

Il teatro politico in Europa

Da Est a Ovest, 2007-2014

Maria Shevtsova

1. Introduzione

Il teatro politico è tale soltanto in una specifica società a sua volta collocata in un dato tempo-spazio e in uno specifico luogo; la sua risonanza in quanto “politico” varia a seconda dei gruppi di persone socialmente identificate cui si rivolge. Nel teatro politico non c’è nulla di assoluto, universale o essenziale. La questione della specificità di contesti che qui evochiamo non può essere ulteriormente espansa negli esempi che seguiranno: un breve articolo permette un semplice resoconto. Tuttavia, diversi dettagli, qui e lì, serviranno a suggerire le differenze tra i vari contesti sociopolitici e culturali e, all’interno di questi ultimi, anche le diversità tra gli spettacoli teatrali di cui sto per parlare.

Dunque il fondamentale principio della contestualizzazione sottende questa presentazione piuttosto che essere esplicitamente analizzato. Il mio scopo principale è un altro: selezionare alcuni casi rilevanti nel panorama teatrale europeo, più o meno a partire dal 2007 fino al termine del 2014, così che possano servire come riferimenti per disegnare, sebbene in modo ancora incompleto, il campo come appare adesso. È essenziale tenere a mente l’idea di Pierre Bourdieu secondo la quale un «campo» è costantemente dinamico, cosicché al suo interno il cambiamento è sempre incipiente; e coloro che vi partecipano prendono una posizione (*prise de position*) e la mantengono all’interno di un vasto terreno di posizioni plurali e diverse, formate dalle percezioni, le attitudini e le aspirazioni, incluse quelle politiche; e ciò guida le loro azioni.¹ Il fare teatro, in quanto forma del prendere posizione, è una di quelle azioni non soltanto cariche di valori ma anche orientate in senso valoriale, tanto quanto andare a vedere uno spettacolo o tentare di avere un punto di vista analitico su quest’ultimo dopo avervi assistito.

¹ Queste sono preoccupazioni costanti nel lavoro di Pierre Bourdieu, ma si veda la prima parte di *The Field of Cultural Production*, a cura di Randal Johnson, Polity Press, Oxford, 1993, p. 29-141. Si veda anche Maria Shevtsova, “Appropriating Pierre Bourdieu’s Champ and Habitus for a Sociology of Stage Productions”, in *Sociology of Theatre and Performance*, QuiEdit, Verona 2009, p. 83-109.

2. *Teatro indipendente e Teatr.doc*

Una ulteriore questione rilevante riguarda i tipi di teatro messi in atto. Tutti, a prescindere dai rispettivi processi creativi o dai risultati artistici che possono raggiungere, si pongono in relazione, positivamente, negativamente o in modo quasi indeterminato, con le istituzioni, il potere istituzionale, il capitale simbolico e l'appoggio economico, e ciò rischia di fare emergere la questione del controllo: i teatri X, Y e Z sono finanziati dallo stato, la città e altri organi governativi o da denaro privato e fondazioni? Quali sono le condizioni poste per il finanziamento? I teatri che si trovano in una relazione negativa rispetto al quadro ufficiale sono caratterizzati da una singolare mancanza di buona parte, se non di tutti, quei *benefit* che derivano dalle sovvenzioni, a prescindere dai condizionamenti derivanti. Questo è più frequentemente il caso dei numerosi piccoli teatri conosciuti come “sperimentali”, “alternativi”, “underground”, o semplicemente “indipendenti”.

Ognuna di queste definizioni – e ce ne sarebbe anche altre – ha una colorazione politica che dipende dallo specifico contesto. Viene in mente il piccolo teatro Maladype di Budapest, che si definisce “indipendente” non perché riceva denaro da privati (sebbene con difficoltà e in misura insignificante), ma per indicare la propria opposizione alle attuali politiche dello stato ungherese.

Anche la compagnia moscovita Teatr.doc, che si dedica principalmente al *verbatim theatre*, è indipendente.² La sua attenzione ai nuovi autori ha preparato il terreno per la compagnia Praktika, fondata nel 2015, poche via più in là. Teatr.doc è stata fondata nel 2002 da alcuni drammaturghi in seguito al clamoroso imprigionamento dell'avvocato Sergey Magnitsky e alla sua successiva e traumatica morte in carcere.

Il lavoro di Teatr.doc è stato inizialmente modellato sui precetti documentari e neo-naturalisti del Royal Court di Londra, coerentemente con le tendenze delle scene russe e britanniche nei tardi anni Novanta. L'esempio londinese può essere stato l'inesco, così come il Maladype può essere considerato un caso parallelo di teatro indipendente, ma sia il Teatr.doc sia il Praktika operano all'interno di parametri che sono piuttosto specifici della Russia al volgere del ventunesimo secolo. Questi due gruppi sviluppano apertamente lavori di tipo sociale ed esercitano una certa influenza. Inoltre coscientemente e schiettamente mediano l'opinione pubblica, come testimoniato dalla varietà demografica dei loro spettatori.

Inoltre Teatr.doc ha esteso la propria missione, creando una piattaforma per tutti coloro che la pensano alla stessa maniera, i giovani, i registi innovativi, e, a partire dal 2013, soprattutto per Dmitry Volkostrellov, un ex allievo di Lev Dodin

² Il *verbatim theatre* è un tipo di teatro basato su eventi realmente accaduti i cui testi sono costruiti sulla base delle esatte parole dei protagonisti della vicenda. I materiali possono provenire da documenti storici o da interviste svolte per l'occasione [N.d.T].

e direttore del Teatr post, un altro teatro indipendente fondato a San Pietroburgo nel 2011 dallo stesso Volkostrel'ov. Il monologo *The soldier* del Teatr post, una performance di dieci minuti con non più di due righe di testo di Pavel Pryazhko, è una azione chiara e schietta, anche se a volte può sconcertare gli spettatori per la sua criptica brevità. Un giovane soldato, in licenza da una località non specificata, percorre un corridoio, si libera dei suoi abiti e fa una doccia; il tutto filmato in situ in tempo reale. La sua sintesi immaginifica lascia spazi affinché gli spettatori possano connettersi o disconnettersi a piacimento e questa libertà permette allo spettatore di scorgere nella performance una critica della guerra. Le sue due uniche righe di testo, aforisticamente poste al termine dell'azione, incoraggiano questa critica: «Un soldato tornò a casa in licenza. Quando era tempo di tornare nell'esercito, non lo fece».

La freschezza della *Gestalt* in questa performance, con il suo epilogo un po' fiabesco, mette in evidenza l'atteggiamento disincantato del soldato. Al tempo stesso la performance sembra rivolgersi a spettatori altrettanto disincantati a causa della loro mancanza di consapevolezza o addirittura negazione della guerra, della loro immunità fisica e psicologica rispetto ai suoi orrori, e quindi della loro incapacità o riluttanza nel provare empatia per le vittime. Un soldato che si fa una doccia, come nella vita di tutti i giorni, e che, soprattutto, è reso più distante dalla proiezione, non è certo immediatamente percepito come un assassino. Né le azioni quotidiane che svolge meccanicamente suggeriscono la sua capacità di uccidere; a meno che non sia precisamente questo il punto. In altre parole, le sue azioni abitudinarie potrebbero benissimo alludere al sistematico, e sistemico, assassinio prodotto dalla macchina della guerra.

Assistendo a *The Soldier*, può essere d'aiuto tener presente che uno dei temi più importanti nelle regie di Volkostrel'ov è il cinismo, una mancanza collettiva di empatia altrimenti definibile come "autismo sociale"; questa immagine di autismo è talmente presente nelle sue messinscene da suggerire che il regista la voglia ribaltare sul pubblico in quanto riflesso critico. Questo "autismo sociale" è legato, sebbene non coincida, con il vecchio concetto marxista di "reificazione" laddove le persone sono trattate come cose e le relazioni tra loro sono intese come meramente strumentali.

La mancanza di sostegno o di *sponsorship*, termine oggi di moda in Russia, genera alcune difficoltà – luoghi di fortuna, spazi minuscoli, affitti e attori non pagati, e così via. Ciò comporta diverse conseguenze per i piccoli teatri ai quali facevamo riferimento, ma colpisce anche i "teatri di comunità" o di "partecipazione" così come i teatri di strada, che sono più diffusi in Europa occidentale rispetto a quella centrale e orientale. Allo stesso modo, influisce paradossalmente anche in quel teatro politico marginale e marginalizzato – si pensi alla controcultura degli anni Sessanta – che ha acquisito una sorta di *status* secondario nel più ampio campo del teatro, raccogliendo tutte le sue varie categorie.

3. *Le istituzioni, le compagnie e la politica*

Lo stato inferiore, attribuito o percepito, di questa particolare categoria *fringe* del teatro politico tende a essere il risultato di una presa di posizione tra collaboratori che, rifiutando di essere cooptati dalla società – cioè la nozione di “vendersi” alla società – inseguono *deliberatamente* una condizione minore, poiché anche così si rappresenta il rifiuto di uno *status quo* politico. In ogni caso, si tratti di condizione scelta oppure imposta, questa variante del teatro politico, deve essere distinta dal teatro politico di Mejerchol’d, Brecht, Piscator che, al contrario, impegnati una intensa lotta politica, hanno esercitato un peso politico (ma a che prezzo!). I tre teatri russi ai quali abbiamo fatto riferimento (Teatr.doc, Praktika, Teatr post) non emulano affatto questi iniziatori – al contrario, dissacrano i politici eroici – ma senza tirarsi fuori dalla rete sociale. Sono al tempo stesso al di fuori e dentro questa rete, senza, fino a ora, consegnarsi a essa. La mia ultima osservazione preliminare riguarda la scelta degli spettacoli di teatri europei finanziati dallo stato. La mia selezione non è motivata da un malsano debole per le istituzioni, ma dalla necessità di mettere in evidenza che i teatri istituzionalizzati certamente possono, e lo fanno, generare un teatro politico, in ogni accezione del termine “politico”, come è il caso dei teatri istituzionali nei paesi ex comunisti dell’Europa dell’Est. In altre parole, un teatro non deve essere per forza marginale o controistituzionale, marginalizzato o affamato di approvazione istituzionale, per produrre un teatro politico.

La seconda ragione per la mia selezione è legata con la mia prolungata ricerca sul lavoro dei registi. Che siano innanzitutto registi di teatri stabili, sebbene non esclusivamente, ha molto a che fare con il fatto che essi siano direttori di compagnie stabili. Alcuni di questi teatri sono stabili e permanenti, le compagnie per la maggior parte composte dagli stessi attori per trenta o più anni, come il Maly Drama di San Pietroburgo. Altre sono compagnie famose di lunga durata, i cui attori restano per un periodo prolungato, generalmente dai dieci ai quindici anni, e poi vanno a lavorare altrove mentre il teatro e il suo marchio rimangono invariati. A questo tipo appartengono il Théâtre du Soleil di Parigi o la Volksbühne di Berlino.

Tuttavia, il punto chiave del mio interesse per le compagnie stabili è che la loro pratica favorisce lo sviluppo continuo di attori e registi e, ancor più importante, una collaborazione creazione; e ciò, nello spazio-tempo-luogo, fa sì che queste compagnie siano territori riccamente stratificati per la ricerca nei processi creativi e al tempo stesso funzionino come indicatori, proprio per la loro durata, delle tensioni politico sociali, dei mutamenti e dei cambi che avvengono nelle rispettive società. Le compagnie stabili finanziate dallo stato sono una caratteristica dei teatri nazionali europei (con l’eccezione del National Theatre britannico, che non ha una compagnia stabile).

La mia selezione indica come gli spettacoli vengano a contatto con i grandi problemi, politici e non, del mondo contemporaneo e come su questi abbiano presa. L’interrogativo posto da simili compagnie non riguarda tanto il dove sta andando

il teatro politico quanto cosa *potrebbe* essere se considerato all'interno degli ultimi sette anni circa. Si tratta quindi di una questione di teatro *politico* o di un teatro ha (soltanto) una *dimensione* politica? Questa distinzione è praticabile? Le domande suggeriscono una doppia differenza. La differenza tra quel materiale che ha un contenuto politico esplicito e quello dal quale il contenuto politico può essere dedotto. La seconda differenza riguarda la comunicazione diretta e indiretta, che riguarda sia gli strumenti formali e stilistici, sia il materiale presentato e agito. Una terza possibilità, riguardante cosa costituisca un teatro politico o ciò che fornisce (soltanto) la dimensione politica, sorge dall'argomento di Heiner Müller, in un'intervista del 1987, in cui afferma che è la forma e non il contenuto dell'arte a renderla politica.³ Seguendo Müller: è il *come* fai teatro a renderlo o meno politico.

Oltretutto, di che tipo di politica possiamo discutere, in un'epoca in cui si sbandiera la fine delle ideologie, e dove, unitamente a una travolgente crisi economica globale, nelle democrazie sembra che si rendano i cittadini sempre più impotenti e deprivati, tanto da porre a rischio la stessa nozione di cittadinanza? Negli ex paesi comunisti d'Europa la cittadinanza è resa ancor più vulnerabile laddove gli aspiranti cittadini lottano contro i riflessi repressivi che tardano a morire e, in più, lottano con – o contro – il consumismo conformista e le altre richieste di “modernizzazione” avanzate dal capitalismo neoliberista. L'Europa come entità, prima conosciuta come «Unione Europea», è l'alfiere sempre più disarmonico di questa “modernizzazione”.

Quindi, quale tipo di politica è possibile in un'epoca di rivoluzioni falsamente partite, guerre rampanti e guerre civili, religiose, razziste, e terrorismo fondamentalista, e le tattiche terroriste – se l'aggettivo non è troppo forte – di disinformazione, invasione dei media, cultura delle celebrità e idolatria del denaro? Quest'ultimo esempio di società civile e intimidazione in stile terroristico ha fatto crescere un narcisismo palpabile che erode lo spirito di collettività e un cinismo tangibile nei confronti della politica, dei politici, e soprattutto degli ideali, di natura politica o meno. Lo «spirito dell'utopia», con tutto il rispetto per Ernst Bloch, è virtualmente inimmaginabile in questo scenario.⁴

4. *Trovare un impulso per il cambiamento*

Bene, il preambolo e la parte principale del mio articolo si sono fuse, portando alla memoria una discussione pubblica tra registi avvenuta al Teatro Nazionale Ungherese il 27 marzo 2014, registi secondo i quali il cinismo ambientale, nel suo impatto sul pubblico e quindi sull'intero ruolo del teatro nella società, era

³ Citato in *Anatomy Titus Fall of Rome*, «Theatre Notes», 29 novembre 2008, <<http://theatrenotes.blogspot.it/2008/11/review-anatomy-titus-fall-of-rome.html>>

⁴ 4. Cfr. Ernst Bloch, *The Spirit of Utopia*, Stanford University Press, Stanford 2000.

molto preoccupante. Attila Vidnyanszky, direttore artistico e organizzativo di questo teatro, ha sostenuto che «il cinismo di oggi divorava ogni cosa» e disorienta i registi nello svolgimento del loro lavoro. Valery Fokin, regista del potente teatro Aleksandrinskij, che il governo supporta e mette in bella mostra, ha fatto eco a quei sentimenti, definendo quel cinismo pervasivo come «fatale» nella sua distruzione dei «valori interni» dai quali dipende la vitalità del teatro.

Quanto al suggerimento che fosse la politica a essere responsabile per questo stato di cose, Fokin ha risposto che siamo «noi» – cioè coloro che hanno un ruolo nel teatro – i responsabili. La sua risposta è coerente con il suo senso dell'etica personale, con il suo sentimento di responsabilità e con i risultati che il suo teatro produce. Ma Fokin non crede che il teatro sia capace di indurre un cambiamento collettivo. E neppure crede che possa cambiare gli individui. Al massimo può dare un certo «impulso al cambiamento».

In generale, il ragionamento di Fokin suggerisce che il suo “noi” è una collezione di individui moralmente motivati, mentre la politica è “loro”; e la sua idea che la politica sia fuori, estranea alle imprese artistiche, è stata una convinzione comune per decenni per la miglior parte dell'intelligenza russa a causa, sebbene non esclusivamente, della sfiducia generata dalla repressione del dissenso, caratteristica dei regimi dispotici. Comunque, se “il politico” ha acquisito soltanto connotazioni negative e se crediamo che il teatro politico si sia allontanato, per definizione, dalle persone perbene nella società, ne consegue che il teatro politico non è una proposta fattibile per gli artisti seri.

O lo è? Sembrerebbe, quindi, necessario passare dal campo della politica a quello della storia e dell'arte per dare una qualche credibilità al teatro politico. Quando ciò accade, un'opera teatrale può avere dimensioni politiche senza essere dominata dalla politica, anche se è interamente permeata da motivi politici; e, evitando l'agit-prop e altri metodi similmente didattici e persuasivi, il processo produttivo può dedicarsi alla costruzione artistica, conservando la sensibilità artistica e le abilità necessarie per un teatro meditato, ben fatto e di qualità. Questo tipo di qualità nella percezione del “nostro” contro il “loro” sarebbe antitetica rispetto alle caratteristiche di agitazione e propaganda giudicate proprie del teatro politico.

5. *L'umano di Dodin e la derisione di Krymov*

Questo passaggio verso la storia e l'estetica si trova nella battuta iniziale dello spettacolo di Lev Dodin, *Life and Fate*, del 2007, prodotto dal teatro Maly a partire dal racconto del 1960 di Vasily Grossman, rimasto inedito in Russia per ragioni politiche fino al 1988, con l'inizio della *perestroika*. Lo spettacolo, il primo a essere basata su quel libro, accolse la sua esplosiva tesi secondo la quale nazismo e comunismo fossero due facce della stessa medaglia: erano regimi totalitari intercambiabili. Ancor più esplosiva era la contesa di Liss, ufficiale della Gestapo, in

dialogo con Moskovskoy, ebreo comunista, in un campo di concentramento, in cui Liss sosteneva che i nazisti avevano molto da imparare dalle atrocità messe a punto dall'Unione Sovietica.

I prigionieri del campo erano identificati direttamente dai loro pigiama a strisce. Il campo invece era rappresentato metaforicamente, in modo indiretto, da una rete da pallavolo, elemento centrale di quell'allestimento. La rete era utilizzata in alcuni flashback sulla gioventù del protagonista prima della guerra, o per sequenze di ricordi, immagini o sogni; funzionava anche come indicatore del passaggio di tempo – passato, presente e indicazioni del futuro – in quanto luogo, situazione evento o racconto. La rete quindi permette un cambiamento di fuoco, senza che ci sia un cambiamento di scenografia, dalla cucina alla camera da letto, dall'appartamento all'ufficio al campo di battaglia di Stalingrado (1943) colto in un lampo, e infine al Gulag, l'altra faccia del campo nazista.

Lo spettacolo è un capolavoro di montaggio simultaneo, nel quale le storie familiari, l'amore e la trasgressione morale – Shtum, lo scienziato nucleare al centro della narrativa familiare, è indotto con l'inganno a tradire i propri colleghi – sono in contrappunto con la Storia. Non c'è momento migliore per leggere l'agghiacciante capacità suggestiva della rete di pallavolo di quando i musicisti di una banda di ottoni vi si fermano dietro, in una linea orizzontale, suonano Schubert, si spogliano, piegano accuratamente i loro vestiti e poi entrano in una ipotetica camera a gas creata con una luce bassa, quasi vaporizzata sulla parete posteriore. I loro strumenti restano sul palcoscenico dietro la rete come il segno delle vite che una volta erano *vive*. La scena, così finemente intagliata da Dodin, riflette l'interesse centrale della sua opera per ciò che lui chiama «l'umano» in opposizione a ciò che potrebbe essere chiamato, eufemisticamente, «l'umano politicizzato» o meglio ancora «l'inumano politicizzato».

Life and fate, è uno spettacolo memorabile sul venire a patti con una storia traumatica e ha forse aiutato a spianare la strada a Dmistry Krymov, che è circa quindici anni più giovane di Dodin (che ha compiuto settantuno anni nel 2015). Krymov, designer e pittore, affronta la storia con i modi della satira e il *burlesque* in opere- installazioni. *Opus No. 7*, del 2009, la sua prima importante messinscena, è fatta di due parti contrapposte. La prima è costruita sul potere visivo delle immagini, rinforzato, all'inizio, dal ruggito di una macchina invisibile il cui soffio spazza via migliaia pezzetti di giornale nello spazio attraverso alcuni fori praticati poco prima nei pannelli che compongono un lungo muro bianco di carta. Diventa subito abbastanza chiaro che le immagini apparentemente casuali che seguono si riferiscono in qualche modo alla Shoah, per associazione piuttosto che per connessione logica, e si intrecciano con la seconda parte del lavoro.

Questa seconda parte ha come fuoco l'infame persecuzione di Dmitrij Šostakovič, che nel 1936 fu accusato in un articolo della «Pravda» (che pare sia stato scritto da Stalin) di non comporre musica ma una cacofonia, con riferimento all'opera

Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk. Qui un enorme pupazzo di una donna, indubbiamente la Madre Russia, viene manovrato attraverso lo spazio fra tre finti pianoforti, che sono condotti in scena e poi sfasciati. Nella scenetta che segue, un pupazzo nano di Šostakovič è seduto davanti a una tastiera. Madre Russia lo afferra, se lo stringe al petto e lo schiaccia mentre appaiono alcuni cartelli con i nomi di artisti che furono vittime di Stalin, e si sente la voce di Šostakovič che legge la propria ritrattazione.

Questa lettura è profondamente inquietante poiché, dalla sua inflessione priva di passioni e quasi neutra, possiamo intuire la paura di Šostakovič e la sua umiliazione pubblica tanto quanto la brutalità degli anni di Stalin. Anche così, il suo immediato e potente effetto è virtualmente negato dalla prevalente derisione che invade la seconda parte, in contrasto con il tono relativamente sobrio della prima. L'universo di Grossman fa capolino attraverso la struttura di Krymov, e ciò non sorprende molto, vista la sovrapposizione tra i pezzi di storia che hanno selezionato.

Le composizioni estetiche di Krymov, a partire da *Opus No. 7*, hanno scavato nella derisione, motivate non tanto, a quanto sembra, dal “cinismo di oggi” quanto da qualcosa come il disprezzo, o il regolamento di conti, dove i figli si oppongono ai padri e poi, insieme a questi, al passato storico. L'incontenibile disprezzo è pienamente evidente, secondo il mio punto di vista, in *Gorki 10*, del 2012, che, come il precedente lavoro, è diviso in due parti. La prima è una scenetta farsesca e grottesca su Lenin. La seconda è un collage di diversi scritti, in particolare tratti da *Qui le albe sono quiete* di Boris Vasilyev, che racconta della Seconda guerra mondiale, con un *pastiche* visivo che fa riferimento alla famosa messa in scena di Yury Lyubimov del 1970, tratta dallo stesso racconto.

Lo scopo di queste citazioni da racconti e drammi famosi, così come quelle relative a Lyubimov, è di “rimproverarli” per la loro abilità ideologica e/o il sentimentalismo con cui ritraggono la vita sovietica. Il tono di *Gorki 10* lo accosta a una decostruzione parodica di Čechov che, nel frattempo, aveva attirato la sua attenzione e lo aveva impegnato in *Honoré de Balzac. Notes on Berditchev* (del 2013) ispirato alle *Tre sorelle*. Qui le sorelle sono ibridi tra zombi e vampiri appena sorte dalle loro bare.

6. *L'aragosta di Bogomolov: Lear. Comedy*

Ciò detto, l'aspetto più interessante del teatro della derisione di Krymov (la terminologia è la mia) sta nel come esso s'inserisce in una corrente che circola tra quei registi poco più che quarantenni, esemplificata in Russia, per quanto riguarda gli scopi di questa discussione, dal *Lear. Comedy* (2011) di Konstantin Bogomolov. Lo spettacolo è ispirato a Shakespeare, ma vi sono diversi frammenti dello *Zarathustra* di Nietszche, dei *Racconti della Kolyma* di Varlam Šalamov e dalla poesia di Paul Celan.

Bogomolov disseziona la tirannia, il desiderio di potere, la corruzione politica, la depravazione sessuale e così via fino a comportamenti sfigurati o sfiguranti, con una ferocia sconosciuta; tutti, inclusa Cordelia, riproducono, come cloni, il dittatoriale e sboccato Lear. Il fatto che nessuno abbia alcuna coscienza o esprima la minima simpatia, empatia o rimorso è una raffigurazione devastante di quell’“autismo sociale” al quale facevamo riferimento, ma anche di una condizione sociopatica che, come mostra lo spettacolo – prendendo di mira il Cremlino passato e presente, da Stalin a Putin – è configurata nel potere assoluto. Il fatto che una donna interpreti Lear (Rosa Khayullina del Teatro d’Arte di Mosca) e, soprattutto, che l’intero cast sia *en travesti* rappresenta un sotterfugio per non fare nomi, e questo tentativo di anonimato è una strategia, tra le altre in questo spettacolo, per farlo assurgere a caso emblematico invece che particolare.

In *Lear. Comedy* fanno capolino gli anni Quaranta, dunque la guerra è inevitabilmente inscritta nello spettacolo. La barbarie della guerra è teatralizzata, mostrata e derisoriamente sminuita; gli occhi Gloucester sono estratti con un cavatappi; Cordelia si trasforma improvvisamente in un pilota con giubbotto di pelle e occhiali, mentre il fantoccio in plastica di un’aragosta – probabilmente metafora di una mitragliatrice – gli pende al fianco; il *Giorno della Vittoria* [*Den pobedy*], la canzone patriottica per eccellenza della Seconda guerra mondiale, è intonata con voce roca invece che cantata, con suoni animaleschi e musica rock, saggiando con questo sacrilegio beffardo i limiti a cui lo spettacolo può spingersi (i veterani di guerra non riderebbero).

Per Bogomolov, questa guerra è, come lui stesso dice «la guerra del nostro fascismo contro il loro».⁵ Gli echi di Grossman risuonano in questa affermazione, intenzionali o meno. Però, visto il riferimento di Bogomolov al fascismo, non c’è dubbio che il suo spettacolo implichi l’idea di un “nostro” e di conseguenza anche di un “noi” responsabile di una storia politica gravida di ulteriori catastrofi.

Il riconoscimento di Bogomolov dell’azione della politica nella storia ci riporta al precedente punto sullo straniamento notato nell’accenno a Fokin che – è cruciale ora notarlo – come Dodin appartiene a una generazione di registi che *hanno lavorato in epoca sovietica*. Non è il caso di Bogomolov e della sua generazione di registi. Per Fokin, come abbiamo detto, la politica è essenzialmente altro dal teatro, un dominio separato dal teatro, quindi il teatro politico sarebbe un’anomalia. Dal canto suo Bogomolov affronta di petto la questione politica, poiché non c’è dubbio che *Lear. Comedy* è un teatro totalmente politico, anche grazie alla sua unilateralità, al suo binario unico e alla grana grossa. Quest’ultima caratteristica emerge in tutta

⁵ Tratto da una discussione avuta nel corso di una tavola rotonda con il regista presso il Golden Mask Theatre e il National Awards Festival a Mosca, il 6 aprile 2013.

la sua aggressività quando lo spettacolo è messo a confronto con lo stratificato e sobriamente strutturato *Life and Fate* di Dodin.

Inoltre, *Lear. Comedy* non ha alcuna clausola di uscita-dalla-società come quella disponibile nel teatro “contro-culturale”. Cerca intenzionalmente un’alta visibilità, quella incoraggiata dalle istituzioni stabili; specialmente in quanto è nato in associazione con una di esse, nientedimeno che il Teatro d’Arte di Mosca, dove nei precedenti tre anni, Bogomolov ha goduto di sempre maggior fama e successo di critica e di pubblico. Chiaramente, la protezione e il marchio di un teatro stabile non sono da buttar via. I suoi nemici sono i tradizionalisti, gli ortodossi conservatori e il pubblico di destra i cui interventi sul Teatro d’Arte di Mosca per licenziarlo hanno esercitato notevoli pressioni sulla sua integrità professionale.

7. *Purcarete in Craiova*

I teatri nazionali sono una componente integrale delle istituzioni stabili in Europa come il Teatro d’Arte di Mosca (che, bisogna notare, non è mai stato classificato come “nazionale”), e il Teatro Nazionale di Craiova in Romania, una istituzione di provincia in quanto distinta dal suo omologo nazionale di Bucarest, è un esempio significativo di come la forza di una compagnia teatrale in un quadro sovvenzionato sia in grado di generare e sostenere il teatro politico in condizioni di libertà.

Il teatro Craiova è indelebilmente legato a Silviu Purcarete, del quale ha nutrito i talenti a partire da poco prima della caduta di Nicolae Ceaușescu nel 1989, e per tutti gli anni Novanta. È qui che il regista ha realizzato con una mano sicura i suoi spettacoli esageratamente violenti, eccessivi, saturi di metafore, presentandoli in molti festival internazionali.

Il *Titus Andronicus* del 1992 è diventato l’ambasciatore e il biglietto da visita di Purcarete e di Craiova. Sull’onda dell’esecuzione dell’odiato dittatore, *Titus Andronicus* ha liberato nel teatro la rabbia che circolava nella nazione contro la tirannia, e ha ricordato la storia al fine di prenderne atto, così come i registi russi avrebbero fatto un decennio dopo o poco più. Ma a quel punto la Russia non aveva ancora “giustiziato” Stalin e il suo ritardo nell’elaborazione del trauma mediante il teatro era legato agli impacci e alle complicazioni dei suoi nuovi meccanismi di libertà democratica. Inutile dire che la Russia è anche un paese molto più grande della Romania e con una struttura economica socio-economica molto più difficile da cambiare.

Eppure, alcuni fattori dell’esperienza comune possono aiutare a rendere conto della ferocia del *Titus Andronicus* di Purcarete e del *Lear. Comedy* di Bogomolov, e gli stravaganti strumenti teatrali che li compongono. Tuttavia il confronto non deve essere condotto troppo in là, dal momento che Purcarete, senza rinunciare all’idea che la violenza politica genera molteplici forme di altra violenza, aveva sviluppato un linguaggio teatrale meno incline alla derisione diretta dall’esterno

e più verso l'ambivalenza assurda. Ciò comportava uno scavo grottesco, sia nel senso delle *gargouille* dell'architettura gotica, per enfatizzare l'impatto visivo, sia nel senso di Mejerchol'd per la sorprendente giustapposizione degli opposti, con il suo evidenziare l'ambivalenza del significato.

Misura per misura di Purcarete (del 2008) è un buon esempio. Commissionato dal Craiova, lo spettacolo è ambientato in un luogo tra la mensa e l'ospedale psichiatrico, dove i malati e i presunti non-malati si mescolano e si accoppiano. Tutto ruota intorno all'ambiguità. Isabella non è meno insignificante, nella sua presunta innocenza, di Angelo con tutta la sua rettitudine; i cortigiani di Angelo, sia in abiti domestici che professionali, sembrano inquisitori e torturatori. La sinistra presenza di uno stato di polizia viene a galla proprio lì, nella mensa-manicomio, dove tutto è spazzatura, come suggerito dalle pile di segatura e paglia sul pavimento. Purcarete fa prendere le scope ai suoi attori per spazzare via la segatura e la paglia – allusione a un cortile e quindi alla presenza di animali – sparse sul pavimento sin dall'inizio, ma anche rimestate continuamente, come un organismo vivente condizionato dal movimento che si svolge sul palco. Lo spettacolo si chiude suggerendo che il vecchio non può essere spazzato perché, come un organismo vivente, ritornerà con il nuovo. Allora, ci si potrebbe chiedere, qual è il prodotto di quella speranza di cambiamento contenuta nell'euforia della rivoluzione rumena?

Negli anni passati tra questi due spettacoli Purcarete era emigrato in Francia fissando lì la sua vita familiare in Francia e mantenendo la sua vita lavorativa in Romania. Oltre a conservare il suo stretto rapporto con l'ensemble Craiova, ne ha stabilito un altro con il Teatro Nazionale Radu Stanca a Sibiu. Il *Faust* del 2007 era avvolto nella sua caratteristica opulenza scenica: fiamme infuocate; getti di acqua corrente; diavoli volanti; rapaci starlet indiarvolate (non senza un tocco di misoginia); Mefistofele che usciva da sotto le tavole da pavimento, o appariva sugli scaffali o scendeva dal soffitto; visitazioni che fluttuano dentro e fuori la nostra vista; e sempre in questo stile frenetico.

Il potere della conoscenza e come questa incoraggi il pensiero, la critica e la rivalutazione sono al centro della messinscena, così come voleva Goethe, e in questa idea risiede la sua dimensione politica. Tuttavia, la celebrazione della teatralità è la dimensione più forte dello spettacolo, mentre le allusioni politiche passano in secondo piano con l'imporsi della sensualità di tutto l'impianto.

8. Polonia e Germania: potere soft

Ma non abbiamo ancora finito con la satira o con *Titus Andronicus*. Il *Titus Andronicus* del 2012 di Jan Klata del Teatr Polski di Wrocław, in collaborazione con Staatsschauspiel Dresden, rivisita la Seconda guerra mondiale. Gli attori tedeschi interpretano i romani e quelli polacchi i goti, invertendo i vecchi stereotipi di entrambi i paesi su chi sia civilizzato e chi barbaro. In generale i drammi di

Shakespeare testimoniano che la guerra non può essere un luogo di civiltà, non più di quanto faccia il ciclo della vendetta al quale il *Tito Andronicus* fa riferimento. Frammenti di *Anatomie Titus, Fall of Rome - Ein Shakespearekommentar* di Heiner Müller, lasciano filtrare nello spettacolo la prospettiva di Müller sul potere come forza che cannibalizza se stessa in quanto distrugge il colonizzato. Questo, per Müller, fu l'Impero Romano nella sua colonizzazione dei Goti e dell'Africa. L'allegoria della Germania nazista è trasparente, ma invece di essere attivata dallo spettacolo, rimane in essa sospesa come una sorta di fondale di informazioni che devono essere riconosciute dagli spettatori. Lo spettacolo è bilingue, in tedesco e in polacco, il che suggerisce che si tratti di un dialogo – o uno scontro – tra due culture e/o un approccio interculturale. I sottotitoli sono utilizzati nella lingua appropriata per il pubblico.

A giudicare dalla messa in scena, l'intenzione di entrambe le compagnie era quella di rivisitare la seconda guerra mondiale in modo da seppellirla ridicolizzando vari stereotipi tedeschi e polacchi sviluppati prima, durante e dopo di essa. La scena di apertura ha un tono affaristico e solenne, con uomini in T-shirt che vantano illustrazioni di guerra in stile punk e trasportano diversi barili, uno per uno, che potrebbero contenere bottini di guerra ma sono in realtà le bare dei figli di Tito uccisi in azione.

Questo è un prologo silenzioso per il seguito che invece fa leva sulla commedia e tende verso la farsa. Gli scherzi xenofobi sull'incomprensibilità del linguaggio e delle abitudini culturali degli altri non appartengono né a Shakespeare né a Müller, sono stati redatti dagli attori e dal regista durante le prove. Lo scopo era di mettere in primo piano i pregiudizi attuali tra e intorno a loro. In altre parole, l'enfasi dello spettacolo è sul qui ed ora, e la sua vicenda, presa in prestito da Shakespeare, è compilata in base ai ricordi collettivi tedeschi e polacchi, preconditione per questa enfasi.

Il seguito, a sua volta, escoriente o lurido, o semplicemente sprezzante o frivolo, si appropria del tipico bagno di sangue shakespeariano per denunciare gli stereotipi in quanto strumenti di potere. In questo spettacolo il potere è fondamentalmente inteso come una forma di manipolazione e di lavaggio del cervello. Tuttavia, la messa in scena altera i parametri del testo, spostandosi dalla politica *hard-core*, incluso l'indottrinamento politico, verso ciò che dovrebbe probabilmente essere definita una questione di stile di vita.

Ad esempio, lo sgonfiamento satirico, mediante un rock *heavy-metal* sparato al massimo, di una canzone di guerra polacca che aveva una forte carica simbolica, e che era stata la sigla di una serie televisiva alquanto nazionalista molto popolare decine di anni fa; o la derisione della musica di Chopin, un'icona nazionale, splendidamente eseguita durante le spaventose scene di vendetta dei Romani; o il jingle di una pubblicità di un detersivo in polvere in un episodio osceno; o la Tamora, regina dei Goti, sessualmente caratterizzata e presentata nello stile grafico delle

riviste che seguono i divi; o il pornografico stupro in stile B movie della figlia romana, Lavinia. Klata e le due compagnie che lavorano con lui ritengono che oggi il potere in Germania e in Polonia non è il “duro” potere del governo ma il potere “morbido” dell’influenza mediatica e della narcosi pop del capitalismo.

Se *Titus Andronicus* sia una convincente visione del luogo in cui oggi il potere realmente risiede, è da verificare. Ma non si può negare che la sua forza lo inserisca in quel “teatro di derisione” descritto prima, e posiziona Klata in prossimità con il *Lear: Comedy* di Bogomolov.

9. Germania: “il capitalismo paga per la critica”

Inoltre, la messa in scena di Klata entra in contatto con l’iconoclastia di Rene Pollesch al Volksbühne e, forse, con maggior ragione, con il suo *Kill Your Darlings! Streets of di Berladelphia* del 2012. Pollesch uccide le parole d’ordine: ne è testimone il riferimento a *Madre Coraggio* nella riproduzione del carro di Brecht, che gira in tondo sul palco per una virtuosistica parodia delle chiacchiere da spettacolo eseguita dal suo attore Fabian Hinrich. Il carro è fatto di compensato non verniciato per sottolineare ironicamente che si tratta di una imitazione dell’attrezzatura che Brecht aveva utilizzato per tale effetto nell’allestimento del dramma. Hinrich incide le tavole del palcoscenico con la sua frusta da circo, la numerosa comitiva si dispone in cerchio mentre il carro scorre intorno al palco. L’intero allestimento dimostra la tesi di Pollesch, descritta da monologo di Hinrich su come lo spettacolo caratterizzi il capitalismo contemporaneo.

Come è noto, Frank Castorf, direttore del Volksbühne, da molti anni ha posto il capitalismo a centro delle sue creazioni sceniche, brandendo la trinità profana potere, sesso e denaro secondo quella che ho altrove definito come la sua moda “postdadaista”.⁶ Recentemente Castorf si è rivolto a Balzac, alla sua fenomenale critica del capitalismo e a ciò che questo offre al potere politico. *La Cousine Bette* di Castorf, andata in scena nel 2013, potrebbe non essere ancora la sua ultima parola – non più delle sue messinscene a Bayreuth del ciclo dei Nibelunghi di Wagner nel 2014 – sul capitalismo inteso come sifilide (la metafora è di Balzac) nella crisi economica mondiale del ventunesimo secolo. Castorf riprende con gusto, e per i propri obiettivi, la corrosiva immagine proposta da Balzac: la malattia ereditaria nelle famiglie utilizzata per rappresentare la diffusione del capitalismo nella Francia del XIX secolo.

Nonostante Castorf provenga dalla ex Germania dell’Est, la sua critica del capita-

⁶ Per ulteriori dettagli su Castorf e Ostermeier in relazione a quanto qui dibattuto si veda Christopher Innes e Maria Shevtsova, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge University Press, Cambridge MA 2013, p. 105-111. Nello specifico delle osservazioni sulla visione di Fokin, si faccia riferimento alle pp. 94-96.

lismo è affine a quella di Thomas Ostermeier, nato e allevato in Germania occidentale e direttore della Schaubühne nella Berlino riunificata (1990). Ostermeier non fa mistero della necessità di attirare i giovani e il suo linguaggio teatrale è diventato sempre più simile al loro linguaggio del corpo, ai loro codici di abbigliamento (tagli di capelli, gesti, riferimenti culturali pop) e anche alle loro confusioni su come stabilire una propria posizione rispetto ai diversi valori sociali in conflitto con i quali devono costantemente fare i conti. Così il suo *Nemico del popolo* del 2012 è proprio un'opera di giovani per i giovani e problematizza come sia possibile agire con integrità in un mondo fondato su transazioni commerciali, che si riversano sui rapporti transazionali tra gli esseri umani.

Mentre Ostermeier rispolvera Ibsen, usa anche il dispositivo di un dibattito con il pubblico, che gli attori fanno scaturire uscendo dalla propria performance in scena. Il dispositivo è un curioso ritorno alla fine degli anni Sessanta e a una tecnica del teatro politico degli anni Settanta, o al fare il teatro politicamente, riprendendo la distinzione di Müller. In questo processo, Ostermeier riprende un argomento, ripetuto in un forum pubblico alla Schaubühne nel marzo 2013 e ribadito in un'intervista a «Le Monde» (6-7 luglio 2014), secondo il quale lo stato neoliberista – in fin dei conti il neoliberalismo è principale fattore unificante nell'Unione Europea – capisce che deve sovvenzionare il teatro per il proprio benessere. Il capitalismo assimila le critiche, afferma Ostermeier, per «svilupparsi meglio»; e il ruolo del teatro è quello di continuare nella sua critica, pur essendo «pagato» per farlo. La diagnosi e la soluzione di Ostermeier suonano come realpolitik di vecchio stile, con una leggera tendenza al cinismo.

Tuttavia, e a prescindere dall'opportunismo consapevole che traspare dalle spavalde parole di Ostermeier, il regista richiama l'attenzione su un problema serio, vale a dire la contraddizione degli stati democratici – una contraddizione dialettica, nella terminologia di Brecht – i quali non possono far altro, in nome della stessa democrazia, che lasciare agli altri la libertà di criticarli. Inoltre, questi stati, quando sono guidati dal neoliberalismo, non hanno altra alternativa se non accettare e *finanziare* le critiche al neoliberalismo, alias il capitalismo, anche quando il neoliberalismo statale, *alias* capitalismo statale, è in discussione: tale è la condizione della politica neoliberale e dell'economia neoliberale nel mondo di oggi. Il denaro deve essere dato da qualcuno per qualcuno attraverso l'esercizio (imprenditoriale) della critica.

10. *Il Macbeth aziendale di Mnouchkine*

C'è una differenza di prospettive e personaggi non appena attraversiamo la strada per raggiungere Ariane Mnouchkine e il Théâtre du Soleil, il cui *Macbeth* è stato presentato verso la fine d'aprile 2014. *Macbeth* è il primo spettacolo di shakespeariano di Mnouchkine trent'anni dopo *La dodicesima notte* del 1982, che era stata seguita da *Riccardo II* e *Enrico IV, prima parte* nel 1984. Aveva inteso

che *Riccardo II* e *Enrico IV* come parti di un più grande e non realizzato ciclo shakespeariano, certamente politico.

La politica è sempre stata parte integrante sia della vita professionale di Mnouchkine, sia della sua vita come cittadino che combatte per la giustizia sociale. Il breve ciclo shakespeariano che era riuscita ad allestire aveva annunciato, per la prima volta, il suo interesse per le forme stilizzate e altamente corporee del teatro asiatico, e per l'ininterrotto accompagnamento musicale dal vivo. Mnouchkine stessa aveva realizzato le traduzioni, con alcuni piccoli tagli, in un francese moderno e colloquiale, e ha tradotto il *Macbeth* in un registro simile.

Il Soleil è stato fondato nel 1964, affermandosi subito nel panorama teatrale come un teatro di “creazione collettiva”. Questo, nel contesto socio-politico del maggio 1968 e del suo scorrere, almeno nello spirito, negli anni Settanta, era stata anche una presa di posizione politica, così come era – e rimane – sia la forma e la pratica dell'organizzazione del Soleil sia la prassi della compagnia.

Riccardo II era realizzato alla maniera del Kabuki piuttosto che esserne una replica e il suo idioma fatto di tonalità asiatiche immaginarie, non totalmente esente da un certo orientalismo, ha contrassegnato una serie di messe in scena i cui testi erano di Hélène Cixous. L'ultima delle serie di Cixous è stata *Tambours sur la digue* del 1999, un'opera meravigliosamente magica e sontuosa che aveva tra i suoi temi principali diversi imbrogli immobiliari e la corruzione politico-finanziaria. L'allestimento presentava attori che interpretavano pupazzi i quali a loro volta interpretavano personaggi; i finti pupazzi erano manipolati da altri attori burattinai vestiti di nero, i quali apparivano a lato dei compagni lungo tutta la durata della performance.

Mnouchkine ha chiaramente in antipatia il teatro psicologico e l'estetica naturalista e realista. «Il realismo è il nemico» ha dichiarato in più di una occasione;⁷ e questo totale rifiuto del realismo implica il suo incondizionato accogliere nella teatralità che ha sussunto il suo stile immaginario le performance asiatiche e il loro accentuato uso del movimento, del trucco-maschera, dei costumi, dei copricapi, in breve di tutto ciò che è esteriorizzato e mette in luce non il *personaggio* bensì *l'attore*, nello stesso momento ne amplificava la performance.

Quando Mnouchkine ha abbandonato le versioni Soleil del Kabuki, del Kathakali e così via, dopo *Tambours sur la digue*, ha mantenuto però alcune caratteristiche di quella teatralità, ad esempio i volti dipinti di bianco, il trucco ostentatamente pesante; nel contempo cercava nuovi principi sui quali basarsi. In questo senso bisogna leggere i carrelli su cui sono stati allestiti alcuni episodi di *Le dernier caravansérail* del 2003; quei carrelli che venivano spostati dentro e fuori lo spazio da attori soltanto parzialmente visibili e proni sulla scena. Di questo tipo sono

⁷ Ad esempio in *Entretiens avec Fabienne Pascaud: l'art du présent*, Plon, Paris 2005, p. 58.

anche le tecniche di ripresa, i trucchi cinematografici, la recitazione esagerata da film muto e le scenette impossibili delle pellicole di avventura, tutte realizzate con umorismo, in *Les naufrages du Fol Espoir*, crea del 2009, la creazione immediatamente precedente a *Macbeth*. *Les naufrages du Fol Espoir*, in cui era coinvolta Cixous, presenta l'idea di una comunità utopica, distrutta dall'interno da parte di coloro che avevano compiuto grandi sforzi per avviarla. Lo spettacolo sceglie un punto di vista quasi pessimista, seppur non disfattista, su una impresa affrontata con speranza per quanto folle potesse sembrare.

Qualunque sia lo spettacolo che Mnouchkine offre al pubblico, la sua teatralità garantisce una trasmissione indiretta di coscienza sociale, morale e politica e una trasposizione metaforica di questioni sociopolitiche importanti per il tempo in cui viene presentata. Le questioni del momento riguardano l'immigrazione, i senzatetto, l'esilio, il viaggio dei rifugiati e la loro ricerca di asilo (il caso di *Le dernier caravansérail*) unitamente a tutto un insieme di altri dilemmi socio-politici e umanitari che attraversano l'intero lavoro. Mnouchkine, nel suo approccio alla politica attraverso la teatralità, dove la metafora è fondamentale, rivela un terreno comune con la teatralità dell'Europa orientale.

11. *La perfidia del potere*

E poi arriva *Macbeth* con una teatralità più discreta rispetto a quella solita del Soleil, e con un trattamento più diretto dei temi politici. Macbeth e Lady Macbeth sono una coppia *glamour*. Tutta la semiotica sociale dei loro abiti, dal casual-chic maschile di Macbeth alle raffinate bluse e agli abiti su misura di Lady Macbeth, e così come per la loro casa – pregiati marmi sul pavimento, divani dalle forme affusolate, il tavolino da caffè, la scrivania di Macbeth con i computer – evocano le famiglie reali moderne, l'eleganza borghese e/o una élite di politici, banchieri, uomini e donne d'azienda. Serge Nikolai, nel ruolo di Macbeth, ricorda finanche Nicolas Sarkozy, dal momento che aveva interpretato una figura malvagia tipo Berlusconi nella *La ville parjure* nel 1994 (testo di Cixous). Anche la casa di Macduff assomiglia, nel suo *design*, alla confortevole abitazione di Macbeth.

Lady Macbeth sembra possedere un negozio di fiori di alta classe (a meno che non sia una serra del suo castello) allestita di fronte un muro coperto di rose che è probabilmente la fonte delle centinaia di petali di rose rosse con cui si riveste il pavimento per accogliere Duncan, vittorioso della guerra. Duncan arriva in un elicottero, evocato dal rumore dei rotori, di fronte a una folla di fotografi e giornalisti saldamente riuniti, come saranno più tardi per l'incoronazione di Macbeth, anche se in una più grande frenesia. L'universo delle celebrità sottende queste immagini, che vengono ritoccate satiricamente con dettagli esagerati che aggiungono un sapore critico all'altrimenti banale fasto queste scene.

Un simile processo di teatralizzazione del quotidiano si verifica per la stucche-

vole visione sentimentale della beatitudine danarosa nel graticcio di rose rosa di Lady Macbeth, quando la vediamo mentre invasa i fiori, indossando un grembiule e con i guanti da giardinaggio, le mani piene di terreno, nel momento in cui il marito torna a casa per essere accolto da un bacio. Cosa potrebbe desiderare di più questa giovane coppia, se ha tutto? La risposta, come sappiamo dal riferimento alla «impetuosa ambizione» di Macbeth, è diventare re.

I cliché domestici, dei quali lo spettacolo è pieno, s'incrociano con i cliché della politica familiare tratti dal cinema, dalla televisione e da riviste come «Elle» e «Hello!». Non è sempre facile capire quando i cliché che denotano la nazionalità sono scherzi. I pantaloni corti e i calzini alti al ginocchio associati ai colonialisti inglesi sembrano essere visti comicamente, mentre il folto gruppo di scozzesi, in *kilt* e *tam o 'shanters* [copricapi tradizionali scozzesi], nelle ultime scene di guerra, quando la foresta di Birnam effettivamente si muove contro il tiranno, potrebbe anche non esserlo. In effetti questo tableau scozzese – perché è proprio disposto come un tableau – potrebbe decorare una scatola di biscotti scozzesi. Eppure resta il dubbio su come *debba essere visto*, dati gli eventi rappresentati.

Al contrario, gli elementi soprannaturali sono trattati in modo inequivocabilmente teatrale. Le streghe, i cui abiti sono stranamente imbottiti, sono raggruppate insieme per sembrare una catasta emergente dal paesaggio. Improvvisamente questa catasta comincia a parlare. Macbeth guarda in una botola del palcoscenico la spada immaginaria che appare per lui. Anche il Banquo esce dalla botola, ma in forma di fumo e luce. È visibile soltanto a Macbeth durante una scena sottilmente ironica di una cena formale, che ricorda fugacemente, nella sua breve e superba danza, le coreografie di Pina Bausch. L'episodio della cena, apparenza ingannevole, potrebbe ben sintetizzare in che modo lo spettacolo intende la perfidia del potere.

12. *Unico ma non isolato*

Il breve spazio che mi resta per una conclusione è probabilmente meglio lasciarlo aperto, dato che i promontori tratteggiati nel mio panorama teatrale potrebbero essere uniti da diverse direzioni, a seconda del punto di partenza. Dal punto di vista della fine della mia analisi piuttosto che del suo inizio, sembra che le connessioni tra i punti disegnino percorsi che non sono estranei l'un l'altro.

Questi esempi teatrali hanno caratteristiche comuni, sebbene ciascuno sia abbastanza distintivo, con una voce unica nel suo cronotopo specifico; eppure nessuno di essi è un caso isolato proprio perché le società, in particolare oggi, all'inizio del ventunesimo secolo, non sono sigillate ermeticamente. Esse si collegano, come può accadere soltanto nel nostro mondo e mercato globale, e sono sempre più politicamente interdipendenti, a prescindere dai tira e molla tra antagonismi. Questi esempi, se considerati nell'insieme, rivelano uno schema di toni, che sono per lo più varianti di sfumature in un catalogo di colori, sfumature che hanno a che fare

con la presa in giro e un certa prospettiva critica, disillusa e pungente, sulle forze politiche contemporanee.

Tuttavia, nessuna di queste variazioni tonali sembra offrire qualcosa di simile a un'alternativa, per non parlare di una soluzione, a un mare di problemi proposto quotidianamente dai notiziari di tutto il mondo. Il teatro è disarmato come i cittadini di fronte ai disastri quotidiani; cittadini che non sono tanto guidato ma piuttosto sviati, sia nel senso direzionale sia nel senso morale del verbo sviare. Ciò che sorprende è la differenza di enfasi tra i diversi teatri nei sette anni qui individuati, a partire dal 2007, più o meno al riconosciuto inizio della grande crisi economica che continua fino ad oggi, alla fine del 2015.

In quasi tutti i casi citati, l'inizio della crisi ha una storia o almeno un retroterra di teatro politico, o di teatro con una dimensione politica o di teatro fatto politicamente. Prendiamo l'ultimo esempio citato, Ariane Mnouchkine e il Théâtre du Soleil, la cui connessione con la politica risale a cinquant'anni fa. La differenza di accento dipende dal fatto che gli spettacoli di cui si è parlato riguardano principalmente la traumatica storia politica della propria società, e ciò vale soprattutto per il teatro in Russia e in Romania, o con il capitalismo e le sue attuali manifestazioni politiche, economiche e culturali, fenomeno che appare particolarmente pronunciato in Germania. In Francia, questa seconda tendenza si riflette in forma concentrata nel Théâtre du Soleil.

Naturalmente, la differenza tra i due punti di vista ha a che vedere con la longevità del capitalismo nell'Europa occidentale, rispetto alla quale l'ascesa del neoliberalismo, negli ultimi quindici anni e più, è stata posta in un maggiore rilievo. Al contrario, l'avvento del neoliberalismo nei paesi comunisti dell'Europa Orientale è un fenomeno recente e nel suo avvio l'esperienza di confrontarsi con la propria storia politica è stata lenta e dolorosa.

L'ammissione, il riconoscimento e la responsabilità della devastazione della storia politica innescano risposte complesse, inclusa la negazione. La ferocia di Bogomolov, per esempio, è senza dubbio una reazione pienamente consapevole contro gli spessi strati di autoprotezione che in Russia hanno portato a una perdurante o addirittura totale mancanza di memoria storica, in particolare tra le giovani generazioni. Da qui l'impulso di Bogomolov a "ripristinare" la coscienza storica, condiviso, anche se in modi diversi da Dodin, Volkostrelov, Gremina e dai drammaturghi e registi del Teatr.doc nel loro complesso.

Esistono alcune variazioni tra i due punti di riferimento qui identificati nel campo teatrale: la storia politica e il capitalismo con il suo volto neoliberale. Anche se non è stato possibile concentrarsi su di esse, sono stati individuati diversi esempi. Altrettanto vale per la non ovvia sovrapposizione tra storia traumatica e la critica del capitalismo neoliberista nel *Titus Andronicus* allestito dal Teatr Polski a Breslavia e dallo Staatsschauspiel di Dresda. Così, per il momento, i due principali punti di riferimento qui segnalati sembrano essere quelli intorno ai quali alcuni

degli spettacoli citati possono essere identificati, così come potrebbero esserlo anche altri non discussi in questa occasione.

Versione adattata per la pubblicazione di un intervento presentato alla conferenza *Whither Political Theatre?* il 19-20 settembre 2014 presso il St John's College, Università di Cambridge. La conferenza è stata promossa dalla British Academy come British Academy Research Event. Traduzione di Antonio Pizzo.