e del disprezzo altero con cui le facoltà universitarie guardano dall'alto in basso le arti liberali. Questa situazione perdurerà finché l'erudizione e il gusto, la verità e la bellezza non si abbracceranno, riconciliate come due sorelle.

È facile capire quali nessi ci siano tra una simile osservazione e la domanda: «*a che serve il teatro?*» La promozione della felicità universale è l'ultima e la più alta richiesta che il filosofo e il legislatore possono fare a un'istituzione pubblica. Tutto ciò che garantisce la sopravvivenza del genere umano sarà il suo primo assillo, tutto ciò che lo nobilita nella sua essenza sarà il suo sommo interesse. *I bisogni animali* dell'uomo sono i più antichi e i più urgenti, *quelli spirituali* però sono infinitamente superiori. Chi, dunque, riuscirà a dimostrare inconfutabilmente che il teatro ha agito sulla formazione dell'uomo e dei popoli, avrà decretato la sua legittima collocazione fra le prime istituzioni dello stato.

L'arte drammatica è la più complessa tra tutte le sue sorelle. Il prodotto più nobile di questo genere è *forse* anche il più nobile dello spirito umano. Prendiamo il sistema dell'attrazione dei corpi e il *Giulio Cesare* di Shakespeare¹: non è affatto detto che la bilancia sulla quale gli spiriti superiori pesano quelli umani oscilli anche di un solo punto matematico. Stabilito questo – e non lo hanno forse già stabilito i più incorruttibili tra i giudici, i posteri? –, ci si dovrebbe sforzare prima di ogni altra cosa di eliminare tutti i dubbi sulla dignità di un'arte la cui pratica impegna integralmente le facoltà dell'anima, dello spirito e del cuore. È un delitto contro se stessi, un assassinio dei talenti quando la stessa quantità di forza, che avrebbe fruttato il massimo interesse da parte dell'umanità, viene sprecata in modo infecondo per un oggetto meno importante. Davvero è ancora incerta la tua provenienza dal cielo? E i tuoi celebrati influssi sono soltanto incantevoli chimere dei tuoi ammiratori? Non è forse l'umanità tua debitrice? Oh, straccia dunque il tuo immortale alloro Talia, zittisci, o eterna Fama², le trombe che la acclamano! Quella Ifigenia tanto ammirata non era altro che un momento di debolezza del suo creatore incurante della propria dignità³? L'acclamato Amleto nient'altro che un gesto di lesa maestà da parte del poeta contro il genio divino?

Su nessun'altra arte – per quanto ne sappia – è stato detto e scritto di più che su quella drammatica, su nessun'altra si è sentenziato di meno. Il mondo, in questo campo più che in ogni altro, si è diviso tra idolatria e condanna, e la verità si è smarrita negli eccessi. L'attacco più duro che l'arte drammatica ha dovuto sopportare è giunto da una fonte inattesa. La sconsideratezza, l'insolenza, persino la scelleratezza di coloro che esercitano un'arte non può ricadere sull'arte stessa. La maggior parte

¹ Accostamento del genio scientifico – Isaac Newton, considerato come *Originalgenie* nell'ambito delle discussioni dell'epoca sul genio, autore della teoria del sistema gravitazionale – e del genio letterario.

² Talia era la dea dell'arte drammatica, Fama ovviamente la dea della celebrità.

³ Qui il riferimento è al dramma di Euripide *Ifigenia in Aulide* che Schiller tradurrà da una versione latina qualche anno più tardi pubblicandola sul sesto numero di «Thalia» nel 1789.

delle vostre rappresentazioni drammatiche, persino le più decantate, non sono altro – lo si dica! – che raffinate, dissimulate misture di veleni, vizi artificialmente imbellettati, virtù rammollite o millantate. I vostri rappresentanti dell'umanità, i vostri artisti e le vostre artiste, non sono forse il marchio d'infamia del nome che portano, le parodie del loro sacro ufficio, non sono forse la feccia dell'umanità? Le vostre celebri scuole di costumi non sono forse l'ultimo rifugio del lusso oramai appagato, un'imboscata della cattiveria e della satira? Quante volte questa nobile e divina Talia è stata ridotta a fare il pagliaccio per il popolino o la ruffiana per miseri troni⁴? Tutte queste esternazioni sdegnate sono inconfutabilmente vere, ma nessuna di loro colpisce davvero il teatro. La religione cristiana è stata il grido di battaglia quando hanno spopolato l'America; per onorare la religione cristiana Damiens e Ravillac compirono assassini e Carlo IX sparò sugli Ugonotti in fuga verso Parigi⁵. A chi però verrebbe in mente di accusare la più mite delle religioni per un'infamia da cui persino la brutta ferinità prenderebbe solennemente le distanze?

Tanto meno l'arte deve scontare il fatto di non essere in Europa ciò che è stata un tempo in Asia, di non essere nel diciottesimo secolo ciò che è stata sotto Aspasia⁶ e Pericle. Le basta essere esistita *allora* ed è sufficiente che la nazione dove fiorì sia ancora oggi il nostro modello. Ma veniamo all'analisi vera e propria.

*

Una generale e irresistibile propensione al nuovo e allo straordinario, il desiderio di lasciarsi trascinare in uno stato di turbamento emotivo: tutto ciò, secondo quanto afferma Sulzer, ha dato vita al teatro⁷. Stremato dagli sforzi superiori dello spirito, indebolito dalle occupazioni monotone, spesso avviliti del lavoro e saziati i suoi sensi, l'uomo doveva sentire nel suo intimo un vuoto ostile, contrario al suo eterno impulso all'attività. La nostra natura, ugualmente incapace di perdurare più a lungo nella condi-

⁴ Tutto il passo si riferisce alla *Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles* (1758) di Jean-Jacques Rousseau. La critica al filosofo francese, in particolare alle sue teorie sul teatro e sull'arte in genere, e il confronto con il suo pensiero sono una costante nell'opera di Schiller, anche negli scritti estetici maggiori, in particolare *Über naive und sentimentalische Dichtung* [Sulla poesia ingenua e sentimentale, 1795] e in *Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* [Lettere sull'educazione estetica dell'uomo, 1795].

⁵ Robert François Damien fu giustiziato nel 1757 dopo un fallito attentato a Luigi XV; François Ravaillac assassinò Enrico IV di Francia il 14 maggio 1610.

⁶ Etera ateniese celebre per la sua bellezza e la sua intelligenza, amante e successivamente moglie di Pericle.

⁷ Riferimento all'articolo «Schauspiel» [spettacolo o in senso più generico scena, teatro] nella *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [Teoria generale delle belle arti, 1771-1774] di Sulzer.

zione animale, così come di adempiere in maniera prolungata ai compiti più raffinati dell'intelletto, esigeva uno stato intermedio che riconciliasse entrambi gli estremi in conflitto e stemperasse la forte tensione in soave armonia, agevolando il passaggio da uno stato all'altro⁸. Questo è il beneficio prodotto dal senso estetico, ovvero dal sentimento per il bello. Ma poiché il primo obiettivo di un saggio legislatore deve essere la scelta del migliore effetto fra i due possibili, egli non si accontenterà di aver reso innocue le inclinazioni del suo popolo bensì le utilizzerà, per quanto possibile, come strumenti per la realizzazione di progetti superiori e si impegnerà a trasformarle in fonti di felicità. A tal fine sceglierà fra tutti gli altri mezzi il teatro, che è capace di aprire uno spazio infinito allo spirito assetato di attività, e di dare nutrimento a ogni facoltà dell'anima senza logorarne eccessivamente alcuna, di conciliare l'educazione della ragione e del cuore con il più nobile dei divertimenti.

Chi per primo osservò che il sostegno più saldo di uno stato è la *religione*, che senza il suo aiuto le leggi stesse perdono la loro forza, probabilmente, senza volerlo o senza saperlo, ha difeso il teatro dal suo lato più nobile. Proprio questa insufficienza, questa peculiare instabilità delle leggi politiche che rende la religione indispensabile allo stato, determina anche tutta l'importanza del teatro. Le leggi, voleva dire costui, sanciscono ciò che non si può fare, la religione estende le sue prescrizioni all'agire concreto. Le leggi si limitano a ostacolare i comportamenti che dissolvono l'unità sociale, la religione impone quelli che ne promuovono l'interiorizzazione. Le prime estendono il proprio dominio esclusivamente sulle manifestazioni palesi della volontà, soltanto le azioni sono assoggettate al loro ambito, questa estende la sua giurisdizione sino agli angoli più reconditi del cuore e incalza il pensiero sino alla sua più intima sorgente. Le leggi sono fuggevoli e versatili, mutevoli come l'umore e la passione, la religione crea vincoli indissolubili ed eterni. Ma supponiamo che avvenga ancora ciò che non può più verificarsi: se concedessimo alla religione questo grande potere su ogni cuore umano, in virtù di ciò porterà o sarà in grado di portare a compimento l'intera formazione dell'uomo? La religione – separo qui il suo lato politico da quello divino –, la religione agisce complessivamente in misura maggiore sull'immaginario o sull'emotività del popolo, opera in un modo tanto infallibile

⁸ Fin dalla sua dissertazione medica *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* [Saggio sul legame della natura animale dell'uomo con quella spirituale, 1780], Schiller propone questa teoria di uno stadio intermedio fra quello animale e quello spirituale e continua a considerarlo, con accenti diversi, fondamento anche dello «stato estetico», basato per l'appunto su una «mittlere Stimmung» [disposizione intermedia], (lettera XX sull'educazione estetica). Idee simili saranno esposte anche nel *Prolog* del *Wallenstein* (1800) e nella poesia *Die Künstler* [Gli artisti, 1789].

proprio perché agisce sulla sua sensibilità. La sua forza si esaurisce se le sottraiamo questa dimensione. E come agisce il teatro? La religione non vale più nulla per la maggior parte degli uomini se distruggiamo le sue immagini e i suoi problemi, se annientiamo le sue raffigurazioni del paradiso e dell'inferno, e tuttavia si tratta soltanto di raffigurazioni della fantasia, enigmi senza soluzione, spauracchi e adescamenti che rimandano a un futuro lontano. Quanto consoliderebbero la religione e le leggi il loro potere, se stringessero alleanza con il teatro, dove contemplazione e presenza viva coesistono, dove vizio e virtù, felicità e miseria, follia e saggezza passano con veridica chiarezza, in mille rappresentazioni dinanzi agli occhi dell'uomo, dove la Provvidenza risolve i suoi enigmi, dipana le sue trame sotto gli occhi dell'umanità, dove il cuore umano torturato dalla passione confessa i suoi impulsi più sommessi, dove cadono tutte le maschere, ogni trucco svanisce e la verità, incorruttibile, tiene giudizio come Radamanto!⁹

La giurisdizione del teatro inizia lì dove il dominio delle leggi civili ha fine. Quando la giustizia gozzoviglia accecata dall'oro e al soldo del vizio, quando gli oltraggi dei potenti deridono la sua impotenza e l'umano timore lega il braccio dell'autorità, il teatro si accolla spada e bilancia e trascina i vizi davanti a un tribunale spaventoso. A un suo cenno si prostrano l'intero regno della fantasia e della storia, il passato e il futuro. Audaci criminali, già da tempo condannati a marcire nella polvere, ora sono chiamati in giudizio dalla voce onnipotente della poesia e replicano la loro vita abietta come spaventoso insegnamento per i posteri. Ora impotenti, come ombre in uno specchio concavo, passano davanti ai nostri occhi quelli che furono il terrore dei loro secoli, e noi con voluttuoso ribrezzo malediciamo la loro memoria. Anche se la morale non dovesse essere più insegnata, se la religione non dovesse più trovare credenti, se non dovesse esistere più alcuna legge, Medea continuerà a farci rabbrivire mentre, barcollando, scenderà le scale del palazzo, dopo aver oramai compiuto l'assassinio dei suoi figli. Brividi benefici coglieranno l'umanità e in silenzio ognuno loderà la propria coscienza quando Lady Macbeth, la spaventosa sonnambula, laverà le sue mani invocando tutte le essenze d'Arabia per cancellare l'orribile odore dell'assassinio. Chi di noi ha osservato senza tremare, chi non è stato pervaso da vivo ardore per la virtù, da odio bruciante per il vizio quando Franz Moor, sconvolto per aver visto in sogno l'eternità, circondato dai terrori del *vicino* giudizio, fu strappato dal suo sopore, quando, per sopraffare il fragore della coscienza ridestata, bandì Dio

⁹ Personaggio mitologico, figlio di Zeus, che insieme a Eaco e al fratello Minosse era uno dei tre giudici degli Inferi.

dalla Creazione e sfogò con bestemmie impudenti il suo cuore oppresso, inaridito anche all'ultima preghiera¹⁰? – –

Non è un'esagerazione ritenere che queste raffigurazioni presentate sulla scena finiscono per diventare una cosa sola con la morale dell'uomo comune e, in alcuni casi, col determinare il suo modo di sentire. Io stesso sono stato testimone più di una volta di come qualcuno raccogliesse il proprio ribrezzo per azioni cattive in un'unica ingiuria: quell'uomo è un Franz Moor¹¹. Queste impressioni sono indelebili, e al tocco più leggero le scene spaventose viste a teatro si ridestano, come riesumate dalla tomba, nel cuore dell'uomo. Così com'è certo che la rappresentazione visiva agisce con maggior potenza della lettera morta e della fredda narrazione, il teatro agisce sicuramente in maniera più profonda e duratura della morale e delle leggi.

Qui, però, il teatro si limita a *venire in aiuto* alla giustizia terrena. Ma il raggio di azione della scena è in realtà ben più vasto: qui vengono stigmatizzati le migliaia di vizi che la giustizia tollera, lasciandoli impuniti, e le virtù che questa passa sotto silenzio vengono invece promosse dal teatro. In questo modo il teatro accompagna la saggezza e la religione, attingendo da questa sorgente pura i propri insegnamenti e i propri modelli e abbigliando l'austero dovere con una veste leggiadra e seducente. Con quali magnifiche sensazioni, risoluzioni e passioni rigonfia la nostra anima, quali ideali divini ci mostra, affinché li emuliamo! Quando il buon Augusto, maestoso come i suoi dei, porge la mano al traditore Cinna, che è già convinto di leggere sulle sue labbra la sentenza di morte, dicendogli: «Siamo amici, Cinna!» – chi tra la folla in *quel* momento non vorrà stringere la mano con gioia al suo nemico mortale, per essere simile al divino romano? Quando Franz von Sickingen, in procinto di punire un principe e combattere per i diritti altrui, si guarda improvvisamente indietro e vede salire il fumo dalla propria fortezza dove, indifesi, sono rimasti moglie e figlio, e tuttavia *egli* prosegue nel suo intento per mantenere la parola data – in quale grandezza mi appare l'uomo, quanto misero e spregevole il temuto e invincibile destino¹²!

Tanto è brutta l'immagine dei vizi riflessa nello specchio del teatro,

¹⁰ Tutto questo periodo e i successivi fino a «nel cuore dell'uomo» furono cancellati da Schiller nell'edizione del 1802.

¹¹ Franz e Karl Moor sono i due fratelli protagonisti del primo dramma di Schiller *Die Räuber* [I masnadieri, 1781].

¹² Riferimenti rispettivamente a *Cinna ou la clémence d'Auguste* (1643) di Pierre Corneille e a un dramma comparso anonimo di attribuzione incerta (alcuni ritengono sia di Anton von Klein [1746-1810], artista che operava presso il teatro di Mannheim). Franz von Sickingen è un personaggio storico, cavaliere e capitano di ventura tedesco al servizio di Francesco I e poi di Carlo V. Fra l'altro è uno dei personaggi del dramma di Goethe *Götz von Berlichingen* (1773), in cui però non vi è nulla di quanto riportato qui da Schiller.

quanto più amabile quella della virtù. Quando in una notte di tempesta l'inerte e sconsiderato Lear bussa invano alla casa delle sue figlie, e con i suoi capelli bianchi sparsi al vento racconta agli elementi che infuriano quanto sia stata snaturata la sua Regan, e lascia erompere infine il suo dolore cieco nelle terribili parole: «Vi ho dato tutto!»¹³ – come ci appare detestabile qui l'ingratitude? Con quanta solennità giuriamo profondo rispetto e amore filiale!

Ma il nostro teatro deve ancora realizzare una grande conquista, e solo quando l'avrà conseguita se ne comprenderà l'importanza. Il *Timone d'Atene* di Shakespeare, per quanto possa ricordare, non è ancora comparso sulle scene tedesche. Come è indubbio che attraverso le opere di Shakespeare, più che di ogni altro, io posso indagare l'uomo, con altrettanta certezza affermo che in tutto Shakespeare non conosco alcun dramma in cui questo mi si presenti in maniera più veritiera, in cui parli al mio cuore in modo più forte e più eloquente, in cui io abbia imparato più insegnamenti di vita che nel *Timone di Atene*. È un vero merito dell'arte scavare alla ricerca di questo filone d'oro¹⁴.

Ma la sfera d'azione del teatro è ben più estesa. Anche lì dove la religione e le leggi ritengono indegno guidare i sentimenti umani, *il teatro* contribuisce ancora alla nostra formazione. Il benessere della società viene turbato sia dalla follia che dal delitto e dai vizi. Un'esperienza vecchia quanto il mondo insegna che nel tessuto delle cose umane spesso le zavorre più pesanti sono appese ai fili più sottili e delicati, e, se risaliamo alla sorgente delle azioni, dobbiamo ridere almeno dieci volte prima di poter provare orrore una sola volta. La mia lista di malvagi diventa più corta ogni giorno che invecchio, il mio registro di folli più completo e più lungo. Se le colpe morali del tipo malvagio scaturiscono da un'unica e medesima sorgente, se tutti gli spaventosi estremi del vizio, che da sempre lo contraddistinguono, sono soltanto le forme mutate o i gradi superiori di un'unica caratteristica di cui alla fin fine sorridiamo unanimemente e che amiamo, perché mai la natura non avrebbe dovuto seguire la stessa via per il tipo del folle?¹⁵ Conosco

¹³ Riferimento alle scene 3 e 4 del II atto del *King Lear* di William Shakespeare.

¹⁴ Schiller progettava una rielaborazione del dramma shakespeariano. Il frammento *Der versöhnte Menschenfeind* [Il misantropo riconciliato] pubblicato nel 1790 sulla rivista «Thalia», pur ispirato proprio al *Timon* di Shakespeare, fu modificato nel corso della sua elaborazione in modo tale da conservare solo nel titolo un riferimento all'opera inglese. Tutto il capoverso è eliminato dalla versione del 1802.

¹⁵ Nella sua formulazione questo risulta essere uno dei passaggi più oscuri del testo. Schiller ricorre all'idea, sostenuta anche da Lessing, che vizio e virtù avessero una medesima origine e che in una grande indole il discrimine tra l'uno e l'altra fosse sottilissimo (Franz e Karl Moor da un punto di vista antropologico originano da una stessa sorgente). Una

solo *un* segreto per preservare l'uomo dalla degenerazione: proteggere il suo cuore dalle debolezze.

Una gran parte di questo effetto possiamo aspettarcela dal teatro. È lui a tenere lo specchio davanti alla numerosa classe dei folli e a stigmatizzare le loro molteplici forme con un sano scherno. L'effetto che allora produceva grazie alla commozione e al terrore ora lo ottiene (più velocemente, forse, e in maniera più infallibile) attraverso lo scherzo e la satira. Se volessimo provarci a valutare la commedia e la tragedia secondo la misura dell'effetto raggiunto, l'esperienza darebbe quasi certamente la prevalenza alla prima. Scherno e disprezzo feriscono sensibilmente di più l'orgoglio dell'uomo di quanto l'esecrazione non tormenti la sua coscienza. Davanti a ciò che ci terrorizza, la nostra viltà si nasconde ma è proprio questa viltà che ci espone al pungiglione della satira. La legge e la coscienza ci proteggono *spesso* dai delitti e dai vizi, ma per proteggerci dal ridicolo è necessario un senso più fine, che in nessun altro luogo, se non di fronte a un palcoscenico, siamo in grado di esercitare. Forse concediamo a un amico il permesso di criticare i nostri costumi e il nostro cuore, ma ci costa fatica perdonargli un solo gesto di derisione. I nostri travimenti sopportano un sorvegliante e un giudice, le nostre pecche a malapena un testimone. Il teatro soltanto può deridere le nostre debolezze poiché risparmia la nostra sensibilità e non vuol conoscere la colpa del folle. Senza arrossire vediamo cadere la nostra maschera riflessa dal suo specchio e gli siamo intimamente grati per il blando ammonimento.

Ma il suo vasto campo d'azione non è ancora esaurito. Il teatro è, più di ogni altra istituzione pubblica dello stato, una scuola della saggezza pratica, una guida per la vita civile, una chiave infallibile per i più segreti accessi dell'animo umano. Ammetto che egoismo e insensibilità annullano non di rado il suo miglior effetto, che mille vizi si impongono ancora davanti al suo specchio e mille buoni sentimenti ricadono infruttuosi dal cuore freddo dello spettatore. Io stesso sono dell'opinione che forse l'Arpagone di Molière non ha ancora reso migliore nessuno strozzino, che il suicida Beverley ha trattenuto ben pochi dei suoi fratelli dalla ripugnante passione per il gioco¹⁶, che l'infelice storia del masnadiero Karl Moor

simile consapevolezza ha degli effetti anche dalla prospettiva di chi osserva questi fenomeni umani, perché preserva dall'orrore verso certe manifestazioni dell'umano. Il teatro, in quest'opera di svelamento, è uno strumento di formidabile efficacia.

¹⁶ Arpagone è il protagonista della commedia di Molière *L'avare* (1669), mentre Beverley è il personaggio di una commedia di Ludwig Schröder *Beverly oder der Spieler* [B. o il giocatore, 1776]; Schröder, amico di Schiller, drammaturgo, attore e direttore nazionale del teatro di Amburgo dal 1786, si era ispirato a un dramma inglese di Edward Moore, *The Gamester*, al quale a sua volta aveva attinto il drammaturgo francese Bernard Saurin per il suo dramma *Beverley* (1768).

non renderà più sicure le strade maestre. Tuttavia, se ridimensioniamo anche questo grande effetto del teatro, se vogliamo essere tanto ingiusti da dichiararlo nullo, quanto del suo influsso resterà ancora? Pur non eliminando né riducendo il numero complessivo dei vizi, non ci ha forse insegnato a conoscerli¹⁷? Assieme a questi viziosi e a questi folli noi dobbiamo vivere. Dobbiamo evitarli o avere a che fare con loro; dobbiamo tener loro testa o soccombere. Adesso però non ci sorprendono più. Siamo preparati ai loro colpi. Il teatro ci ha svelato il segreto per riconoscerli e renderli innocui. *Il teatro* ha tolto la maschera di falsità all'ipocrita e ha scoperto la rete con cui l'astuzia e l'intrigo ci intrappolavano. Ha trascinato inganno e falsità fuori dai labirinti tortuosi e ha portato alla luce il loro terribile aspetto. È probabile che Sara morente non susciterà terrore in *un solo* libertino, che tutte le rappresentazioni della seduzione punita non raffredderanno l'ardore di costui, ed è altresì probabile che l'attrice scaltra baderà seriamente a impedire questo effetto. Siamo però sufficientemente fortunati dal momento che la candida innocenza ora conosce le insidie di un simile individuo, il teatro le ha insegnato a diffidare dei suoi giuramenti e a tremare di fronte alla sua adorazione¹⁸.

Il teatro richiama l'attenzione non soltanto sugli uomini e sui caratteri umani, ma anche sui destini e ci insegna la grande arte di sopportarli. Nel tessuto della nostra vita il *caso* e il *disegno* giocano un ruolo ugualmente grande; l'ultimo lo guidiamo *noi*, al primo dobbiamo sottometerci ciecamente. È già una conquista se sventure inevitabili non ci trovano del tutto privi di autocontrollo, se il nostro coraggio, la nostra intelligenza hanno già avuto modo di esercitarsi in eventi simili e il nostro cuore si è indurito al punto da parare il colpo¹⁹. Il teatro ci mostra una scena multiforme di sofferenze umane. Ci trascina tramite la finzione nei tormenti altrui e ci ripaga della momentanea sofferenza con lacrime piacevoli e accresce magnificamente il nostro coraggio e la nostra esperienza. Ci consente di

¹⁷ L'intero passo riprende considerazioni del XXIX capitolo della *Hamburgische Dramaturgie*.

¹⁸ Riferimento al dramma di Lessing *Miss Sara Sampson* (1755) con il quale nasce il *bürgerliches Trauerspiel*, il dramma borghese, in Germania. Considerazioni simili si ritrovano anche nel saggio *Über das gegenwärtige teutsche Theater* [Sul teatro tedesco contemporaneo, 1782].

¹⁹ Schiller riprende la concezione della tragedia come "addestramento" ai colpi del destino dalla tradizione stoica propugnata da autori come Martin Opitz (ad esempio nella prefazione alle *Troiane* di Seneca del 1625) e Gottsched nel *Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen* [Saggio di poetica critica per i Tedeschi, 1730], e la conserva sino ai suoi scritti sul sublime, in particolare in *Über das Erhabene* [Sul sublime, 1801], in cui il patetico, su cui la tragedia si fonda, viene definito «Inokulation des unvermeidlichen Schicksals» [inoculazione dell'inevitabile destino], grazie al quale esso viene privato del suo carattere maligno.

seguire Arianna abbandonata a Nasso, che riecheggia dei suoi lamenti²⁰, ci ritroviamo nella torre della fame di Ugolino, saliamo sull'orrendo patibolo e restiamo ad origliare in attesa dell'ora solenne della morte²¹. Qui ascoltiamo la natura colta di sorpresa dare conferma forte e inconfutabile di quanto la nostra anima ha sentito in indistinti presagi. Nella segreta della torre l'amante tradito resta orfano dalla protezione della sua regina²². Nel momento in cui deve morire Moor, pieno di angoscia, smarrisce la sua saggezza infida e tendenziosa. L'eternità congela un morto per rivelare segreti che nessun essere vivente può conoscere, e il malvagio tracotante vede fallire la sua ultima orribile imboscata perché anche le tombe spifferano i segreti²³.

Ma il teatro non si limita a farci conoscere le sorti degli uomini, ci insegna anche ad essere più giusti nei confronti dello sventurato e a giudicarlo con maggior indulgenza. Solo dopo aver misurato la profondità dei suoi tormenti, siamo autorizzati a giudicarlo. Nessun delitto è più infamante del furto, tuttavia non mescoliamo tutti noi lacrime di compassione nella nostra sentenza di condanna, quando a nostra volta ci perdiamo nello spaventoso impulso con cui Edward Ruhberg compie il misfatto²⁴? Il suicidio viene generalmente esecrato come empietà; ma quando Marianne, assediata dalle minacce di un padre furibondo, tormentata dall'amore e dall'idea di orribili mura claustrali, beve il veleno, chi di noi vorrebbe essere colui che per primo condanna la misera vittima sacrificale di una massima insensata²⁵? Umanità e tolleranza iniziano a diventare lo spirito dominante della nostra epoca; i loro raggi sono penetrati sino alle aule di tribunale e anche oltre, nel cuore dei nostri principi. Quanta parte di quest'opera divina va attribuita ai nostri teatri? Non sono loro che hanno

²⁰ Riferimento a *Ariadne auf Naxos* (1774) di Johann Christian Brandes.

²¹ Qui Schiller allude al dramma *Ugolino* (1768) di Heinrich Wilhelm Gerstenberg, dramma che aveva provocato una notevole impressione sul giovane Schiller e che fu considerato come uno dei primi e migliori prodotti della rivoluzione poetica dello *Sturm und Drang*. Schiller lo cita già nella sua dissertazione medica *Versuch über den Zusammenhang* (cfr. nota 8) a proposito della terribile violenza che i sentimenti animali possono assumere nell'uomo. Del dramma di Gerstenberg parla anche Madame de Staël nel suo *De l'Allemagne* (1813, parte II, cap. 25).

²² Riferimento ai personaggi di Essex ed Elisabetta I nel dramma di Thomas Corneille *Le comte d'Essex* (1687) o nel dramma *Graf von Essex* (1682) di Johann Gottfried Dyck tratto da John Banks, entrambi trattati nella *Hamburgische Dramaturgie* ai capitoli XXII-XXIII e LIV-LIX.

²³ Probabilmente qui Schiller allude a *Hamlet* di Shakespeare.

²⁴ Personaggio del dramma di August Wilhelm Iffland *Verbrechen aus Ehrsucht* [Delitto per ambizione, 1784]. Sul tema della funzione estetica del delitto, Schiller si esprime in termini simili anche nel saggio *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und des Niedrigen in der Kunst* [Pensieri sull'utilizzo di oggetti comuni e volgari nell'arte, 1802].

²⁵ Riferimento a *Mariane. Ein bürgerliches Trauerspiel* [M. Un dramma borghese, 1776] di Friedrich Wilhelm Gotter, tratto da un'opera di Jean François de la Harpe.

fatto conoscere l'uomo all'uomo e che hanno svelato l'ingranaggio segreto grazie al quale egli opera?

I potenti hanno motivo, più di tutti gli altri, di essere grati al teatro. Solo qui i grandi della terra sentono ciò che mai o di rado sentono: la verità. E qui vedono ciò che mai o solo di rado vedono: l'uomo.

È così grande e molteplice il merito del miglior teatro per la formazione morale, né minore è quello che gli spetta per l'intero progresso della ragione. Proprio in questa sfera superiore la grande mente, l'ardente patriota sa servirsene a pieno.

Egli scorre con uno sguardo il genere umano, confronta popoli con altri popoli, epoche con altre epoche e comprende quanto servilmente la massa più numerosa del popolo sia imprigionata nelle catene del pregiudizio e dell'opinione comune, che si oppongono eternamente alla sua felicità; comprende che i raggi più puri della verità illuminano soltanto poche *singole* menti, che hanno ottenuto questo piccolo profitto forse col sacrificio di un'intera vita. In che modo il saggio legislatore può far sì che tutta la nazione condivida quegli stessi raggi?

Il teatro è il canale collettivo in cui la luce della sapienza si irradia dalla parte pensante e migliore del popolo in forma più mite verso tutto lo stato. I concetti più giusti, i principi più raffinati, i sentimenti più puri scorrono da qui per tutte le vene del popolo; la nebbia della barbarie, dell'oscura superstizione scompare, la notte cede il posto alla luce vittoriosa. Tra i tanti magnifici frutti di un miglior teatro voglio segnalarne soltanto due. La tolleranza verso le altre religioni e sette si è diffusa soltanto da pochi anni ma ancor prima l'ebreo Nathan e il saraceno Saladino ci hanno fatto vergognare, predicando la dottrina divina secondo cui la devozione verso Dio non dipende affatto dalle nostre fantasie su di lui²⁶. Prima ancora che Giuseppe II combattesse l'idra terribile dell'odio religioso²⁷, il teatro ha istillato umanità e mitezza nel nostro cuore, le raffigurazioni abominevoli della furia dei preti pagani ci hanno insegnato ad evitare l'odio religioso. In questo terribile specchio il cristianesimo ha lavato via le sue macchie. Con un risultato altrettanto felice alcuni errori frutto dell'*educazione* potrebbero essere combattuti grazie al teatro; deve ancora essere scritta l'opera in cui si tratti un tema così rilevante. Per le conseguenze che comporta, nessuna questione è più importante di questa per lo stato, e tuttavia nessuna è così trascurata, nessuna, quanto questa, è affidata senza limite alcuno alla sconsideratezza del cittadino. Soltanto il teatro potrebbe mettere davanti ai suoi occhi, sotto forma di raffigurazioni commoventi e piene di effetto, le vittime infelici di un'educazione tra-

²⁶ Allusione al celebre poema drammatico di Lessing *Nathan der Weise* [Nathan il saggio, 1779] di cui Nathan e Saladino sono i protagonisti.

²⁷ Qui Schiller si riferisce all'editto sulla tolleranza del 1781 dell'imperatore Giuseppe II.

scurata; a teatro i nostri padri potrebbero rinunciare al rigore delle loro massime, le nostre madri imparare ad amare in maniera più ragionevole. Concetti falsi inducono in errore anche il cuore migliore di un educatore; ancora peggio se ci si vanta di un *metodo* e si manda sistematicamente in rovina il tenero virgulto nel Philantropinum e nelle serre²⁸. L'attuale mania di far mostra delle creature di Dio come al mercatino di Natale, questo celebre furore di fabbricare uomini al tornio imitando Deucalione (con la differenza però che oramai da esseri umani si producono pietre, mentre quello trasformava pietre in esseri umani), meriterebbe di sentire la sferza della satira, più di qualsiasi altro eccesso della ragione²⁹.

Non di meno – se i capi di stato e i tutori dell'ordine lo capissero – a partire dal palcoscenico si potrebbero correggere le opinioni della nazione sul governo e sui governanti. Il potere legislativo parlerebbe qui attraverso simboli estranei al suddito, si giustificerebbe contro le sue recriminazioni ancora prima che queste venissero espresse e, senza darlo a vedere, conquisterebbe il suo scetticismo. Persino l'indole industriosa e lo spirito inventivo potrebbero infiammarsi di fronte alla scena, e lo farebbero se i poeti ritenessero che valga la pena essere patrioti e lo stato volesse degnarsi di ascoltarli.

Mi è impossibile tralasciare qui il grande influsso che un buon teatro stabile avrebbe sullo spirito della nazione. Chiamo spirito nazionale di un popolo l'affinità e la coincidenza delle sue opinioni e delle sue inclinazioni su questioni rispetto alle quali un'altra nazione ha pensieri e percezioni differenti. Soltanto al teatro è possibile ottenere questo superiore grado di concordia, poiché il teatro percorre l'intero ambito della conoscenza umana, esaurisce tutte le situazioni della vita e porta la luce in fondo a ogni angolo del cuore; perché riunisce in sé tutte le condizioni e tutte le classi e possiede la via più diretta alla ragione e al cuore. Se in tutti i nostri drammi dominasse *un* tratto principale, se i nostri poeti fossero in accordo fra loro e volessero stabilire un legame saldo per raggiungere questo scopo, se una scelta rigorosa guidasse il loro lavoro, se il loro pennello si consacrasse solo alla rappresentazione di soggetti popolari – in una sola parola, se assistessimo alla creazione di un teatro nazionale, saremmo anche una nazione³⁰. Cosa teneva unita la Grecia con tanta forza? Cosa

²⁸ Istituto fondato da Johann Bernhard Basedow a Dessau nel 1774, basato sui principi del filantropismo illuminista. L'allusione successiva alle serre invece è riferita alla «Karlsschule» di Stuttgart, l'accademia militare frequentata da Schiller in gioventù, che all'inizio si chiamava «Militär-Pflanzschule» [semenzaio militare].

²⁹ L'intero periodo fu cancellato nell'edizione del 1802.

³⁰ Qui Schiller si contrappone a Lessing che, nei capitoli CI-CIV della *Hamburgische Dramaturgie*, si era espresso in termini negativi sulla capacità dei Tedeschi di creare un teatro nazionale e dunque sulla loro identità di nazione. Sulla stessa linea invece Sulzer che, nell'articolo «Schauspiel» della sua *Allgemeine Theorie*, invocando un contenuto

attraeva il popolo così irresistibilmente verso il teatro? Nient'altro che il contenuto patriottico delle opere, lo spirito greco, il grande, schiacciante rilievo dello stato, di un'umanità migliore che in esse alitava.

Ancora un merito ha il teatro, un merito che preferisco tirare in ballo solo ora, perché suppongo che la causa contro i suoi persecutori potrà essere vinta anche senza tirarlo in ballo. Quello che mi sono impegnato a comprovare fin qui, ossia che il teatro influisce in maniera essenziale sui costumi e sull'educazione, era tutto da dimostrare. Che fra tutte le invenzioni del lusso³¹ e fra tutte le istituzioni per il pubblico divertimento esso meriti la priorità, è stato ammesso anche dai suoi nemici. Ma ciò che il teatro realizza in quest'ambito è più importante di quanto si sia soliti pensare.

La natura umana non sopporta di soggiacere ininterrottamente e per l'eternità al tormento delle occupazioni, le attrattive dei sensi si spengono con il loro appagamento. L'uomo, sovraccarico del godimento di natura animale, stanco del prolungato sforzo, tormentato dall'impulso eterno all'azione, brama piaceri migliori, eccellenti oppure si precipita a briglia sciolta in distrazioni selvagge, che accelerano la sua rovina e distruggono la pace sociale. Gioie orgiastiche, gioco rovinoso, mille follie che l'ozio escogita sono inevitabili se il legislatore non sa indirizzare questa inclinazione del popolo. L'uomo dedito agli affari corre il pericolo di scontare con il fatale *spleen* una vita generosamente sacrificata allo stato, l'erudito di decadere a ottuso pedante, il popolo di ripiombare alla condizione animale. Il teatro è l'istituzione in cui si uniscono piacere e insegnamento, calma e tensione, divertimento e formazione, in cui nessuna facoltà dell'anima è tesa a danno dell'altra, nessun piacere è goduto a spese dell'insieme. Ogni volta che una pena ci rode il cuore, che l'umore cupo avvelena le nostre ore solitarie, che il mondo e le incombenze ci disgustano, che mille oneri opprimono la nostra anima e la nostra emotività minaccia di soffocare sotto le fatiche della professione, allora il teatro ci accoglie. In questo mondo fittizio dimentichiamo, come in un sogno, quello reale, siamo restituiti a noi stessi, il nostro sentire si ridesta, passioni salutari scuotono la nostra natura assopita e spingono il sangue in onde più vive. L'infelice qui sfoga il proprio dolore piangendo per il tormento altrui, chi è felice si contiene e chi è sicuro di sé diventa timoroso. L'effeminato troppo sensibile si fortifica diventando uomo, il rozzo brutto qui, per la prima volta, inizia a provare sentimenti. E poi infine, quale trionfo per te, o Natura! – Natura tanto spesso calpestata, tanto spesso nuovamente risorta – quando uomini di ogni ambiente, zona e condizione, liberatisi da

nazionale per il teatro, ricorda gli antichi spettacoli e giochi nazionali della Grecia antica.

³¹ Evidenti, in questa definizione del teatro – e delle arti – come attività nella sfera del lusso, e poi nelle frasi successive, gli echi della riflessione rousseauiana su arte e società.

tutti i vincoli dell'affettazione e della moda, strappati a ogni tormento del destino, affratellati da *una* simpatia che tutto intesse³², di nuovo fusi, uniti in un'*unica* progenie, dimenticano se stessi, il mondo e si avvicinano alla loro origine divina. Ogni individuo gode degli entusiasmi di tutti, entusiasmi che, più forti e più belli, ricadono su di lui da centinaia di occhi, e il suo petto dà spazio ora a un *unico* sentimento – questo: essere un *uomo*.

³² Questo concetto caro al giovane Schiller si trova nei suoi scritti del periodo della «Karlsschule», in cui viene tratteggiata una metafisica dell'amore basata soprattutto sulle teorie di Adam Ferguson e della filosofia morale scozzese (Francis Hutcheson e Adam Smith). Tutto il passo, sino alla conclusione del saggio, anticipa inoltre nei toni il celebre inno *An die Freude* [Alla gioia, 1785].

Silvia Masi (Roma)

Messaggio secondario e vocalità nello Jakob von Gunten di Fabio Condemì

This essay proposes to reconstruct, in the footsteps of phonostylist Iván Fónagy, the secondary message in the Walserian *Jakob von Gunten* and investigate the ways in which it is represented in the theatrical “remediation”, taking on the vocal gesture as a metaphor for a drive reality. Signed by Fabio Condemì and presented at the Venice Theatre Biennale in 2018, the adaptation declines, in the pluricodic composition of the stage event, the harrowing drama of a deliberately emptied existence told by Walser’s irreverent style, founded on labyrinthine chatter and uninterrupted irony.

KEYWORDS: Fabio Condemì, Robert Walser, *Jakob von Gunten*, regression into the primordial stage, actor-agent/actor-acted

Il presente contributo propone di ricostruire, sulle orme del fonostilista Iván Fónagy, il messaggio secondario nello *Jakob von Gunten* walseriano ed indagare le modalità di rappresentazione dello stesso nella “rimediazione” teatrale, assumendo il gesto vocale in quanto metafora di una realtà pulsionale. Firmato da Fabio Condemì e presentato alla Biennale Teatro di Venezia nel 2018, l’adattamento declina, nella composizione pluricodica dell’evento scenico, lo straziante dramma di un’esistenza volutamente svuotata raccontato dallo stile irriverente di Walser, fondato sulla chiacchiera labirintica e sull’ironia ininterrotta. Sottrarsi al gravoso peso della vita, purificarsi dal pensiero asservendosi ciecamente ad un potere sovrano, annientarsi fino all’automatismo soporifero è quanto insegna la scuola per ragazzi Benjamenta. Tornare ad una condizione nulla significa dar voce ad un enigma inappropriabile ed incomprensibile, incosciente e precosciente: è tornare ad uno stadio primordiale, che conserva il ricordo di un linguaggio risolutore di tensioni psico-fisiche. Lo scopo del lavoro è verificare come tale regressione si traduce nel territorio performativo, risultato di un’operazione condotta su tre livelli, giacché sono tre gli universi chiamati a trasporre l’uno nell’altro nel comune scopo della sincerità artistica: quello di Walser-autore, quello di Condemì-regista, quello dell’attore-agente e agito.

Un corpo sonoro o un suono corporale

Una premessa al simbolismo fonetico di Fónagy¹ si rende qui necessaria e non può prescindere dall'enucleazione del suo modello della comunicazione in doppia codifica: il linguaggio restituisce le velleità precoscienti e incoscienti dell'individuo attraverso un gioco mimico-corporale – una performance drammatica – che ha sede nella glottide.

Sul registro orale si innesta la componente intima e indicibile, un sistema semiotico preverbale che si traduce in una serie di manipolazioni degli elementi arbitrari del segno. Il messaggio secondario (gestuale) è parassitario; tuttavia, non pregiudica il messaggio primario (linguistico) ma accompagna la comunicazione irradiandola di contenuti psichici inconsci. Ogni fonema, essendo un'unità astratta, lascia un certo margine alle sue realizzazioni possibili entro cui, a partire da uno dei suoi tratti acustici e fisiologici distintivi, può materializzarsi il contenuto mentale dell'emozione, che altro non è che l'interiorizzazione di un'azione repressa ritrasformata in atto. La decodifica dell'emozione passa attraverso l'analisi del suono. Il fonema prodotto viene scomposto e identificato con uno dei fonemi esistenti; la sua realizzazione è poi comparata con l'articolazione neutra – il “punto zero”, secondo Barthes. Lo scarto articolatorio di cui una eventuale distorsione semiotico-significativa è responsabile genera un'interpretazione e segnala la presenza dell'emozione. Il fonema si fa perciò portatore di un gesto-scarto virtuale così come ogni organo della parola diviene dimora di impulsi ancestrali: la mimica glottale riflette uno stadio aurorale della fonazione, quello fisiologico, in cui musica e parola convivevano nella *mousiké*² appianatrice di tensioni biologiche causate da appetiti non soddisfatti, dolore o paura.

Questa voce “viva”, vivificata dal gesto, sfocia nella messa in opera individuale di uno stile vocale in cui le marche soprasesgmentali riflettono la sfera emotiva del locutore, non inventariabile negli schemi del pensiero concettuale. Movimento dell'anima per Cicerone o fisionomia dello spirito per Schopenhauer, lo stile è secondo Fónagy maniera di parlare e sintesi delle fasi successive della comunicazione preverbale. In sostanza, un atto immaginario è drammatizzato ed imitato fisicamente. I movimenti gestuali dell'intero corpo sono miniaturizzati e concentrati nell'apparato fonatorio. La mimesi glottale è resa poi percettibile, integrata all'atto di

¹ Cfr. I. Fónagy, *La vive voix: Essais de psycho-phonétique*, Payot, Paris 1983 e Id., *Le lettere vive. Scritti di semantica dei mutamenti linguistici*, a cura di P. Bollini, Edizioni Dedalo, Bari, 1993. Ma anche: L. Santone, *Iván Fónagy, ou de la linguistique entre poésie et musique, recto*, 2 (2019), pp. 317-330 ed Ead., *Il viaggio della voce. Il simbolismo fonetico da Saussure a Fónagy, recto*, n. 2 (2015), pp. 297-310.

² Termine greco designante la danza, la musica vocale e strumentale, le strutture metriche dei poemi e gli elementi prosodici della parola.

parola e proiettata nello spazio sonoro: la performance gestuale è fissata, pronta per essere riferita a situazioni concrete analoghe.

Un'identificazione metaforica inconscia con fenomeni equivalenti attiva e riproduce un sintomo suscitato in veste di segno motivato e isomorfo. Contrariamente alle unità lessicali e grammaticali del linguaggio, infatti, le intonazioni emotive non sono mai arbitrarie e presentano somiglianza percettiva tra il significante ed il significato. I movimenti della voce riproducono fattivamente i movimenti corporei.

La viva voce costituisce oggetto d'analisi favorito di scrittori e poeti per la possibilità di ricerca paleontologica offerta: i sintomi vocali svelano alla luce del sole la sfera pulsionale dell'individuo in un messaggio linguistico demotivato e rimotivato, cioè reinvestito a seguito di un ritorno all'essenziale. Nei suoi studi sul mutamento semantico, il fonostilista indaga la demotivazione e la rimotivazione come processi responsabili della genesi e dello sviluppo del linguaggio. Per demotivazione si intende «un disinvestimento delle rappresentazioni – dei pensieri, delle aspirazioni, degli atteggiamenti – [...] repressi»³, esprimibili solo se disinnescati mediante una forma che sposti l'attenzione dal «messaggio segreto [...] verso il contenuto cosciente dell'enunciato»⁴. L'extralinguistico ovvero il gesto articolatorio si sacrifica rinunciando al suo carattere gestuale per diventare linguistico, pura referenza, per formare un segno minimo, il monema o il fonema. Quest'unità basica non potrebbe evolversi senza la rimotivazione, regressione mediante cui il segno si dota nuovamente di psichicità. Il linguaggio può allora acquisire ed esprimere nozioni eccedenti il cosciente, con l'aiuto di strutture «paleologiche, incorporate e demotivate»⁵. Traspaiono da queste messaggi evanescenti, fatti accidentali sul piano dell'analisi consapevole ma sintomi di impulsi segreti a livello prelogico. Il disgusto, ad esempio, è sintomatizzato non solo dalla contrazione della laringe, riflesso immediato scaturito dal rifiuto di un alimento sgradevole e, per estensione, di una presenza ripugnante, ma anche dalle contrazioni dei muscoli espiratori, simbolo della volontà di espellere una massa d'aria tossica al fine di allentare una pressione. L'attività sintomatica è reale.

L'attenzione di Fónagy per l'atto di parola come punto di incontro tra comunicazione e pulsione rappresenta una rottura con il modo di procedere della linguistica classica, che tratta la parola come testo scritto, interessandosi alla sola Grammatica. La stessa linea di pensiero è perseguita dal Grande Teatro di Carmelo Bene, la cui prerogativa è affermare il primato della *phoné* sul *logos*, restituire cioè il linguaggio al corpo, liberandolo dalla sua referenzialità. La *phoné* è materia magmatica autonoma, musicale,

³ I. Fónagy, *Le lettere vive. Scritti di semantica dei mutamenti linguistici*, cit., p. 7.

⁴ Ibid.

⁵ Ivi, p. 115.

psichica e corporea. Per Bene è il corpo stesso, il vissuto, il processo di rielaborazione vocale della macchina-attore che rimescola, trangugia il testo e lo proietta dal suo interno all'interno dello spettatore. È quanto si verifica nella pratica teatrale della cannibalizzazione, atto di smantellamento del nucleo sacro e costrittivo dell'opera nonché sua dissezione anatomica, consumazione aggressiva, rigurgito ricostituente. Nell'interpretazione della *Divina Commedia* e dell'*Otello*, Bene divora Dante e Shakespeare⁶ in una performance bestiale, insistendo sul significante allo scopo di ridurre la monodimensionalità dello scritto e svincolarne le possibilità: "La spettralità del testo esige oralità corporea e sangue attoriale. Per sussistere appunto. La drammaturgia esangue vuol vivacchiare. Sopravvivere"⁷. Per riprendere la suggestiva metafora di Baldi, quella di Bene è una teatralità che *ri-membra*: traspone in membra la parola e ne ricorda l'essenza celata.

L'immaginario contemporaneo dell'oralizzazione scompone la rete linguistica per isolare una sostanza non più infralinguistica ma infrasemantica. L'idea è di riportare il linguaggio ad una dimensione biologica animale e autentica, proprio come accade nelle esecuzioni di Antonin Artaud costruite sulla fonazione atroce e disturbante. L'indomabilità del suono dilata la musicalità oltre i confini convenzionali della parola e ne amplifica il ritmo primitivo, rituale.

In tale ottica, il legame tra voce e corpo risulta inscindibile. Appare dunque necessario chiarirne la natura prima di addentrarci nel terreno della performance artistica, multilineare poiché combina comunicazione verbale e non verbale, pratiche non concettuali corporee, gestuali, mimetiche. Per Fónagy, la voce è il prodotto acustico della vibrazione delle corde vocali. Per decodificarla occorre pensarla in veste di specifico comportamento corporeo tra le altre attività motorie umane.

La voce è dunque prodotta dal corpo, non potendo prescindere da uno spazio di emanazione, amplificazione e propagazione. Essa stessa può però produrre un corpo.

Il corpo esteriore e interiore dell'individuo o il suo nucleo arcaico

Per Rosolato, la voce "è il più grande potere di emanazione del corpo"⁸: è uno degli attributi che permettono l'identificazione (allo stesso titolo di altri tratti permanenti, come il colore degli occhi, ad esempio) e l'auto-

⁶ E. Baldi, *Carmelo Bene's cannibalization of Dante and Shakespeare*, «Romance Studies», vol. 35, n. 3 (2017), pp. 198-208.

⁷ C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 328.

⁸ Cfr. G. Rosolato, *La Voix: Entre corps et langage, recto*, vol. 38, n. 1 (1974), pp. 75-94, qui p. 76.

trasfigurazione dell'essere in quanto agente vocale, produttore di sé stesso attraverso suoni e segni.

Per Merleau-Ponty, poi, il gesto fonetico è canto corporale da cui traspare la “modulazione dell'esistenza”⁹ del parlante. La voce è in effetti una proiezione delle strutture esperienziali dei primordi animali dell'umano, di una soggettività immorale interdotta dalla sfera pubblica moralista, rimossa ma non del tutto estirpabile e per questo ancora dominante. È manifestazione di presenza e presa di posizione di tale nucleo arcaico. De Certeau considera invece la parola scritta e vocalizzata nonché il gesto, l'andatura e la marcia come minuscole ma rivoluzionarie pratiche quotidiane – delle “opérativités multiples mais sauvages”¹⁰ – intraprese dall'uomo e da lui impiegate al fine di eludere i meccanismi del potere colonizzante. La comunicazione prelogica sopravvive nell'atto verbale, riconoscibile come la traccia lasciata dal ritmo e dalla corporeità dopo l'uniformazione. Ed ecco che “la scrittura parla per colui e colei che scrive; la voce ne dice il corpo, racconta l'intraducibilità dell'esperienza mistica”¹¹.

Il corpo della voce

Nell'atto di parola, la voce diviene materia viva decisa a spingere in tutto il suo desiderio pulsante per distaccarsi dall'individuo sino a proiettarne in avanti una parte. Questa precede il suo corpo ed è esibita al mondo esterno. Per Connor, “il corpo vocalico è l'idea [...] di un surrogato o di un corpo secondario, una proiezione di un nuovo modo di possedere o di essere un corpo, formato e sostenuto dalle operazioni autonome della voce”¹². La voce si concretizza in un altro corpo, ideale o idealizzato, che può demolire, rimpiazzare, ridisegnare quello vero e visibile riproducendone la carne nella fluidità della saliva o nelle contorsioni della lingua. Il suono risponde appunto a proprietà tattili e proietta l'essere nella sua materia vibrante: sentiamo e tocchiamo, così, il corpo sonoro della collera, della seduzione, dell'invidia, del giubilo.

⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 256.

¹⁰ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, Arts de faire*, vol. 1, Gallimard, Paris 1990, p. 103

¹¹ P. Vernaglione Berardi, *La nostra arte quotidiana. Laboratorio Archeologia Filosofica*, <https://www.archeologiafilosofica.it/la-nostra-arte-quotidiana/>, 2019 [ultima consultazione: in data 06/04/22].

¹² S. Connor, *La voce come medium. Storia culturale del ventriloquio*, Luca Sossella Editore, Fano 2021, p. 63.

¹³ H. Finter, *La voce atopica: presenza dell'assenza* in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, vol. 1, Bulzoni Editore, Roma 2012, pp. 341-362, qui p. 353.

L'altro che alberga in noi si rivela: la voce è nuda, liberatasi dalle maschere indossate per preservarci dall'impatto col mondo.

Dal corpo del testo al corpo dell'attore

Nel corpo vocalico cooccorrono dunque *logos*, il “corpo della lingua” e *phoné*, il “corpo vocale di godimento, corpo sensibile”¹³. Il *logos* potrebbe identificarsi, nell'ottica proposta, col testo; la *phoné* col contenuto segreto del testo, reso dalla voce dell'attore nell'evento della performance.

L'interpretazione è un'attività seconda in ordine cronologico ma non secondaria né subordinata all'opera presupponendo questa, nel passaggio da una dimensione artistica all'altra, una forte e non minore autenticità ed indipendenza creatrice. Sebbene l'attore assolva in maniera ottimale al proprio compito mediando senza farsi notare, ogni interpretazione – anche la più fedele – implica un'esegesi filtrata dal proprio Io. Questo Io si fa sentire trasformando il testo scritto in un continuum vocale in cui ognuna delle (quasi) infinite rese del fonema è significativa. La quantità di informazione veicolata in un minimo segmento sonoro sarà dunque maggiore rispetto a quella contenuta nella parola alla quale corrisponde. Solo gli scarti significativi (siano essi rispetto alle regole della lingua o allo spirito del testo) sono espressivi, ovvero quelli al servizio della doppia codifica.

Se è vero che la pagina stampata raramente contiene prescrizioni circa la vocalizzazione o la corporalità da assumere nella trasposizione, è altrettanto vero che in essa è riconoscibile una melodia perfettamente distinguibile a partire da costanti prosodiche e strutture ritmiche emergenti in fase di lettura. Per Sievers, il mutismo del testo è infatti apparente perché, oltre a riprodurre involontariamente le caratteristiche vocali dell'autore, sottende una linea melodica di recitazione. Lo scritto è un “dato” vivificato dal corpo. A confermarlo è Barthes: “le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute”¹³.

Per restituire al testo la sua parte invisibile l'attore sfrutta ogni millimetro del corpo ed insieme la duttilità dei tratti paralinguistici a sua disposizione, dando adito ad interpretazioni disparate non riducibili ad un unico piano del significato.

Secondo Fónagy, le performances artistiche si prestano in via ottimale all'analisi dello stile vocale poiché la parola risulta condensata a livello prosodico e semantico dovendo questa, in un lasso di tempo relativamente breve (una decina di battute) rivelare le ombre, i traumi, l'idioletto, le

¹³ Cfr. R. Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982, p. 243.

intenzioni dell'individuo. Non è sempre agevole stabilire con univocità quali tratti appartengano allo stile vocale dell'attore o a quello del personaggio, dal momento che l'attore, dopo aver intercettato un universo emotivo, entra con esso in risonanza e corrispondenza. Tuttavia, la voce del personaggio è in genere molto caratteristica. Il personaggio passa dunque attraverso il corpo dell'attore e si fissa in una postura, in una condotta o in una fisionomia... In un messaggio ossificato¹⁴: un gesto fonatorio si distacca dall'attitudine emotiva corrispondente e diviene parte della maniera di parlare individuale. Ebbene, sulla base di regole implicite di verosimiglianza, si prefigurano agli occhi dello spettatore un immaginario ed una fisicità compatibili con il timbro, il *mélòs*, l'*ethòs*¹⁵ udito.

La scena non conosce il caso. Qualsiasi direzione inabituale sarà interpretata dallo spettatore come messaggio intriso di senso altro. Neanche il silenzio rifugge tale logica. Spazio di un respiro non limitante la presenza di chi parla, è sospensione del tempo ma non del significato, presenza tangibile che riflette un'interiorità non detta in attesa di essere detta.

Stillitano afferma che “mediante la propria arte, l'attore è in grado di scivolare in sfumature molto sottili delle potenzialità espressive dell'essere umano”¹⁶. Per riuscire nell'impresa, egli deve penetrare il segreto dell'universo autoriale, arricchendo le possibilità di espressione linguistica con mezzi di espressione prelinguistica. La regressione verbale e mentale richiesta all'espressione artistica è momentanea e controllata; rappresenta un passo indietro, ma costituisce un ulteriore passaggio precedente necessariamente da uno stadio più avanzato.

Un'analisi della caratterologia vocale: la resa del messaggio secondario

Veniamo ora, a seguito di una consistente premessa, alla lettura in chiave fonostilistica dell'adattamento teatrale oggetto di studio. Al fine di riuscire nell'intento, si è deciso di procedere per gradi: ad una lettura approfondita del testo originale che ha lasciato emergere il non-detto nascosto tra le righe, è seguita una visione altrettanto approfondita della

¹⁴ I. Fónagy, *La vive voix: Essais de psycho-phonétique*, cit., pp. 155-156.

¹⁵ Per Maingueneau è l'impressione prodotta di sé per mezzo di quanto si dice. Per Barthes sono le “arie” del locutore, riscontrabili nella parola scritta o orale, nel flusso dell'eloquio, nell'intonazione, nella scelta degli argomenti che concedono al lettore-ascoltatore di costruire una rappresentazione caratteriale e corporale dell'istanza soggettiva parlante. La maniera di essere è svelata nella maniera di dire. Cfr. D. Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Colin, Paris 2007.

¹⁶ C. Stillitano, *Verso una scienza della creazione vocale*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, vol. 1, cit., pp. 259-284, qui p. 262.

trasposizione. L'attenzione si è in questa sede concentrata sullo stile verbale dei personaggi, cioè sui gesti-scarto-virtuali possibilmente funzionali alla resa del messaggio secondario. Benché i personaggi walseriani, per citare Benjamin, provengano "da una notte veneziana"¹⁷, l'analisi ha permesso di ricondurre le tre figure a tre disposizioni emotive differenti.

Jakob o la rinuncia, Jakob o l'ironia

Nel romanzo, Jakob appare come un provocatore sfrontato con lo spiccato gusto per l'enigma e la trasgressione che si diletta dall'alto della sua "tranquillità sprezzante"¹⁸ a schernire e punzecchiare chicchessia e a sfidare qualsivoglia imposizione per liberarsi dalla dipendenza dal giudizio e dall'aspettativa altrui. Lo fa nel modo più sovversivo e obliquo possibile, fuggendo dalla casa del padre "per il timore di rimanere soffocato sotto la sua superiorità"¹⁹ per rintanarsi masochisticamente in un'altra superiorità che non lo mette in condizione di essere ma di non essere, quella di Benjamenta, direttore di una scuola per servitori. Jakob si discosta dunque da una superiorità che tuttavia a volte sogna riguardarlo nei suoi vagheggiamenti in cui si compiace di essere "l'eroe, il sovrano del giorno"²⁰, un condottiero, un signorotto dal rango elevato, meglio se crudele e potente. Lascia la dimora dei von Gunten che continua comunque ad assumere come metro di paragone inarrivabile per quel che vede o immagina: la sua stanzetta da studente, "tana da sorci o da cani"²¹, non equivarrà mai in tempo, in cura del dettaglio e in eleganza alla sua vecchia casa; le viste vicine e lontane di cui godeva dalla sua finestra nulla avranno a che vedere con la natura del tutto assente dentro o al di fuori del collegio. È dall'Istituto in cui si rinchiude che il giovane implora di esser liberato il giorno dopo il suo arrivo, forse per recuperare un contatto con quel mondo zeppo di dettami da cui si era estromesso. Eppure, è quello stesso Istituto altrettanto zeppo di dettami che Jakob elegge a suo rifugio, culla di un potere tanto disdegnato quanto abbracciato e di una regola tanto infranta quanto rispettata di cui fa il suo principio vitale, che è assieme tutto e niente. Collocandosi sul filo del paradosso, Jakob sceglie di non scegliere più. Può così aggirare l'esistenza e deviare dalla fatica di autodeterminarsi.

¹⁷ Cfr. W. Benjamin, *Robert Walser*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino 1973.

¹⁸ R. Walser, *Jakob von Gunten. Un diario*, con un saggio introduttivo di R. Calasso, trad. it. di E. Castellani, Adelphi, Milano 1992, p. 33.

¹⁹ Ivi, p. 16.

²⁰ Ivi, p. 114.

²¹ Ivi, p. 21.

Per Dewey²², la rinuncia all'azione diretta, utile e propositiva da parte dell'individuo sarebbe causata dalla frustrazione provocata dal conflitto tra aspirazioni individuali e proibizioni sociali. Da qui origina il processo vegetativo che si sostituisce all'attività reale, opponendovisi invece di sostenerla. È la tristezza a codificare l'abbandono del combattimento: il ritmo respiratorio e cardiaco lento, il rilascio dello sforzo muscolare e il ripiegamento della lingua verso il basso e l'interno della cavità buccale segnalano una tendenza regressiva, una velleità letale, eliofobica e non eliotropica. Se a livello di messaggio permanente l'eliofobia corrisponde ad una stanchezza morale, l'eliotropia coincide con un'attitudine dinamica ed estroversa. Un'organizzazione melodica e ritmica della frase riflette un me forte e indipendente mentre un'assenza in tonalità e un'insufficiente strutturazione della frase corrisponde ad un me incapace di padroneggiarsi. Dunque, al di là della disposizione emotiva momentanea, la prosodia e l'articolazione rispecchiano il modo di ordinare l'esistenza del locutore. Tale tesi trova riscontro nell'adattamento, nella scena successiva all'escursione nelle stanze segrete (minuto 50:45): l'inevitabile si abbatte su Jakob (Gabriele Portoghese), reduce dalla fantasticheria in cui aveva goduto la pace degli agi, rendendolo amaramente consapevole dell'incerta sorte che sarebbe toccata all'Istituto dopo la sua partenza. La voce diviene qui confusa, sommessa, a tratti tremolante, rassegnata, fino ad assumere la forma di un lamento. Nell'espressione vocale del lamento il tono si fa monotono, elevandosi e ricadendo a intervalli regolari di un semitono. La parola annega nelle lacrime e a livello fisiologico restituisce i movimenti dell'inspirazione interrotti dall'inspirazione.

Ed ecco qui svelato il bagaglio d'impotenza nascosto nell'insolenza giocosa di Jakob, sintomo di un'insicurezza che nel romanzo traspare invece abitualmente dalle sue parole. La scena appena descritta, apparente punto cruciale da cui inizia il declino di una personalità spavalda, ridente e piena di sé, condensa quello che nel libro ha l'aria di essere un percorso trasformativo contorto, inframezzato da ritorni e ritrattazioni, di cui Jakob prende viva coscienza sempre dopo esser stato negli appartamenti interni, ma che procede con la progressiva constatazione del raggrinzirsi delle cose, dell'appannamento della sua capacità di osservazione, della stagnazione degli eventi, in breve, della mistificazione che vive.

Nell'adattamento, al contrario, la "degenerazione"²³ del personaggio è molto più netta. Probabilmente per esigenze di linguaggio e per la prerogativa stessa della trasposizione: far progredire la narrazione favorendo

²² Cfr. J. Dewey, «The theory of emotion: Emotional attitudes», «*Psychological Review*», vol. 1, n. 6 (1894), pp. 553-569.

²³ R. Walser, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 119.

i passaggi incisivi e dinamici, a tal scopo più funzionali, senza nulla togliere all'ingarbugliato flusso di coscienza di un'anima ambivalente che proprio ricorrendo alle sue mistificazioni tenta di sottrarsi alla realtà.

Nell'intricato divagare, Jakob crea una voragine per poi ridurla banalmente, condendo il tessuto narrativo con fatti di dubbia veridicità, smentite continue, interruzioni repentine che deviano il discorso dotandolo di pieghe inattese ("Ma io volevo parlare di tutt'altro"²⁴, "Via, fantasie"²⁵, "Tutte sciocchezze, basta"²⁶). Nel romanzo, come nella rimediazione, quella di Jakob è una farsa solenne, pomposa, sovversiva e *ironica*, costituita sul modello della chiacchiera apparentemente svuotata di senso: apparentemente, perché il senso risiede nel dire al di là della semantica. La chiacchiera è anche e soprattutto un modello biologico, un modo dell'essere umano di stare al mondo.

L'espressione vocale dell'ironia è tripartita a ricalcare le fasi della tragedia classica: protasi (presentarsi della minaccia), epitasi (avanzamento di una piega favorevole agli eventi) e apodosi (catastrofe della caduta). Nella prima il registro è di petto, il tono è basso, la linea melodica fissa e i muscoli adduttori della glottide tesi a segnalare un rifiuto; nella seconda il registro è di testa, il tono si innalza e a contrarsi sono i muscoli della laringe a simboleggiare il disgusto; nella terza il registro è di petto e il tono si abbassa nuovamente. Le tre attitudini concorrenti e cooccorrenti si sfidano in un duello che termina col disvelamento, codificato dal ripresentarsi dell'aggressività. Ciò è evidente nella scena in cui Jakob si immagina soldato al fianco di Napoleone (minuto 18:40). Un grido irrompe nel suo torrente di parole e diviene espressione pura contenente la forza della parola priva di forma sonora regolarizzante, investita di senso profondo, secondario (minuto 22:30). A concretizzarsi è un'escrescenza ulcerosa e bollente come lava, dolorosa e pressante, impaziente di essere espulsa. L'essere si lacera, lo spazio si riempie di un *delirium tremens* di voce:

Sarei soltanto una piccola rotellina dentro la macchina di una grande impresa, non più un uomo. Non saprei più nulla dei miei genitori, né di parenti, o di canzoni, o di crucci personali o di speranze. La disciplina e la pazienza proprie del soldato avrebbero fatto del mio corpo un grumo compatto, impenetrabile, quasi interamente svuotato di contenuto. [...] Non maledirei la vita [...], non proverei più dolore, il dolore coi suoi fulminei soprassalti: da un pezzo avrei smesso e finito di sentirlo.

Infine, arriva la dissimulazione (minuto 23:07): "Questo, credo, vor-

²⁴ Ivi, p. 42.

²⁵ Ivi, p. 62.

²⁶ Ivi, p. 113.

rebbe più o meno dire essere soldato sotto Napoleone”. Jakob ha espulso l’opprimente tossina letale. Tutto si esaurisce nell’ambigua contraddizione del parlare.

Kraus o l’ira

Nella trasposizione, Kraus (Xhulio Petushi) è esistenza fluttuante priva di coscienza. Stando alle parole di Walser, diversamente, “Kraus ha carattere, e lo si sente ben chiaro”²⁷, ha una morale, uno spirito, “ha dei principi, sta ben saldo in sella, a cavalcioni della sua contentezza, [sebbene sia] un cavallo su cui chi vuole andar di galoppo preferisce non salire”²⁸. Nonostante sia asservito ad un potere alto cui vota interamente la sua esistenza, Kraus non sembra versare in uno stato di passività totalmente annichilente, quanto più di cieca sudditanza in cui il dominato sembra conservare seppur esigue tracce di volontà. Kraus si definisce col linguaggio del corpo negli scambi coi suoi condiscipoli (“Mi ha guardato con aria di netta riprovazione [...] mi degnò solo di un’occhiata compassionevole”²⁹), con borbottamenti e mattane, rimproveri feroci e litigiosi ammonimenti perfettamente in linea con i suoi modi rudi, modi che permangono nella messa in scena. Si perdono invece le qualità di gaiezza, bontà e vivida delicatezza attribuite a questo cuore buono nel romanzo, così come si perde ogni residuo di intenzionalità. Kraus rappresenta infatti il miglior risultato prodotto dal processo di disfacimento della personalità attuato dall’Istituto. Opera del Signore dotata di inquietante grazia, tutto il suo essere è assorbito da una funzione tanto alta quanto inutile poiché egli serve il nulla – come un animale ammaestrato – ed è questa la sua massima aspirazione tradotta sul palco con rigidi comportamenti ritmicamente schematizzati. Ne è esempio lampante la scena della conta alla rovescia in francese (minuto 6:37). Sullo sfondo, Jakob compie delle *pirouettes* in senso orario. La velocità di esecuzione è gestita da Kraus, ligio nel pronunciare i numeri nell’ordine corretto investendo il rituale di sacralità. Qualsivoglia deviazione dalla regola è severamente (auto)punita. Il ritmo è qui principio dinamico e frequenza ordinata. La necessità di compiere un movimento ostinato e ripetitivo nasce dal bisogno di ritrovare una periodicità rassicurante che permetta di ripiombare nella tranquillità di un clima prenatale estatico in cui l’Io non era ancora mescolato con la realtà. Hollós³⁰ riconduce i movimenti ape-

²⁷ Ivi, p. 53.

²⁸ Ivi, p. 11.

²⁹ Ivi, pp. 91-92.

³⁰ I. Fónagy, *La vive voix: Essais de psycho-phonétique*, cit., p. 119.

riodici agli organismi complessi e i movimenti periodici alla risposta degli organismi primitivi, governati da un sistema vegetativo, al ritmo cosmico. Kraus, organismo semplice, mette a punto un proprio ritmo confacendosi a quello fornito dai Benjamenta. Ma c'è dell'altro. Le azioni di Kraus sono accompagnate da un tono guerriero che ricorda i contraccolpi di una mitragliatrice. L'aggressività distruttrice si manifesta facendo a pezzi l'enunciato mediante pause irregolari, come in uno scatto di collera. L'espressione vocale dell'ira si profila come un combattimento ancestrale con un fantasma assassino cui soggiace una volontà di annientamento restituita dalla voce strozzata e dalle immagini tomografiche delle corde vocali sovrapposte ad x. Un violento spasmo dei muscoli espiratori, il grande sforzo articolatorio, l'accento vigoroso e la linea melodica segnata da curvature angolari e repentine segnalano l'allontanamento, attraverso lo sfintere glottico, di una sostanza mortale non più fisica ma dematerializzata, al fine di lenire una tensione psichica: tale è l'immagine rovesciata della defecazione.

Parallelamente, Kraus è metodico nel seguire un inflessibile canovaccio: non a caso una battaglia necessita di schemi tattici, altrimenti sarebbe persa già in partenza. Il suo fare è mosso da una missione – la conta – da portare a termine a qualsiasi costo, anche al caro prezzo di eliminare ogni impedimento, in questo caso la parte non addomesticata di sé disobbediente al rigore. L'accento energico registrato nell'eloquio di Kraus riflette i colpi autoinflitti ad ogni errore. La correlazione è confermata, di nuovo non a caso, dalle espressioni impiegate in altre lingue per designare l'accento: dal latino *ictus*, dal russo *udarenie*, appunto “colpo”. Infine, la pressione che cresce esponenzialmente al procedere dell'enumerazione si dissipa dopo l'esclamazione «zéro!», preceduta da un colpo di glottide, ad indicare l'apice raggiunto.

Eccezion fatta per situazioni estremamente regolamentate come, appunto, la conta o la recita, la buonanotte alla signorina Benjamenta, la lettura del libricino dell'Istituto e la canzone eseguita con l'elio, nello spettacolo Kraus è muto. O meglio: apre bocca solo per dar voce all'Istituto. Le parole di Lisa, nel romanzo, sono in un certo senso sintomatiche di quanto è dato vedere nella rappresentazione: “Kraus come persona è nulla, solo l'artefice, l'esecutore Kraus è qualche cosa, ma come tale non si fa notare da nessuno”³¹. Kraus smette di essere Kraus, il migliore alunno – e quindi sottoposto – della scuola, e diviene una funzione, un supporto all'autorità, un tramite al potere. Nell'adattamento agisce sempre con ostinazione e severità allo scopo di mantenere ed esercitare concretamente il controllo persino su sé stesso. Talvolta si erge a giu-

³¹ R. Walser, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 126.

dice e sorveglia con occhio vigile che Jakob esegua al meglio i compiti assegnati. Sancisce un ritmo da seguire riavviando il metronomo, modera come un cerimoniere, allestisce manualmente le nuove scene così da assicurare la progressione degli eventi e le transizioni. Kraus è poi un modello, un esempio di pura efficienza, imperturbabilità e smaniosa precisione nonché una guida essenziale che diffonde la regola e inizia alla sua applicazione. Dopotutto, “quelli che ubbidiscono sono per lo più la copia perfetta di quelli che comandano. Un servo non può far altro che appropriarsi delle espressioni e dei modi di fare del suo padrone, per tramandarli, diciamo, nella loro schiettezza”³².

Lisa o la civetteria

Lisa è nella storia figura amica e confidente che si mostra sensibile, fin dal primo istante, alle richieste di Jakob, prima fra tutte il cambio stanza al suo arrivo nell'Istituto. Duttile, bendisposta, pietosa, “il nostro genio protettore”³³: una maestra “a cui piace [sì] mostrarsi in atteggiamento sovrano”³⁴, ma “certamente [...] non [...] paragonabile in alcun modo a un sergente, anzi sorride molto spesso, si concede a volte il piacere di ridere di gusto alle spalle di noi uomini-marmotte proni ai regolamenti”³⁵. Ha sentimenti di cui fa teneramente sfoggio nel romanzo: “Oggi la signorina ha pianto. Perché? Tutt'a un tratto, nel bel mezzo della lezione, le sono sgorgate le lacrime dagli occhi”³⁶. Proprio della tenerezza è uno stile melodioso contrassegnato da movimenti delicati come carezze. La voce è scevra da impetuosità e si confà a quella amorosa, materna: culla l'amato e ripristina l'eden perduto. Se solo fosse stata in tal modo trasposta nel territorio performativo, avremmo potuto connotare la sua parola come *schonstimme*³⁷, protettrice, associata ad un comportamento fonatorio opposto rispetto alla *kraftstimme* ovvero parola di forza, nel romanzo impersonificata dalla figura autoritaria di suo fratello, il direttore Benjamenta. Nello spettacolo, è proprio quest'ultimo che Lisa (Lavinia Carpentieri) assorbe, assumendone lo sguardo truce e dittatoriale.

Lisa si presenta inoltre come una *femme fatale* dal magnetismo letale. Nella scena della fantasticheria (minuto 42:08), un'affascinante voce acusmatica desta Jakob dal sonno. Kraus lo conduce per mano nelle

³² Ivi, p. 61.

³³ Ivi, p. 78.

³⁴ Ivi, p. 62.

³⁵ Ivi, p. 61.

³⁶ Ivi, p. 54.

³⁷ I. Fónagy, *La vive voix: Essais de psycho-phonétique*, cit., p. 124.

stanze segrete. Lisa fa il suo ingresso nuda, offrendosi allo sguardo del giovane in forma di sirena ammaliatrice dalla voce bisbigliata quasi proveniente dalle profondità del mare. La fascinazione straniante ed elusiva seduce e attrae l'uomo verso l'abisso per poi respingerlo. Quando Jakob sta per indugiare "nelle regioni della libertà"³⁸, ella si sottrae. La parola è fortemente investita di libido narcisistica³⁹ e reca in sé una promessa paradisiaca, sostituendosi al diretto piacere carnale. La rappresentazione vocale della civetteria traduce questa propensione: essa si esprime mediante un andamento tonale altalenante composto da oscillazioni rapide e cambiamenti di registro. Lo sfiorarsi delle corde vocali rende il timbro impudentemente velato mentre la lieve depressione tonale è indice di desiderio sessuale. Il contatto verbale è dunque preludio dell'atto fisico. La viva voce ha un proprio erotismo, mettendo questa a nudo il corpo – come espresso dalla drammaturgia di Condemi – e i pensieri.

Nella scena conclusiva (minuto 1:12:00) – di cui si farà menzione più avanti – questa figura d'istitutrice perderà la connotazione di fata aggraziata per prendere quella di cadavere repellente e intorpidito parlante, la cui rigidità si riversa nell'eloquio spezzato, reso intermittente e aggressivo dal rafforzamento e dal prolungamento delle consonanti occlusive sorde /p/, /t/, /k/. La voce è sempre flautata, non riflesso del piacere, ma dello sforzo fisico. All'intensità dell'emozione, in questo caso il dolore, corrisponde una contrazione muscolare spasmodica. La lingua sembra tesa a premere sugli alveoli, il velo palatino contratto, la mandibola serrata così come è serrata la laringe, il che rende difficile all'aria di erompere da una cavità assai ristretta. Forse l'espressione vocale del dolore potrebbe ricalcare quella dell'odio. Anch'esso, come la collera, si iscrive nel quadro del combattimento ancestrale, questa volta più interiorizzato, contro una minaccia silenziosa.

Walser o il direttore?

V'è un altro personaggio nell'opera di Walser che Condemi eclissa, forse condensandone la ferocia nei gesti di Lisa e l'autorità nel ritratto dell'autore rovesciato imperante sulla scena con uno sguardo onnivegente alla *Big Brother is watching you* orwelliano. Forse incarnazione del potere, tanto quello del Supremo Creatore cui ci si affida perduto, quanto quello dell'evanescente direttore Benjamenta, presumibilmente al rovescio perché l'educazione, all'Istituto Benjamenta, è impartita al contrario... In ogni caso, si tratta di un promemoria, "un prospetto

³⁸ R. Walser, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 106.

³⁹ Fónagy individua le basi pulsionali della fonazione ricorrendo alla teoria freudiana sulle fasi evolutive della libido: fase della pulsione orale, anale, uretrale, fallica e genitale.

o un'elegante dimostrazione dei regolamenti che vigono qui dentro"⁴⁰, quasi a ricordare l'elmo e lo "sciabolone della pubblica sicurezza dall'aspetto alquanto sgradevole"⁴¹ nel romanzo appesi come un monito sulla porta d'accesso al fantomatico mondo degli appartamenti interni.

Un potere a prima vista immobile ma non privo di espressione: parla attraverso le ferree regole dettate dall'opuscolo della scuola, le punizioni corporali inflitte o autoinflitte, il ritmo del metronomo che, oltre a sezionare con rigore il tempo e il movimento spaziale, suggerisce un'articolazione del gesto e della parola. Parla per giunta attraverso i corpi, al posto e dal posto dei personaggi, "ventriloquizzandoli". Il ventriloquo è qui effetto specifico del potere: donando voce ai soggetti dominati, li trasforma in ventriloqui del proprio discorso. La parola si disloca, si disincarna e si reincarna prendendo forma in una condotta, un'intenzione o un tratto prosodico. L'attore è parlato e di riflesso agito da un'alterità⁴². La ventriloquizzazione sottende un'attività e una passività. Nel primo caso, il ventriloquizzante commette un furto di identità nei confronti del ventriloquizzato, lo invade e lo riduce alla condizione di marionetta inanimata. Il ventriloquizzato può però offrire l'Io individuale ad altre risonanze, concedendo al ventriloquizzante di impastare la sua vita con quella presa in prestito. Incontriamo qui un'affinità col dispositivo dell'eterodirezione: Lagani lo definisce "processo di scrittura *live* in cui [...] l'attore va in scena senza la memoria di un testo e di una partitura gestuale, ma riceve delle indicazioni attraverso degli *in-ear-monitor* parlanti"⁴³ e le realizza all'istante. L'attore si abbandona ad un flusso a lui esterno e deve esser pronto ad accoglierlo senza filtrarlo. Questo è quanto accade poi nell'Istituto: gli studenti introiettano volontariamente un nuovo modo di condurre la propria esistenza senza elaborarlo, accettandolo passivamente, passivizzandosi attivamente, di qui il paradosso. Cogliere stimoli e non organizzarli su piani e schemi fissi significa rivenire a scenari animaleschi deviando dall'attitudine dell'uomo moderno a disporre la propria vita secondo strutture salde e razionali.

Verso una conclusione

La scena finale (minuto 1:12:00) è carica di senso. In un'atmosfera

⁴⁰ R. Walser, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 39.

⁴¹ Ibid.

⁴² Per Carmelo Bene, l'attore deve essere detto e non dire: è il linguaggio a disporre dell'individuo e non il contrario.

⁴³ C. Lagani, «Le voci dell'eterodirezione» in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Saggi e conversazioni*, vol. 2, Bulzoni Editore, Roma, 2021, pp. 63-72, qui p. 67. Il corsivo è nel testo.

sospesa, palpabilmente tesa, Lisa muore non senza stento. Il suo petto è dilaniato da un doloroso urlo sussurrato; la risata nevrotica allenta la pressione, poi l'esalazione dell'ultimo respiro, la perdita. La vita si spegne, seguita dalla luce. Kraus rompe un cuscino, sventola inginocchiato un drappo nero facendone aleggiare il contenuto di fronte a Walser capovolto: il suo è un immolarsi nella resa ad un Dio nascosto cui chinare la testa. Si disperde l'intera scuola nella metafora dell'acquario che si svuota lentamente. Si dissolve persino la parola: Jakob depone il microfono. La voce, specchio dell'individualità, è annientata. Jakob annuncia l'esodo. Nel defilarsi appieno dal mondo hanno ora senso i gesti a vuoto. Ha ora senso chiudere gli occhi per non pensare, se applicarsi a non pensare significa alleggerirsi.

Jakob lascia la scena, la lotta è conclusa, la tensione risolta, il silenzio cala e regna. La discesa allo stato primordiale è completa. Il protagonista, in rivolta contro la tragedia dell'esistenza, diviene muto e si trasforma in un soffio. Di qui un'altra forma di esistenza, questa volta scelta, cui non ci è permesso accedere. Più spiritualizzata, trasfigurata, intangibile come fosse nulla, uno zero. Ciò coincide con lo smantellamento di questo sistema semiotico a doppia articolazione che è il linguaggio.

Potremmo forse concludere con i tre *topoi* individuati da Freud: l'Es, l'Io e il Super-Io.

L'Es è il nucleo antico, inconscio, illogico e amorale dell'individuo, governato dal principio del piacere. Qui si esprimono i turbolenti bisogni pulsionali corporali. L'Es è la parte oscura, fisica e materiale, le radici dell'albero della vita. Corrisponde ad una fase primordiale e prelinguistica.

L'Io è quella parte dell'Es mutata in seguito allo scontro con l'esterno. Per questo, è governato dal principio di realtà. L'Io è coscienza mediatrice tra le istanze vitali e caotiche dell'Es, tese al soddisfacimento irrazionale e assoluto, e quelle del SuperIo, volte alla censura e alla castrazione delle prime. L'Io filtra le esigenze pulsionali dell'Es decidendo quali realizzare, rinviare o rimuovere perché dannose; possiede tuttavia fondamento nell'Es e dunque rimane ampiamente inconscio. È il tronco dell'albero della vita. Corrisponde allo sviluppo del linguaggio articolato, attività cosciente che, nel suo funzionamento, riflette il modo di organizzare il mondo e di strutturare la percezione. Eppure, come visto, conserva ancora le tracce del pensiero primitivo.

Il Super-Io è l'insieme dei divieti sociali avvertiti dalla psiche come ostacolo all'appagamento. È il giudizio morale condizionante che attua la rimozione degli istinti non tollerabili. Ciò determina l'insorgere del sintomo nevrotico, cioè di messaggi fattuali inconsci non ben integrati nell'attività linguistica quotidiana. È la chioma dell'albero della vita. Nello *Jakob von Gunten* vediamo incarnarsi i luoghi freudiani: l'Io, Jakob,

sceglie deliberatamente di tornare all'Es, Kraus, opponendosi e al contempo aderendo al SuperIo, autorità impositiva. Jakob riavvolge la sua esistenza e giunge ad una fase in cui i due universi dell'Io e dell'Es, come pure il pensiero cosciente e quello inconscio, erano mescolati tra loro. Le metafore fonatorie mimano questa situazione ancestrale e riflettono un universo non accessibile – l'enigma inappropriabile e incomprensibile – e non addomesticato concettualmente. Per questo sono indeterminate, mutevoli, sottomesse solo alle leggi della fantasia... "Accettando la fictio metaforica, accediamo a una terra di sogno"⁴⁴, un sogno parlante il linguaggio pittorico e geroglifico dei miti e delle fiabe, di immagini archetipiche. I sogni sono per Freud un modo inconscio per esprimere pulsioni aggressive rimosse e soffocate dalla coscienza perché moralmente pericolose. Allora è necessario indurre il sonno – con del sonnifero su di un panno, ad esempio – per non pensare, per oscurare l'identità superficiale operando silenziosamente allo scopo di far riemergere un proprio Io che in stato di veglia rifiuteremmo. Dopotutto, è questo il fine ultimo dell'insegnamento all'Istituto Benjamenta.

⁴⁴ I. Fónagy, *Le lettere vive. Scritti di semantica dei mutamenti linguistici*, cit., p. 177.

Valerio Soldà (Roma)

I suoni del calligrafo. Per un'analisi della drammaturgia sonora dello Jakob von Gunten di Fabio Condemi

This essay aims to illustrate the complexity of the phono-theatrical device put in place by Fabio Condemi for the construction of the sound dramaturgy of his play and the importance that the latter assumes for the construction of meanings within the entire performance. Beneath its surface, the spectator, digging in, can find the dialogue between Walser's novel-which, as the remarks in the previous paragraph suggest, also carries with it the author's entire universe, including his biography-and the mind of the director who read that novel in order to draw from it his performance. The viewer thus has access to the mechanisms that led to the genesis of the work and can treat what it manifests on its surface – here the sound dramaturgy created by Condemi – as a true signifying productivity, constantly evolving during the performance. A true engine of the play, in short, the sound body of Fabio Condemi's Jakob von Gunten could not leave the stage without bringing with it a relevant part of the dramaturgy of the entire performance.

KEYWORDS: *Jakob von Gunten*, Robert Walser, Fabio Condemi, sound dramaturgy, phono-theatrical device

Questa analisi intende riflettere sul dispositivo fono-teatrale messo in atto dal regista Fabio Condemi per la costruzione della drammaturgia sonora del suo *Jakob von Gunten*, uno spettacolo teatrale tratto dal romanzo-diario omonimo dello scrittore tedesco Robert Walser e presentato per la prima volta al Festival Internazionale del Teatro svoltosi in occasione della Biennale di Venezia del 2018. Per “drammaturgia sonora” si intende, nelle parole di Valentina Valentini, “l’insieme verbalità/vocalità e musica-suono (sintetica/acustica, prodotta dal vivo/registrata) degli spettacoli teatrali”¹, ovvero il *continuum* di elementi sonori (voci, rumori e musica) – e di silenzi, si potrebbe aggiungere – che costruisco-

¹ V. Valentini, *I suoni del teatro*, in Id. (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 2012, p. 10.

no, come scrive Erika Fischer Lichte, “lo spazio teatrale come spazio acustico”². Nel caso dello *Jakob von Gunten* di Fabio Condemì, la drammaturgia sonora sembra assumere un ruolo di fondamentale importanza nell’elaborazione dei significati dell’intera *pièce*, al punto da spingere il regista a mettere in atto il complesso dispositivo fono-teatrale cui si è accennato appositamente per la sua costruzione. Lo scopo della presente analisi è quello di indagare tale dispositivo per esplorarne le componenti e gli effetti, non senza discutere prima di quella che appare come la sua funzione primaria, ossia la *rimediazione* del testo walseriano.

Il dispositivo fono-teatrale nel processo di rimediazione

Benché lo *Jakob von Gunten* di Fabio Condemì si presenti, nel suo insieme, come un adattamento del romanzo omonimo di Robert Walser, l’oggetto di questa ricerca impone l’esigenza di considerare, più in particolare, la parte di *rimediazione* dell’opera letteraria – dunque, di una specifica modalità di questo adattamento – presente nella componente sonora dello spettacolo. La sceneggiatura su cui si basa la *pièce*, infatti, non procede alla drammatizzazione del testo walseriano attraverso la scrittura di un nuovo testo drammatico, ma attraverso la riduzione del proprio ipotesto narrativo, unita a una modifica dell’ordine dei brani che da questo vengono in tal modo estratti – non però del loro contenuto³. Ciò significa che, seppure per frammenti, il romanzo è effettivamente presente all’interno dello spettacolo, che lo assorbe e lo oralizza producendo quello che Jay David Bolter e Richard Grusin definiscono come “a more complex kind of borrowing in which one medium is itself incorporated or represented in another medium”⁴, cioè appunto una *rimediazione*. Questo meccanismo, d’altronde, sembra essere messo in scena dallo stesso Fabio Condemì all’interno dello spettacolo: quando inizia per la prima volta a recitare un frammento del romanzo, infatti, il suo Jakob

² E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell’arte*, trad. it. di S. Paparelli, Carocci, Roma 2011, p. 116, cit. in V. Valentini, *Drammaturgie sonore*, p. 10.

³ Gérard Genette chiama “drammatizzazione” il passaggio da un ipotesto narrativo a un ipertesto teatrale. Si tratta di un tipo di transmodalizzazione intermodale, attraverso cui a essere trasformato è, appunto, il modo di rappresentazione di un’opera di finzione (Cfr. G. Genette, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, p. 396). L’operazione compiuta da Fabio Condemì, tuttavia, sembra drammatizzare il testo walseriano applicando a quest’ultimo soltanto una riduzione per escissione, definita da Genette come “la soppressione pura e semplice, [...] senza altra forma di intervento” (ivi, p. 323; traduzione mia). Se non per alcune dislocazioni, il testo così estratto dal romanzo viene dunque lasciato pressoché intatto.

⁴ J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge (MA) 2000, p. 45.

von Gunten inserisce la testa all'interno di una riproduzione del *Libro dimenticato a memoria* – che è a sua volta una *rimediazione* dell'opera d'arte omonima di Vincenzo Agnetti⁵. Attraverso questo gesto simbolico, lo Jakob von Gunten teatrale assorbe il suo alter ego romanzesco e solo in quel momento inizia a parlare, cioè a dire le parole di quest'ultimo. L'operazione compiuta da Condemi ha il merito di portare alla luce la natura intrinsecamente drammatica del testo walseriano, che altrimenti non avrebbe potuto essere trattato dal regista sotto forma di traccia vocale. Naturalmente, la *rimediazione* della parola romanzesca porta con sé, nella drammaturgia sonora dello spettacolo, una serie di suoni che giacciono latenti nel romanzo. A completare il quadro, o meglio il *continuum* sonoro della *pièce*, si aggiunge poi, sempre per mano di Fabio Condemi, la *rimediazione* di alcuni brani musicali del tutto esterni al testo letterario, che entrano in dialogo con i contenuti di quest'ultimo, e quindi della *pièce*.

Sul piano teorico, il passaggio dal concetto di *adattamento* al concetto di *rimediazione* non solo interroga, insieme allo spettacolo in esame, il modo in cui è possibile ricevere un testo letterario come lo *Jakob von Gunten* di Robert Walser (si tratta semplicemente di una traccia scritta o della registrazione in forma scritta di una o più tracce vocali?), ma è inoltre estremamente funzionale all'analisi del dispositivo fono-teatrale messo in atto da Fabio Condemi per produrre la drammaturgia sonora della *pièce*. Esso, infatti, ha il merito di portare l'attenzione sul gioco tra i *media* che, come in un circolo virtuoso, è da un lato fondamentale per la costruzione di tale dispositivo e dall'altro messo in piedi e alimentato proprio dal dispositivo stesso. A tal proposito, occorre infatti distinguere tra i due significati che il termine *medium* e il suo plurale sono in grado di assumere in questa analisi, e precisare in che modo il dispositivo di cui si è detto si pone in relazione a essi. Su un primo livello, troviamo allora i *media* che potremmo definire “tecnici”, ossia gli strumenti di cui il regista e gli attori effettivamente si servono per costruire il dispositivo fono-teatrale dello spettacolo e fargli svolgere le funzioni di cui si è parlato. Nello specifico, questi *media* tecnici sono: le voci e i corpi degli attori, alcuni microfoni con i loro altoparlanti, un metronomo, un giradischi con i suoi vinili, e alcuni altri oggetti di scena. Proprio l'uso combinato di questi strumenti permette al dispositivo in esame di produrre uno scambio continuo tra i diversi *media* che potremmo invece definire

⁵ La presente analisi riflette sulla parte di *rimediazione* (del romanzo e dei brani musicali) presente all'interno della componente sonora dello spettacolo di Fabio Condemi, ma una riflessione parallela potrebbe essere portata avanti sulla parte di *rimediazione* (di diverse opere d'arte) presente anche nella sua componente visiva (o scenica) e sul dialogo che essa instaura tra il romanzo e la *pièce* da un lato e le opere citate dall'altro.

“espressivi” e che sono alla base della *pièce*, ossia: il *medium*-romanzo, il *medium*-spettacolo e il *medium*-canzone. È questo scambio continuo tra i *media* espressivi appena citati che contribuisce a conferire allo *Jakob von Gunten* di Fabio Condemmi la propria complessità.

A tal proposito, può essere utile applicare allo spettacolo in questione le nozioni di *fenotesto* e *genotesto* elaborate da Julia Kristeva per spiegare il funzionamento di un testo, che in questo caso assume le fattezze del *continuum* sonoro che si sta analizzando. Senza entrare troppo nel merito della questione, sarà sufficiente ricordare qui che quel che la studiosa chiama *fenotesto* coincide con la superficie del testo, ossia con l’oggetto finito che noi leggiamo (o, in questo caso, udiamo). Il *genotesto*, invece, è da lei definito come l’insieme delle operazioni significanti che è all’origine del testo e ne costituisce quindi il fondo o, su un piano psicanalitico, l’inconscio⁶. Benché celato in gran parte sotto la superficie del testo, esso non manca di squarciare talvolta tale superficie e di manifestarvisi tramite spie linguistiche (o sonore) più o meno estese, che sono quasi dei *fragmenti* emergenti da tale inconscio. Ciò permette al lettore (o all’ascoltatore) di avere accesso al *genotesto*, risalendo lungo l’asse verticale della genesi del testo stesso (o, in questo caso, della drammaturgia sonora). A queste riflessioni, può essere utile affiancare allora quelle di Enrico Pitozzi, che mostra come il *suono* non esiste soltanto quando può essere percepito tramite l’ascolto. Esso, infatti, “preesiste [a quest’ultimo] in forma *sonica*”, ossia nella forma di un “fondo vibratorio” formato da molecole in continua interazione tra loro, che resta “inudibile” finché “un evento [non] altera tale vibrazione molecolare, introducendo una modificazione della sua onda”, ed è qui che si manifesta il suono che si percepisce⁷. In questo senso, è possibile assimilare il *suono* al *fenotesto* della drammaturgia sonora e il *sonico* al suo *genotesto*, e dire che il dispositivo fono-teatrale messo in atto da Fabio Condemmi nel suo *Jakob von Gunten* rende udibile (cioè fa emergere sotto forma di suono) all’interno della drammaturgia sonora quel che è presente in forma *sonica* (cioè che è presente ma resta inudibile) all’interno del romanzo.

Questo vale sia per ciò che costituisce il *fenotesto* del romanzo stesso

⁶ Cfr. J. Kristeva, *L’engendrement de la formule*, in Id., *Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969, pp. 217-310; C. M. Johnson, *Intertextuality and the psychical model model*, in «Paragraphe», vol. 11, n. 1 (1988), pp. 71-89.

⁷ E. Pitozzi, *Neuma. Quattro modi diversi di comporre la voce*, in V. Valentini, *Drammaturgie sonore 2. Saggi e conversazioni*, Bulzoni, Roma 2021, p. 258. Cfr. *ivi*, p. 269: “Il silenzio è qui un altro modo di dire il *continuum* sonoro inudibile. Una trama di sonorità impercettibili a orecchio nudo. [...] non è che nel silenzio non ci sia voce, essa sempre permane sotto forma di tensione, vibrazione al limite dell’udibile per essere poi nuovamente sospinta da un accento, da una serie di effetti vibratorii che tra loro combinati la fanno emergere nelle regioni dell’udibile”.

– ossia il testo, che è in esso visibile ma inudibile e che Condemi oralizza e quindi rende udibile (per *frammenti*) all'interno della drammaturgia sonora dello spettacolo – sia per i suoni che l'opera letteraria si limita o a menzionare – come la canzone della buonanotte che gli allievi intonano per salutare la Signorina Benjamenta (e suo fratello) prima di andare a dormire – o a lasciare all'intuito del lettore – come il rumore prodotto dai passi degli allievi e della stessa Signorina Benjamenta, che nel romanzo non ha bisogno di essere menzionato ma che, in alcuni momenti dello spettacolo, acquista invece un certo peso perché evidenzia il silenzio su cui la penna di Walser pone spesso l'attenzione. In questi ultimi due casi, la rappresentazione teatrale fa emergere suoni da un livello più profondo del proprio *genotesto sonico*, che è possibile collocare nell'inconscio del romanzo stesso più che nel suo *fenotesto*. Il romanzo, tuttavia, non è l'unico luogo da cui il dispositivo fono-teatrale di Fabio Condemi attinge suoni in forma sonica: come si diceva prima, infatti, esso *rimedia* anche alcuni brani musicali, che entrano in dialogo col romanzo – e, di conseguenza, con la *pièce* – ma che da questo sono assenti. Ebbene, tali brani vanno considerati tra i suoni che, durante la propria lettura, il regista ha associato al testo letterario all'interno della propria mente. La mente del regista (o il suo universo) è dunque il secondo luogo da cui il dispositivo fono-teatrale dello spettacolo fa emergere i propri suoni. Il *genotesto* della *pièce* si presenta, insomma, come quel fondo vibratorio sonico in cui il testo di Walser incontra l'universo di Condemi e da cui lo spettacolo riceve la propria drammaturgia sonora e i significati che essa è in grado di sviluppare mettendo in dialogo questi due mondi.

Suoni e voci dei personaggi: tra potere e annullamento

A questo punto, non resta che vedere in che modo il dispositivo fono-teatrale messo in atto da Fabio Condemi effettivamente agisce in alcune scene dello spettacolo. Per iniziare, potrebbe essere interessante osservare quel che accade proprio nella prima scena, in cui Jakob e Kraus, gli unici due allievi dell'Istituto Benjamenta che Condemi salva all'interno della rappresentazione, compiono alcuni esercizi sotto l'occhio vigile della loro maestra, la signorina Lisa Benjamenta. La drammaturgia sonora della scena pone in successione: 1) i colpi di un metronomo regolato a velocità moderata; 2) un lungo intervallo di silenzio, in cui si avverte a malapena 3) il rumore prodotto dagli allievi che masticano dei limoni; di nuovo 4) i colpi dello stesso metronomo, regolato stavolta a velocità altissima e con impostato un campanello che segna i due battiti per battuta, rendendo il ritmo ancora più stringente; 5) il rumore di due coppe che vengono più volte battute da Jakob l'una contro l'altra a un ritmo lento

e regolare, seguito 6) dal rumore delle stesse coppe che vengono gettate via con noncuranza; 7) la voce di Kraus che conta al contrario i numeri in francese, alternata dopo ogni errore 8) al rumore dello schiaffo con cui lo stesso Kraus si punisce e accompagnata 9) dal rumore dei passi di Jakob che gira su di sé; 10) il suono di un campanello premuto da Lisa per mettere fine al rumore dei passi di Jakob, quindi alla sua attività; e, infine, 11) un breve intervallo di silenzio. A tutto ciò, si alterna ogni tanto 12) il rumore dei passi dei personaggi, che si spostano da un punto a un altro del palcoscenico.

Ognuno di questi suoni e di questi silenzi non solo è in dialogo con gli altri, ma assume anche un significato che, a sua volta, pone la *pièce* in dialogo con il romanzo. I colpi del metronomo, per esempio, sembrano far emergere sul livello sonoro i “colpetti imperiosi”⁸ della bacchetta con cui, nella dimensione sonica del romanzo, Lisa Benjamenta riporta l’ordine in aula prima di iniziare la lezione. Allo stesso modo, i campanelli suonati in scena, sia quello del metronomo sia quelli suonati manualmente, rendono udibile il suono dei campanelli citati nel testo letterario, come quello con cui, nelle prime pagine, il signor Benjamenta ordina a Kraus di entrare nel suo ufficio: “il direttore suonò il campanello, e subito entrò quella stupida scimmia di Kraus”⁹. Colpi e campanelli sono, dunque, simboli del potere e del controllo che chi gestisce l’istituto esercita sui ragazzi. A tal proposito, è interessante osservare la dinamica quasi dialettica che tali suoni instaurano con un oggetto visivo, lo sguardo dell’istitutrice, nei primi tre momenti della drammaturgia sonora. Nel momento corrispondente al suono n° 1 (la tesi), mentre il metronomo batte il tempo per gli esercizi degli allievi, l’istitutrice guarda davanti a sé senza mai spostare lo sguardo sui ragazzi. Nel momento corrispondente al suono n° 2 (l’antitesi), il metronomo è spento, regna quindi il silenzio, e il controllo sugli studenti è esercitato dallo sguardo fisso dell’istitutrice. Sentiamo soltanto il rumore dei passi di lei, che si muove intorno a loro per osservarli da ogni angolazione mentre mangiano i loro limoni. Nel momento corrispondente al suono n° 3 (la sintesi), infine, nonostante il metronomo venga riattivato con un ritmo accelerato in modo che possa esercitare, aiutato dal campanello, una pressione più stringente sui ragazzi, Lisa continua comunque a fissarli. Nel crescendo dei tre momenti, il controllo esercitato su di loro si fa così via via più soffocante – non a caso, a partire da quel momento, i simboli sonori e i simboli visivi del potere continueranno a essere usati insieme contro di loro.

In relazione a ciò, potrebbe essere interessante osservare anche il ruolo

⁸ R. Walser, *Jakob von Gunten*, trad. it. di E. Castellani, Adelphi, Milano 1970, p. 13.

⁹ Ivi, pp. 16-17.

che l'intervento sonoro di Kraus svolge sempre nella dinamica interna alla prima scena, ma per far questo è necessario innanzitutto introdurre il discorso sulle voci degli attori, le quali presentano ognuna caratteristiche ben definite. La voce di Jakob è l'unica a essere libera da ogni filtro – se non, come si vedrà, nella scena della rappresentazione teatrale, di cui si parlerà tra poco, e nella scena finale, di cui si parlerà più avanti. Questo dato non è casuale, perché questa voce non fa altro che dare libero sfogo ai pensieri del protagonista: essa cioè è *nuda* perché, tramite essa, Jakob *mette a nudo* i propri pensieri. La voce di Kraus, invece, presenta già un primo filtro, sebbene questo non sia udibile: si tratta, infatti, del filtro del testo letto e imparato a memoria. A differenza di Jakob, Kraus non ha una voce propria, ma dà voce alla legge – che si tratti dell'insieme delle leggi linguistiche che governano l'uso del francese o del regolamento interno all'Istituto Benjamenta – o comunque a parole che vengono imposte e che devono essere ripetute così come sono state lette – come quelle del copione che governa le battute della rappresentazione teatrale messa in scena dagli studenti sempre sotto l'occhio vigile, e addirittura amplificato da una lente, della signorina Benjamenta. Proprio la presenza della rappresentazione teatrale all'interno dello spettacolo, che è a sua volta una *pièce*, sembra problematizzare la riflessione sulle voci degli attori. Chi guarda lo spettacolo, infatti, sa che queste ultime sono imbrigliate dalle redini di un copione tanto quanto quella di Kraus lo è in questa scena. È necessario osservare, tuttavia, che la caratterizzazione audiovisiva del personaggio di Kraus – che appunto, nelle uniche scene in cui parla, ripete dei numeri appresi da un *libro*, recita un *copione* o legge il *regolamento* dell'Istituto Benjamenta, che tra l'altro tiene in mano davanti agli occhi – rende percettibile la materialità dei testi presenti dietro la sua voce, mentre il flusso vocale di Jakob – legato, come si è accennato, quasi esclusivamente ai propri pensieri – crea un effetto di trasparenza che, nella finzione scenica, lo fa apparire *immediato*, cioè *non mediato*, e quindi non condizionato, da filtri testuali preesistenti – in altre parole, libero. Per quanto riguarda la voce dell'istitutrice, infine, anch'essa è filtrata, ma in maniera diversa, poiché mediata non da filtri testuali preesistenti ma dall'uso di microfoni che, come si vedrà più avanti, la rendono quasi una voce spettrale.

Alla luce di quanto appena detto, è ora possibile comprendere il ruolo che la voce di Kraus assume nella dinamica della scena d'apertura. Contando i numeri in francese, essa batte il tempo per l'attività di Jakob che, mentre il suo compagno conta, gira su sé stesso con le braccia levate all'altezza del busto, con il risultato che il rumore dei suoi passi si sovrappone alla voce di Kraus. Quest'ultima, insomma, sostituisce il metronomo, dando così voce al potere. È interessante osservare, inoltre, che, a ogni errore, quindi dopo il suono di ogni schiaffo, tale voce aumen-

ta nell'intensità e nel ritmo, creando una tensione sempre crescente, cui contribuisce anche il rumore dei passi di Jakob, la cui intensità e il cui ritmo crescono in maniera direttamente proporzionale a quelli della voce del compagno. Tale tensione culmina nel momento in cui, avendo contato i numeri al contrario, Kraus arriva allo zero, che pronuncia con maggiore forza. Egli poi disegna il numero nell'aria, mentre Jakob continua a girare su sé stesso a un ritmo forsennato finché la signorina Benjamenta non pone fine a questa attività suonando il campanello. Questo crescendo ottiene l'effetto di sottolineare quello zero, e con esso l'annullamento della volontà degli studenti imbrigliati negli inutili esercizi dell'istituto, che sappiamo essere uno dei temi portanti del romanzo – e quindi della *pièce* –, se non il principale.

In momenti come questo, lo spettacolo di Fabio Condemni offre una chiara rappresentazione di quello che Enrico Pitozzi chiama il “potenziale drammaturgico del suono”:

è come se la [...] dimensione compositiva [del suono] instaurasse una relazione di tensione con la visione: l'*immagine sonora* – il suo potenziale *atmosferico* – è quella che dà la *texture* di fondo alla scena e in base alla quale l'immagine visiva si definisce. [...] così come esiste un'immagine visiva, sulla scena contemporanea sembra [infatti] emergerne con forza una di tipo uditivo. Non si tratta qui soltanto di cogliere ciò che si manifesta all'udito: questa immagine ha a che fare con ciò che sta dentro l'ascolto, bisogna individuarne le caratteristiche e il punto nel quale agisce l'intensità che fa di una materia sonora un'immagine e che, di conseguenza, ridisegna i caratteri dell'*ascolto*. È dunque il suono [...] che detta l'atmosfera alla scena. In questa cornice l'immagine visiva ne è il contrappunto.¹⁰

Guardando la scena sopra descritta, in effetti, ci si rende conto di quanto il movimento di Jakob che gira su sé stesso (l'immagine visiva) sembri inestricabilmente legato alla voce di Kraus che, non a caso, si lega a sua volta al rumore dei passi dello stesso Jakob, come se fosse la fusione dei due suoni a costringere quest'ultimo a muoversi, come se la tensione da essi creata esercitasse su di lui una pressione da cui gli è impossibile liberarsi. Questa è la dinamica instaurata dalla voce di Kraus all'interno della prima scena.

Quanto appena osservato è riscontrabile anche nella scena in cui Jakob pronuncia il suo discorso sull'essere soldato sotto Napoleone. Anche in quel caso, l'intensità della voce del personaggio cresce, instaurando sulla scena la tensione, a sua volta sempre crescente, che “dà la *texture* di fon-

¹⁰ E. Pitozzi, *Dissectio: anatomie del corpo sonoro*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore*, cit., p. 286.

do alla scena”. Anche in quel caso, inoltre, la tensione è acuita ulteriormente dalla relazione con Kraus, che interrompe ripetutamente il flusso della parola del compagno cercando di affogarlo nell’acqua dell’acquario. L’intensità della voce, infatti, sembra crescere anche per contrastare la forza del silenzio e il rumore dell’acqua imposti dalla violenza tirannica di Kraus, e ciò rende l’atmosfera prodotta dal corpo sonoro della scena ancora più drammatica. Non è un caso che anche qui Kraus non faccia altro che cercare di governare il suono secondo le regole dell’Istituto Benjamenta, che suggerisce – o impone – agli studenti di non pensare. In base a tale insegnamento, infatti, il flusso della parola di Jakob, che veicola proprio i pensieri (liberi, immediati) del personaggio, dovrebbe essere ridotto al silenzio. È interessante osservare, inoltre, che l’ultima battuta pronunciata da Jakob nel suo discorso smorza completamente la tensione accumulata fino a quel momento, riportando improvvisamente l’intensità della voce a un valore normale. In tal modo, la voce di Jakob rende udibile sul piano sonoro l’andamento dei brani del romanzo, che spesso portano avanti un discorso serio e talvolta solenne, ma poi lo liquidano come un discorso inutile, di nessun valore, gettandolo via nella riga finale. Lo stesso andamento sembra essere sonorizzato anche dal gioco delle coppe nella prima scena (cf. *supra*, i suoni 5 e 6): come accennato, infatti, Jakob le fa battere più volte l’una contro l’altra a un ritmo lento e regolare, instaurando con la loro vibrazione un’atmosfera quasi solenne, ma poi le getta via producendo un rumore che smonta completamente l’atmosfera così creata, sottolineando l’inutilità dell’esercizio svolto.

La voce-macchina di Lisa Benjamenta: tra sogno e aldilà

Il discorso sulle voci dei personaggi non potrebbe essere completo senza un accenno all’analisi delle scene in cui a parlare è Lisa Benjamenta. La sua voce si distingue nettamente da quella degli altri personaggi perché, a differenza di queste, essa non appare nuda, ma mediata e modulata attraverso l’uso del microfono. Si attiva così quello che Daniele Vergni definisce come il “travestimento elettronico della voce”, ossia “quella serie di processi e dinamiche innescate dall’uso di modulatori – analogici e/o digitali, in tempo reale o post-prodotti – a cui è sottoposto il segnale audio derivante da una voce umana”¹¹. La voce di Lisa diviene quindi una “voce-macchina”, che si caratterizza come “una voce-altra [...] che viene a formarsi nel rapporto fluido tra corpo emittente, processore e

¹¹ D. Vergni, *Il travestimento elettronico della voce*, in V. Valentini, *Drammaturgie sonore 2*, cit., p. 224.

luogo percettivo – lo spazio che la voce abita per rendersi udibile”¹² –, ossia come una “voce *impropria* [...] in continua mutazione”, che “può solo avere luogo”, senza mai fissarsi in un’identità definita¹³. La voce-macchina di Lisa Benjamenta è una “voce aumentata”, che lascia il palcoscenico, luogo da cui arrivano al pubblico le voci degli altri personaggi, per espandersi nella sala teatrale e immergere in sé gli spettatori. Non è un caso che, all’interno dello spettacolo, Lisa parli soltanto nelle scene più oniriche, in cui lo stesso Jakob è catturato nella realtà totalmente immersiva del sogno. Questa spazializzazione della voce del personaggio fa di quest’ultima la vera ambientazione della scena – così come accade, del resto, nelle pagine del romanzo che descrivono il sogno legato agli appartamenti interni: anche in quel caso, è proprio la narrazione della stessa Lisa, ossia la sua voce, a creare la realtà onirica che circonda Jakob, al punto che quest’ultimo la crede una maga.

Ad amplificare questi effetti all’interno dello spettacolo, è il modo in cui Lisa appare sul palcoscenico proprio nella scena del sogno degli appartamenti interni. Inizialmente, sentiamo la sua voce, ma il personaggio rimane dietro le quinte. L’istitutrice appare in scena soltanto più tardi, ma il suo volto è coperto da un cerchio che richiama la luna del romanzo. In tal modo, il pubblico non può associare la voce al movimento delle labbra di lei e si crea quindi un “effetto di ventriloquio” che accresce ulteriormente l’impressione di dissociazione del suono dalla sua sorgente già creata dalla spazializzazione del suono stesso. Applicando le parole di Piersandra Di Matteo a quanto detto finora, è allora possibile osservare che:

L’illusione ventriloqua, la sua sorgente instabile e transitoria, ratificano – nei diversi gradi di disincorporazione [immaginabili...] – la presenza di una voce che si insinua nelle parole del testo, suggerendo un al di là del loro significato e del loro voler dire. Si assiste così a una disfunzionalizzazione del sistema che vuole l’interprete come portavoce del senso, ridotto a un veicolo parassitato. In queste scene affette dal ventriloquio, lo spettatore fa l’esperienza spaesante di una voce che non coincide propriamente né con la voce del soggetto né con la *voce dell’altro*, ma che emerge da “uno strano *loop* tra le due”, una voce che nella sua autonomia spettrale si manifesta in scena surclassando il corpo, il parlante e le sue rappresentazioni.¹⁴

¹² Ivi, p. 226. Daniele Vergni distingue, chiaramente, le “voci *della* macchina”, ossia “quei processi, per lo più sintetici, tesi a ricreare una voce umana”, e le “voci *nella* macchina”, ossia “quelle voci che sono prese nella macchina, manipolate e restituite come voci irrimediabilmente plurali” (ivi, p. 225).

¹³ Ivi, p. 225.

¹⁴ P. Di Matteo, *Effetti di ventriloquio. La scena contemporanea oltre il sentire le voci*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore 2*, cit., pp. 221-222. Il passo contiene una citazione da Mladen Dolar, *Everyone is a Ventriloquist*, intervista a cura di Aaron Schuster,

Le entità a cui fa riferimento Piersandra Di Matteo, il “soggetto” e l’“altro”, sono quelle tipiche della classica esibizione ventriloqua: un pupazzo e l’artista che gli presta la voce. Nella scena di Lisa Benjamenta, lo sdoppiamento è presente, ma il corpo che si vede sul palcoscenico, quello da cui si suppone dovrebbe provenire la voce, è soltanto uno. La sorgente della voce, cioè l’insieme degli altoparlanti disposti fuori dallo spazio scenico, non è visibile al pubblico né è da questi localizzabile in unico punto ben definito. Il corpo a cui appartiene la voce è dunque assente e la voce stessa è dispersa nella sala, con la conseguenza che l’identità di Lisa Benjamenta oscilla qui tra una figura onirica e una figura realmente spettrale.

Non è superfluo osservare a tal proposito come, riflettendo sulla polisemia del termine *medium*, Yves Citton sottolinei come questo possa indicare, tra le altre cose, sia “tutto quel che può servire agli umani per registrare, trasmettere e trattare delle informazioni, dei discorsi, dei racconti, delle immagini e dei suoni”¹⁵ sia un intermediario tra il mondo terreno e l’al di là¹⁶ o comunque una qualche entità sovranaturale. Ciò sembra suggerire, afferma lo studioso, che “le registrazioni, le trasmissioni e i trattamenti dei segnali che operano gli umani attraverso i diversi apparecchi inventati a questo scopo nel corso dei secoli tendano ad apparire ai detti umani come legati a forze sovranaturali e sovrumane, che superano la loro comprensione e il loro controllo”¹⁷. In tal senso, è possibile paragonare il *medium* o l’insieme dei *media* utilizzati da Fabio Condemni in questa scena, cioè il microfono e gli altoparlanti, come dispositivi in grado di evocare o creare, appunto, un’entità spettrale. Ciò appare rilevante anche per quanto riguarda la seconda e ultima scena in cui Lisa Benjamenta è chiamata a parlare, quella della sua morte. Sebbene in questo caso vediamo la sua bocca muoversi mentre parla, lo sdoppiamento provocato dall’effetto di spazializzazione è comunque presente, perché anche qui la donna parla attraverso un microfono. In questo caso, tuttavia, la spettralizzazione della voce di Lisa da esso prodotta arriva a significare addirittura la progressiva spettralizzazione del personaggio stesso, sottolineata anche dalla sequenza di suoni che la accompagnano sullo sfondo.

Il primo di questi è un rumore misto di suoni metallici, meccanici o di vento, che sembra sonorizzare sulla scena dei suoni – il “brontolio rab-

recto, n. 2 (2009), ora disponibile nella pagina *academia* di Aaron Schuster: https://www.academia.edu/3317902/Everyone_is_a_Ventriloquist_Interview_with_Mladen_Dolar.

¹⁵ Y. Citton, *Médiarchie*, Seuil, Paris 2010, p. 31. (Ove non diversamente indicato la traduzione è mia).

¹⁶ Cfr. *supra*, quanto osservato da Piersandra Di Matteo nel brano citato.

¹⁷ Yves Citton, *Médiarchie*, cit., p. 34.

bioso di tuono che si sta avvicinando”¹⁸, il “rimbombo” del “batter d’ali di un’implacabile energia motrice”¹⁹ e infine il “freddo, terribile soffio” della morte alle spalle della stessa Lisa²⁰ – che nel romanzo sono associati rispettivamente a una sensazione di disagio che sembra presagire futuri eventi funesti, alla fine imminente dell’Istituto Benjamenta e alla morte stessa dell’istitutrice, non a caso legata nello spettacolo proprio alla fine dell’istituto. Il secondo suono che accompagna in scena il discorso finale della maestra è, invece, un salmo intitolato “Qui habitat in adiutorio Altissimi”, uno dei brani musicali *rimediati* da Fabio Condemmi all’interno dello spettacolo. Attraverso l’uso di questo brano, il dispositivo fonoteatrale creato dal regista sembra non solo far emergere dalla sua mente un suono che egli ha associato al testo del romanzo nel momento della sua lettura, ma anche sonorizzare la scena descritta da Jakob nel romanzo stesso, quando dice che, osservando il cadavere di Lisa Benjamenta, “sentivo giungermi da un luogo imprecisato un lievissimo sussurro di melodie”²¹. Il salmo sembra aprire così lo spazio dell’Istituto Benjamenta a un vago aldilà, in cui la voce di Lisa e quella di Jakob – che per la prima e unica volta parla al microfono come la sua maestra – possono perdersi, cioè spazializzarsi, superando lo spazio scenico. Non a caso, è in questo momento che il ragazzo pronuncia il discorso in cui annuncia che lascerà l’Istituto Benjamenta per andare nel deserto: tenendo da sé il proprio microfono, egli stesso permette alla propria voce di spazializzarsi e quindi di uscire appunto dallo spazio scenico, coincidente qui proprio con quello dell’Istituto Benjamenta. Il microfono che spettralizza la voce di Lisa è tenuto, invece, da Kraus, che si fa *medium* (nei due sensi indicati con Yves Citton) di lei. È un caso, allora, che il discorso di Lisa, rimediato anche qui dal romanzo, sembri associare proprio questo personaggio, posizionato qui proprio alle sue spalle, alla morte che soffia dietro di lei nel testo walseriano e che la porta via, in un’altra dimensione, posta fuori dall’Istituto Benjamenta e dal mondo fisico?

Gli altri brani musicali: prefigurazioni dell’avvenire, tra amore e morte

Come accennato, “Qui habitat in adiutorio Altissimi” è solo uno dei brani *rimediati* da Condemmi all’interno dello spettacolo. A questo, se ne aggiungono altri due, che svolgono una funzione particolare all’interno

¹⁸ R. Walser, *Jakob von Gunten.*, p. 107.

¹⁹ Ivi, p. 132.

²⁰ Ivi, p. 138.

²¹ Ivi, p. 155.

della drammaturgia sonora messa in piedi dal regista. Il primo dei due viene ascoltato da Jakob e Kraus prima di andare a dormire e precede di poco la scena del sogno descritta sopra. Si tratta di un classico del fado portoghese, “Coimbra”, cantato dalla voce che l’ha reso celebre in tutto il mondo, quella di Amália Rodrigues. Con i toni malinconici caratteristici del genere, esso dipinge un ritratto suggestivo e particolarmente evocativo della città di cui porta il nome, riunendo alcuni degli elementi tipicamente associati alla sua storia nell’immaginario comune. Apparentemente fuori contesto all’interno dello spettacolo, dunque, il brano presenta in realtà molti punti di contatto con il romanzo di Walser e, di conseguenza, con la *pièce* di Condemì. Ciò gli permette di svolgere un ruolo non trascurabile all’interno della drammaturgia sonora di quest’ultima.

Naturalmente, è soprattutto il testo a entrare in dialogo con il romanzo e con lo spettacolo, come appare evidente già dalla prima strofa:

*Coimbra é uma lição
De sonho e tradição.
O lente é uma canção
E a lua a Faculdade,
O livro é uma mulher.
Só passa quem souber
E aprende-se a dizer saudade.*²²

In questi primi versi, “Coimbra” appare già, all’interno dello spettacolo, come una trasposizione dell’Istituto Benjamenta. Come si è visto, infatti, e ancor di più nella lettura proposta da Condemì, questo è un luogo in cui il *sogno*, almeno dal punto di vista di Jakob, si mescola continuamente a una *tradizione* identificabile con l’insegnamento impartito nell’istituto stesso, il quale si tramanda di studente in studente attraverso la continuità garantita dagli insegnanti. Da questa mescolanza di sogno e tradizione, che di fatto crea l’Istituto Benjamenta così come appare a Jakob, il ragazzo trae una lezione nel corso del periodo passato lì, proprio come recita il primo verso della canzone. Sempre questa mescolanza, inoltre, dà origine alle metamorfosi illustrate nei versi seguenti, che in qualche modo trovano una realizzazione all’interno della *pièce* e, in parte forse minore, del romanzo stesso: come accade nella canzone, anche nello spettacolo gli elementi della tradizione – il professore, la Facoltà e il libro, non a caso simboli dell’insegnamento pienamente riconducibili all’Istituto Benjamenta – si confondono e si fondono con quelli del sogno – la canzone, la luna e la donna, di fatto tutte presenti all’interno dello

²² “Coimbra è una lezione/ Di sogno e tradizione./ Il professore è una canzone/ E la luna la Facoltà,/ Il libro è una donna./ Passa solo chi sa/ E si impara a dire saudade”.

spettacolo, soprattutto nei momenti più onirici. Si è visto, infatti, come nel sogno, per esempio, lo spazio scenico, prima occupato dall'Istituto Benjamenta, venga invaso da una Lisa con la luna al posto della testa. Allo stesso modo, si è visto anche come sia proprio Lisa a impartire agli studenti gli insegnamenti racchiusi nei libri, quasi appunto a confondersi con essi, primo fra tutti quello che rappresenta l'istituto stesso (la Facoltà), *Quale meta si propone la scuola per ragazzi Benjamenta?*. Anche il professore potrebbe trovare un riscontro nella *pièce*, sia che lo si identifichi col ritratto di Walser posto sullo sfondo forse a simboleggiare il Signor Benjamenta, cioè il direttore dell'istituto assente nella *pièce* ma ben presente nel romanzo, sia che lo si identifichi ancora una volta con Lisa, l'unica insegnante presente in scena. Questa seconda interpretazione farebbe ruotare l'intero brano intorno alla figura dell'istitutrice, fino a confondere con essa anche il brano stesso (la canzone), e ciò non sembra essere casuale: esso, infatti, sembra presagire il destino tragico che l'insegnante troverà alla fine della storia. A lei, dunque, sarebbe indirizzata la *saudade* del brano, un sentimento simile alla nostalgia, che implica nella maggior parte dei casi una perdita.

La seconda strofa di "Coimbra", in effetti, recita:

*Coimbra do Choupal,
Ainda és capital
Do amor em Portugal, ainda.
Coimbra onde uma vez
Com lágrimas se fez
A história dessa Inês tão linda.*²³

Gli elementi di maggior risalto in questa strofa sono l'amore e la storia "dessa Inês tão linda", che altri non è se non Inês de Castro. Questi due elementi finiscono con l'intrecciarsi all'interno del brano, in una suggestione che macchia il primo, l'amore, di tinte tragiche. La storia di Inês de Castro, infatti, è una storia di amore e morte, in cui il primo è proibito ed è causa della seconda. Sebbene non sia chiaro cosa provochi la morte di Lisa Benjamenta tanto nel romanzo quanto nella *pièce*, è certo che la sua sia anch'essa una storia che mescola amore – l'amore o semplicemente la passione provati per lei da Jakob (e che lei in qualche modo ricambia?) – e morte, ed è proprio questo aspetto della storia di Walser a rendere, come Coimbra nel brano, anche l'Istituto Benjamenta il luogo dell'amore, almeno per il ragazzo. A questo tema, si lega la terza strofa del brano:

²³ "Coimbra del bosco di pioppi,/ Sei ancora tu la capitale/ Dell'amore in Portogallo, ancora./ Coimbra dove un tempo/ tra le lacrime ebbe luogo/ La storia della bella Ines".

*Coimbra das canções,
Coimbra que nos põe
Os nossos corações à luz,
Coimbra dos doutores
Pra nós, os teus cantores,
A fonte dos amores és tu.²⁴*

Come non vedere lo stesso Jakob dietro i cantori di Coimbra, che considerano la città, qui allegoria dell'Istituto Benjamenta, come la fonte degli amori?

A seguire, il brano torna sulla strofa iniziale, finendo col chiudersi sulla parola *saudade*. Proprio quest'ultima, dunque, insieme alla storia di Inés de Castro e ai toni mesti della canzone, sembra insomma farsi carico della funzione che questa può assumere all'interno della drammaturgia sonora dello spettacolo, in cui, come si è detto, sembra addirittura presagire la morte di Lisa Benjamenta, novella Inés. Del resto, mentre il brano scorre, la stessa Lisa passa da un lato all'altro del palcoscenico, sul fondo della scena, portando con sé le due metà di uno scheletro umano, simbolo di morte. La stessa funzione di prefigurazione degli eventi tragici che scuoteranno l'Istituto Benjamenta alla fine dello spettacolo sembra essere svolta anche dall'altro brano usato da Condemi, il secondo in ordine di apparizione. Si tratta di uno dei componimenti ironici che Gioacchini Rossini compose alla fine della sua vita e raccolse nei quattordici album intitolati *Péchés de vieillesse* ("Peccati di vecchiaia"). Questo brano, in particolare, fa parte del primo, l'*Album italiano*, e porta un titolo che diventa significativo se relazionato a Walser, "La passeggiata". Dell'autore, infatti, non soltanto si conosce un racconto che porta lo stesso titolo, ma si ricordano anche le passeggiate che, sole, gli consentivano di uscire dalle case di cura in cui è stato trattenuto negli ultimi anni della sua vita a causa dei disturbi mentali che gli venivano diagnosticati, passeggiate di cui rimane traccia nel libro del critico Carl Seelig, *Passeggiate con Robert Walser*. Ciò è importante per il nostro discorso, perché fu proprio durante una di quelle passeggiate che lo scrittore trovò la morte, e proprio in un paesaggio innevato simile a quello che viene riprodotto in scena da Condemi nel momento in cui Lisa muore.

Alla luce di queste considerazioni, anche il testo di quest'altro brano si fa carico di oscuri presagi nella drammaturgia sonora dello spettacolo:

*Finché sereno è il cielo
limpida e cheta l'onda,*

²⁴ "Coimbra delle canzoni,/ Coimbra che metti/ In luce i nostri cuori,/ Coimbra dei dottori,/ per noi, i tuoi cantori,/ la fonte degli amori sei tu".

*vogham di sponda in sponda,
amor ne guiderà.*

*Al flutto, all'aura, ai fiori
noi parlerem d'amor
e il palpito del core
per lor risponderà.*

*Ma ciel! già fischia il vento,
s'increspa la laguna
fischia il vento presto,
rapidi il piè moviamo.*

I versi iniziali dipingono una giornata di sole tranquilla e pervasa da un amore apparentemente sensuale, che però viene turbata da un vento che sembra annunciare una tempesta già nella terza strofa. La situazione pare ricalcare insomma la dinamica della storia raccontata nel romanzo e nello spettacolo, tanto più che, come si è visto, proprio il rumore del vento e di una tempesta in arrivo sembrano essere tra i suoni che presagiscono la fine dell'Istituto Benjamenta all'interno del testo di Walser e che accompagnano la morte di Lisa Benjamenta nella *pièce* di Condemì. Significativo in tal senso è il modo in cui il brano entra a far parte della drammaturgia sonora dello spettacolo. Come "Coimbra", esso viene diffuso tramite l'uso di un giradischi e di un vinile azionati da Jakob. Ciò accade durante la scena della cena, quando tutti e tre i personaggi sono in piedi dietro al tavolo nella sola zona illuminata del palcoscenico, con il viso rivolto al pubblico: la maestra è posta tra i suoi due studenti, che tengono in mano dei cuscini gonfi di elio. Quando inizia il brano, i due ragazzi lo cantano insieme agli interpreti originali, ma a partire dalla seconda strofa, prima di cantare, aspirano dell'elio, che naturalmente distorce le loro voci. L'effetto è ironico, ma introduce anche una nota inquietante all'interno della scena: è con queste voci innaturali, infatti, che essi annunciano, seguendo il testo, l'evento nefasto di cui si è detto. I due non cantano, inoltre, le ultime strofe del brano, che lasciano così sullo sfondo, al limite dell'udibile, come se volessero cancellarle. Questa scelta sembra assumere una certa importanza perché, nella canzone, quelle strofe allontanano la minaccia della tempesta e ristabiliscono la tranquillità del paesaggio descritto:

*Ah! no, la luna appare,
vano timor fu solo,
in sì ridente suolo
cantiamo, sì cantiam.*

*Vano timor fu sol,
ecco sereno il cielo
in sì ridente suolo,
cantiamo, sì cantiam.*

A differenza di quanto accade nel brano, dunque, la minaccia resta incombenza sull'Istituto Benjamenta, come apparirà chiaro nella scena successiva a quella della cena, che è appunto quella della morte di Lisa. Non a caso, insieme al ritorno della quiete, viene così cancellata dal brano anche la luna, fortemente associata proprio all'istitutrice nel corso dello spettacolo.

Conclusioni

Quanto è stato osservato permette di comprendere il grado di complessità del dispositivo fono-teatrale messo in atto da Fabio Condemmi per la costruzione della drammaturgia sonora del suo spettacolo e l'importanza che quest'ultima assume per la costruzione dei significati all'interno dell'intera rappresentazione. Sotto la sua superficie, si è visto come essa nasconda infatti il *genotesto* in cui lo spettatore, scavando, può ritrovare il dialogo tra il romanzo di Walser – che, come si intuisce dalle osservazioni del paragrafo precedente, porta con sé anche l'intero universo dell'autore, biografia compresa – e la mente del regista che ha letto quel romanzo per trarre da esso il suo spettacolo. Lo spettatore ha così accesso ai meccanismi che hanno portato alla genesi dell'opera e può trattare ciò che essa manifesta sulla sua superficie – qui la drammaturgia sonora creata da Condemmi – come una vera e propria produttività significativa, in continua evoluzione durante la rappresentazione. Vero motore della *pièce*, insomma, il corpo sonoro dello *Jakob von Gunten* di Fabio Condemmi non potrebbe uscire di scena senza portare con sé una parte rilevante della drammaturgia dell'intero spettacolo.

