



ἘΠΈΚΕΙΝΑ

International Journal of Ontology
History and Critics

LAURA STRACK

Reimparare il comune. A teatro dopo il 1989

EPEKEINA, vol. 12, n. 2 (2020), pp. 1-14
Proceedings

ISSN: 2281-3209

DOI: 10.7408/epkn.1

Published on-line by:

CRF – CENTRO INTERNAZIONALE PER LA RICERCA FILOSOFICA
PALERMO (ITALY)

www.ricercafilosofica.it/epekeina



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.

Reimparare il comune. A teatro dopo il 1989

Laura Strack

1. Preambolo

Questo testo coglie l'invito a recarsi a teatro con una domanda in mente: in che misura la data 'spartiacque' del 1989 ha influenzato, cambiato, sfidato la creazione scenica in Europa?

La problematica comporta alcune difficoltà. Innanzitutto, il problema della periodizzazione. Se periodizzare significa sempre tagliare il flusso degli eventi e dei significati secondo specifici interessi di strutturazione e di razionalizzazione e provoca dunque per forza effetti di sovranità, applicare periodizzazioni correnti a fenomeni e contenuti provenienti dalla sfera cosiddetta estetica o artistica rischia di togliere loro il potenziale d'interruzione, d'anticipazione o di contraddizione che Heiner Müller descrive affermando:

Il teatro ha delle maree, come il mare del Nord, la sua storia non si può senz'altro ricondurre allo stesso nominatore con quella degli stati e delle società che lo nutrono, le lunghezze d'onda sono diverse. Importa lo *in più*, importa la tenera differenza, come la chiamava Goethe, quando si prolunga nel futuro, il chiaro o scuro scintillio del presente che il teatro è. A volte il teatro anticipa il piano della società, questo è il tempo degli effetti. Quando il pubblico recupera la scena, invece, è venuto il tempo del successo, che annulla gli effetti. Allora il teatro ha bisogno del prossimo passo verso lo sconosciuto.¹

Il nostro compito non può allora essere quello di sottomettere l'esperienza teatrale ad uno schema d'interpretazione calcato su quello che pensiamo essere la forma o, peggio, il 'principio' o la 'legge' di un certo periodo, in questo caso del nostro recentissimo passato. Si tratterà per noi piuttosto di vedere in che misura la scossa dell'*evento 1989* (di cui non è detto che coincida del tutto con *la data 1989*) permise alle arti sceniche di anticipare, nel paradossale 'in più' di una perdita di parola (che rintracceremo in alcuni lavori teatrali dell'epoca), una profonda trasformazione di cui viviamo oggi gli effetti.

1. H. Müller, *Vorwort / Introduzione*, in *Bild und Szene*, (catalogo di mostra), Centre culturel de la RDA, Paris 1987. Traduzione L.S.

Secondo, non si può parlare *del* teatro come di una cosa. Non esiste *il* teatro. O meglio – parlando di teatro, si parla sempre di una pluralità di cose, fenomeni, pratiche, materiali, significati, strutture, realtà e così via. Teatro – così chiamiamo, secondo le nostre rispettive esigenze, o un luogo, o un’architettura, o una prassi sociale, o una forma artistica, o un genere letterario, o un corpo di mestiere, o un regime discorsivo, o tante altre ‘cose’ ancora. Anche se riuscissimo a metterci d’accordo per parlare ‘solo’ della forma artistica chiamata ‘teatro’, avremmo torto a pretendere di poter parlare *del* ‘teatro degli anni Novanta’ o *del* ‘teatro post-89’, come se si trattasse di una sostanza da mettere sotto un microscopio. A teatro si ha sempre quel famoso ‘in più’, quello che deriva da ciò che ci arroghiamo di definire, riconoscere, concettualizzare; a teatro si colgono l’eterogeneo, l’altro, l’inaspettato, l’imprevisto e l’imprevedibile. Non possiamo prendere *il* teatro e farne il nostro oggetto di studio – ma possiamo recarci *a teatro* per imparare a pensare, per imparare a vedere.

Θέατρον, alle sue origini greche, non è né più né meno di un luogo in cui si guarda. E θεωρία è l’attività – o dovremmo dire la pratica? – del guardare. Attenuato dunque il terzo problema che potremmo effettivamente porci – quello di dover parlare di un fenomeno detto vivo, immediato, vissuto, tali *les arts vivants* (come si dice in francese), in un supporto detto pietrificante, sedimentante, immortalante, tale la scrittura teorica. ‘Andare a teatro’ e ‘fare teoria’ non sono, per noi, attività opposte e incompatibili, che si escluderebbero a vicenda, ma due modi diversi e connessi di relazionarsi al mondo, e di mettere questo rapporto in movimento.

Sotto queste condizioni possiamo e vogliamo cogliere l’invito a parlare di teatro dopo il 1989. Di conseguenza, questo testo si astiene rigorosamente da ogni pretesa di completezza, rappresentatività o oggettività. Infatti, vuole essere lui stesso un invito a guardare, soggettivamente e insieme, ciò che a teatro, dall’evento 1989 in poi, cominciò a dispiegarsi come una – la nostra – futura contemporaneità.

2. Θέατρον I – Macerie

Nel momento in cui dovrebbe aprirsi il sipario, cade un muro. Lo spettacolo di teatrodanza *Palermo, Palermo* della coreografa tedesca Pina Bausch, in scena per la prima volta il 17 dicembre 1989 al Teatro

Biondo di Palermo, comincia con un'allusione – voluta o non – all'evento storico prodottosi qualche settimana prima a Berlino. Invece del sipario di sicurezza – che in tedesco si designa con la stessa parola che identifica la 'cortina di ferro': *eiserner Vorhang* – o ancora del solito sipario di velluto rosso o stoffa nera, il pubblico di *Palermo, Palermo*, prendendo posto nella platea esaurita dello storico teatro palermitano, guarda un muro di mattoni grigi, la cui caduta, rumorosa e polverosa, improvvisa e brusca, segna dunque l'inizio di questo nuovo lavoro teatrale, tra i primi creati in Europa dopo la svolta del 9 novembre. Certo, le macerie della scenografia di Peter Pabst possono ben voler rinviare alla decadenza della città siciliana in uno dei momenti più bui della sua storia, o ancora servire da «metafora dei muri invisibili da abbattere (geopolitici o affettivi)». ² Ma la scena facendosi sempre – *in più* di quello che prevede l'autore – recipiente, schermo o cassa di risonanza di ciò che accade e accadrà al di là delle mura dell'edificio teatrale, è possibile, e lo è sempre stato, leggerla *anche* come un'eco forte, impressionante e memorabile dell'*evento 1989*: qualcosa cade, ma ancora non si vede niente, troppa polvere sopra le macerie, sollevata dalla violenza del crollo.

Poi, in fondo a sinistra, appare un corpo, un corpo femminile, vestito da un abito leggero, fiorito ed elegante, e da scarpe a tacchi, alti e fini. Con apparente fretta e risoluzione si apre un varco attraverso le pietre e rovine che coprono il palcoscenico. Si precipita verso di noi. Appena arrivata sul davanti della scena, si china e disegna, con un pezzo di gesso, una croce sul suolo. Getta il gesso con un gesto risoluto, si raddrizza e disegna, con una penna di colore blu, la medesima croce sul proprio viso, come se si cancellasse, come se si barrasse. Nasce, dopo, una breve danza sul posto, accurata, femminile, ma tuttavia irrequieta ed impulsiva, su un brano di blues, *Why don't you do right (get some money too!)* di Lil Green. Quando la danzatrice si ferma, si avvicinano due danzatori in pantaloni e camicie quotidiani, ma eleganti. Come se fosse una tavola di legno, prendono il corpo immobilizzato della donna e lo coricano a terra, faccia in giù. Si apprestano a lasciare la scena,

2. È. Beauvallet, *Palermo, Palermo. Le panache intact de Pina Bausch*, in «Libération» 13/04/2020, https://next.liberation.fr/theatre/2020/04/13/palermo-palermo-le-panache-intact-de-pina-bausch_1785065 (01/05/2020). Traduzione L.S.

quando la danzatrice li richiama: «*Pick me up!*». Gli uomini ritornano e la rimettono in piedi. Raddrizzata, la donna pronuncia, su un tono imperioso: «*Thomas, pick my hand!*», ma nel momento in cui uno degli uomini cerca di prenderle la mano, respinge violentemente il suo gesto. Ripete il suo ordine più volte, con crescente insistenza e disperazione, e più volte impedisce che venga effettuato – l'altro non può 'fare la cosa giusta', come ripete la voce della canzone. Si crea così una scena di risentita violenza, tanto più dolorosa in quanto nasce dall'evidente fallimento, paradossale ed enigmatico, della comunicazione tra quelli che sono chiamati a condividere lo spazio aperto da un muro che crollò.

All'iniziale caduta del muro segue dunque – così possiamo guardare questo spettacolo ad oggi, 30 anni dopo la sua creazione, nella recente ricostruzione filmica -³ un momento di difficoltà e di confusione, un momento in cui la marcia frettolosa dell'individuo viene ostacolata, in cui il corpo si sente in difficoltà, in cui la funzione comunicativa del linguaggio fallisce, in cui l'individuo si ritrova, ostinato e vulnerabile, in un momento di crisi, strappato tra un desiderio d'indipendenza e il lutto di un tocco diventato impossibile. Macerie, disorientamento, fallimento del linguaggio – riteniamo, da questa prima esperienza a teatro – solo queste fuggitive impressioni.

3. Θεωρία I – La fine dei comunismi?

Nel momento in cui cade a Palermo il muro di Pina Bausch, il pensatore francese Jean-Luc Nancy scrive un testo di collera. *La comparizione. Dall'esistenza del 'comunismo' alla comunità dell'esistenza*⁴ è stato pubblicato in Francia poco dopo quell'evento storico che comunemente viene ricordato come 'riunificazione' – riunificazione almeno della Germania, se non addirittura, nell'opinione di molti, del mondo intero, precedentemente diviso in blocchi ideologici e oramai detto 'libero', 'unico', o persino 'compiuto', come suggerisce la celebre formula di

3. P. Bausch, *Palermo, Palermo*, (edizione filmica dell'eponimo), Pina Bausch Foundation, Wuppertal 2019, <http://www.pinabausch.org/de/editions/film/palermo-palermo> (01/05/2020).

4. J.-L. Nancy, *La comparizione. Dall'esistenza del 'comunismo' alla comunità dell'esistenza*, in G. Agamben, A. Badiou, M. de Carolis, J.-L. Nancy, G. Russo e M. Zanardi (a cura di), *Politica*, Cronopio, Napoli 1993, pp. 11–58.

Francis Fukuyama.⁵ Il drammaturgo tedesco Heiner Müller, invece, qualificherà la democrazia liberale come ‘onnivora’ e deplorerà il fatto che con la sua acclamata ‘vittoria’ in un mondo diventato globale «la conformità si espande».⁶

Simili le preoccupazioni che espone Nancy: «davanti alla ridicola credenza che ci invade da ogni parte: l’avremmo fatta finita, finita semplicemente, con il marxismo e con il comunismo».⁷ Secondo Nancy, leggere il crollo dei regimi comunisti come chiave di volta definitiva a quel ramo di storia che, dall’evento Marx in poi, si era reputato volto al superamento delle società di classe, significa cancellare d’un tratto un’eredità intellettuale, politica e sociale che, al di qua degli ovvi difetti disastrosi dei marxismi storici e delle loro materializzazioni in regimi autoritari e letali, avrebbe costituito un’importante controtendenza al trionfo delle logiche tecnico-capitaliste inerenti alla tradizione politica occidentale. Siccome «la fine del marxismo, curiosamente e pudicamente battezzata ‘fine delle ideologie’», sembra essersi «insidiosamente trasformata nella fine di ogni considerazione [...] della collettività», Nancy rivendica, in controtendenza alle politiche universitarie dell’epoca, un pensiero politico che conceda alle questioni concernenti la comunità «un certo grado di pullulante esistenza, una certa forza di propagazione e di contagio» e le colga «come problemi ed esigenze del pensiero».⁸

Dopo aver visto e descritto i sintomi che la sua contemporaneità manifesta, Nancy passa all’anamnesi, interrogandosi sul ruolo che il pensiero della comunità – ovvero i pensieri della comunità – hanno giocato nel passato. Ripercorrendo alcune tappe elementari del pensie-

5. Cfr. F. Fukuyama, *La fine della storia e l’ultimo uomo*, trad. Delfo Ceni, Rizzoli, Milano 1996.

6. A. Kluge, *Omnivore Democracy. Heiner Müller about the phrase: “Compliance spreads”*, featuring Heiner Müller, dctp / Ten to Eleven, 1995, <https://kluge.library.cornell.edu/conversations/mueller/film/1868> (04/05/2020).

7. J.-L. Nancy, *La comparazione*, cit., p. 22.

8. *Ibidem*. Già nel 1984, Nancy si era visto costretto, insieme al suo collega e amico Philippe Lacoue-Labarthe, a chiudere il loro *Centre de recherches philosophiques sur le politique* presso la Scuola Normale Superiore di Parigi, perché la ricerca sul politico, e dunque sulle questioni riguardanti, nell’una o l’altra maniera, il tema della comunità, sembrava perdere – nel discorso filosofico dell’epoca, sedicente critico delle ideologie – i fondamenti della sua legittimità.

ro politico moderno a partire dal *Leviatano* di Hobbes – di cui si ricorda il celebre frontespizio originale rappresentando il corpo massiccio del Leviatano composto da una comunità di piccoli corpi-soggetti, volti verso il capo del sovrano – Nancy constata che la preoccupazione principale è quasi sempre stata quella della comunità, declinata talvolta nella questione del suo statuto ontologico (Provvidenza divina o forma d'organizzazione terrestre?), talvolta in quella del suo governo (un forte *Principe* o un *contrat social*?), o ancora in quella dei suoi principi (*liberté, égalité, fraternité* ecc.). Svelando la centralità del tema della comunità all'interno della storia politica dell'Occidente, Nancy commenta:

Ciò che deve indignarci e preoccuparci non è che vi sia potuto essere il 'comunismo' [...], ma piuttosto che noi possiamo così facilmente rinunciare a domandarci perché *si è avuto*. [...] Da qualunque lato si vogliamo considerare le cose, l'epoca che si conclude – e questa conclusione costituisce la nostra storia – si contraddistingue per qualche elemento di 'comunismo', idea, fantasma, progetto o istituzione. La nostra epoca non si lascia pensare, se non la si pensa come epoca d'una 'questione comunista'.⁹

In questa diagnosi d'epoca Nancy include anche le catastrofi 'comunitarie' del nazismo, del fascismo o dei socialismi reali che, nel ventesimo secolo, avrebbero «fatto della comunità [...] una tale Fine assoluta, ne avrebbe[ro] fatto a tal punto *la Fine*» da scatenare la più terrificante forza distruttiva e da annientare, perciò, tutto «l'arsenale di senso» che il tema della comunità poteva ben comportare al di là del terrore della *Volksgemeinschaft*, del Duce o del Partito. Di fronte al muro che crolla, il pensatore si infuria perché il tema della comunità sembra chiuso una volta per tutte. Deplora, dunque, il fatto che la 'fine dei comunismi' provoca una perdita di parola, la parola del politico stesso, di quella sfera che «si fonda sul dato di fatto della pluralità degli uomini».¹⁰

9. Ivi, p. 53.

10. H. Arendt, *Che cos'è la politica?*, trad. a cura di Marina Bistolfi, Einaudi, Torino 2006, p. 6.

4. Θέατρον II – Perdita di parola

Germania 3 / Spettri sull'Uomo Morto è il primo testo teatrale che Heiner Müller pubblica dopo la riunificazione – ma non, come ci si sarebbe potuto aspettare da quell'autore abitualmente reattivo e impegnato, nell'immediatezza dell'evento stesso o all'ora delle sue più tempestive conseguenze, ma con cinque anni di 'ritardo', nel 1995, qualche mese prima della sua morte. Tra il 1989 e il 1994 Müller non scrive niente per il teatro, come se dopo la caduta del muro il drammaturgo fosse rimasto senza parole, incapace di articolare la parola teatrale.

Nel febbraio 1995, dopo una grande e rischiosa operazione all'e-sofago, Müller racconta al suo amico Alexander Kluge il percorso post-operatorio, segnato innanzitutto dalla riabilitazione linguistica.¹¹ Oltre al contesto medico, è evidente che questo racconto – mite esercizio di finitudine – fa da parabola di un'altra lotta: la lotta dello scrittore che, negli anni dopo la caduta del muro, deve reimparare a parlare, ritrovare la sua lingua, ricostruire la propria capacità d'espressione. Alla fine della conversazione, Müller stesso fa il legame tra il cancro (che qualche mese dopo gli costerà la vita) e la mancanza di parola dolorosamente risentita nel post-89, superata solo, e a malapena, con il testo di *Germania 3*, che però rimarrà – significativamente – frammento:

Uno dei motivi di questa malattia è, secondo me, il fatto che da anni non vedevo la possibilità di scrivere un testo per il teatro. Eppure per me è una funzione vitale. Scrivere per il teatro – se si interrompe, c'è qualcosa che manca, una motivazione.¹²

In qualche modo, la sofferenza di Müller sembra corrispondere a quella di Nancy: nel mondo sedicente post-ideologico, non soltanto si è persa la possibilità di orientarsi tra Est e Ovest, tra due sistemi ideologici antagonisti, tra due canoni di valori, ma soprattutto quella di scegliere tra consenso e dissenso, tra aderenza e resistenza, tra affermazione e opposizione. *There is no alternative* – il divenire globale dell'ordine democratico-capitalista si presenta a Müller non solo come

11. A. Kluge, *My Rendezvous With Death. Conversation with Heiner Müller after his Operation*, featuring Heiner Müller, dctp / Ten to Eleven, 1995, <https://kluge.library.cornell.edu/conversations/mueller/film/116> (04/05/2020), min. 01:51-03:13.

12. *Ibidem*.

‘perdita delle utopie’ (formula diventata altrettanto nota come la divisa di Thatcher), ma come perdita della possibilità critica, movente del suo essere intellettuale e artista. Non poter più porre la domanda della comunità significa – almeno per Müller – non poter più porre domande affatto.

Germania 3, ai nostri occhi, è un testo-archivio che conserva il dolore di questa perdita di parola e, oltre a ciò, il tentativo di riformulare la questione della comunità in un momento in cui nessuno vuole sentirne parlare. Il testo viene a completare una trilogia di testi drammaturgici sulle vicissitudini della storia tedesca, che variano il motivo dell’allegoria Germania, personificazione antica della nazione tedesca, per toccare i punti dolenti del passato di essa e non meno del suo presente.

Un’impresa colossale, come un semplice sguardo alla lista delle *dramatis personae*¹³ conferma: si trovano lì radunati personaggi storici importanti, come ‘Hitler’, ‘Stalin’, ‘Rosa Luxemburg’, ‘Thälmann’ o ‘Ulbricht’, opere e figure chiave della mitologia e della letteratura tedesca, come ‘l’*Empedocle* di Hölderlin’, ‘i *Nibelungen* di Hebbel’, ‘il *Principe di Homburg* di Kleist’ o ‘il *Crepuscolo degli Dei* di Wagner’, nonché individui anonimi: ‘soldato’, ‘rifugiato’, ‘prigioniero’, ‘donna’ ecc. All’interno di quest’ultimo gruppo appaiono anche figure plurali, come una ‘pattuglia’, delle ‘signore’ o un ‘coro’ non ulteriormente specificato. In questo modo, la lista delle *dramatis personae* chiama in scena una pluralità molto eterogenea di figure reali e mitologiche, di personaggi celebri e anonimi, di significati più o meno equivoci e di eventi storici, mistici e quotidiani, che insieme infestano lo spazio testuale e memoriale, offrendo un vastissimo ma scoordinato e perturbante panorama-ritratto della Germania post-nazista e post-comunista, perseguitata dagli spettri della storia e ricordata, vissuta e sofferta da una moltitudine di soggetti senza nome né contorni.

I luoghi dell’azione suggeriti dal testo di *Germania 3* ripetono questo gesto al livello spaziale, esigendo l’improbabile spostamento tra il muro di Berlino, il Cremlino, il campo di battaglia di Stalingrado, il *Führerbunker*, il teatro berlinese di Brecht, un appartamento in Sasso-

13. Cfr. Berliner Ensemble (a cura di), “*Für alle reicht es nicht*”. Heiner Müller: *Germania 3 - Gespenster am Toten Mann* (programma di sala), Berlin 1996, pp. 5s.

nia, dei lager di lavoro forzato, una quercia e, da non dimenticare, tutti i luoghi reali, storici ed immaginari evocati dai numerosi riferimenti letterari, anch'essi ancorati nella memoria collettiva tedesca. Persino il titolo del testo ricorda un teatro importante della storia tedesca, cioè il campo di battaglia di Verdun nelle vicinanze del quale si trova una collina dal nome *Homme Mort*.

Le difficoltà che pone questo testo alla sua messa in scena sono evidenti: impossibile 'rappresentare' questa moltitudine eterogenea di spazi, tempi e 'personaggi' con i mezzi tradizionali di un teatro di ruolo, illusionistico e 'fedele' alla drammaturgia. Impossibile inoltre sentirsi sovrani della polifonia straziante di un testo che riunisce le voci di Crimilde, Hitler, Brecht con i racconti dei fratelli Grimm e il mormorio dei morti. Anzi, la parola teatrale di Müller sembra qui volontariamente sottrarsi alla presa registica di chi vorrebbe metterla in scena, incarnarla in corpi d'attori o comunicarla attraverso la recitazione. Sin dalla lista dei personaggi e dalle didascalie spazio-temporali, *Germania 3* oppone una forte resistenza al teatro pensato come luogo della rappresentazione, di un luogo dunque che pretende di poter *rendere presente* attraverso la parola 'viva'. Come affermano sia il regista Leander Haußmann, che firma la prima assoluta dell'opera nel maggio 1996 presso il teatro di Bochum, sia l'attore Martin Wuttke, che porta a termine, due mesi dopo, il lavoro iniziato da Müller con il Berliner Ensemble, *Germania 3* è *irrappresentabile*, un testo anti-teatrale – eppure pensabile solo a partire dal teatro e dai suoi più antichi 'saperi'.

Poiché, come ben mostrano le soluzioni spaziali che lo scenografo Mark Lammert troverà per la messa in scena del Berliner Ensemble,¹⁴ *Germania 3* non è un dramma, ma un testo-contenitore, che fa appello ad alcune capacità arcaiche del teatro, dimenticate o dissimulate nel dispositivo teatrale moderno (con le sue apparecchiature ottiche, le sue macchine illusionistiche, il suo gioco d'attore basato sulla soggettività sentimentale dell'Uomo moderno e il suo spettatore isolato davanti ad una 'quarta parete' senza luce). Queste capacità, associabili al teatro antico greco, sono quelle di convocare ciò che non si può riunire, di dire quello che non può essere comunicato, di relazionarsi con l'assente

14. Cfr. M. Lammert e U. Haß, *Bühnen - Räume - Spaces*, Theater der Zeit, Berlin 2013.

senza sottometterlo al regime straziante della presenza. Nella sua irrepresentabilità, *Germania 3* richiama, rivendica e riattualizza queste potenzialità che danno a pensare il teatro come luogo in cui si è in tanti, attraverso i tempi, attraverso gli spazi.

Di conseguenza, la scenografia di Lammert apre lo spazio scenico al massimo delle sue capacità spaziale e rinuncia ad ogni gesto illustrativo o illusionistico, proponendo invece una costellazione variabile di forme geometriche basali, superfici monocrome e oggetti semplici e astratti.

Nasce in questo modo né più né meno che uno spazio che non rappresenta niente, ma accoglie tutto, in quanto si presta, simile ad uno schermo cinematografico o ad una tela di pittura buttata sul suolo, ad un'infinità di possibili proiezioni, apparizioni e sparizioni. Può persino manifestarsi – come fondo che rimane vuoto – quel continuo mancare di ciò che non può apparire: i morti, le vittime, l'orrore abissale della storia, tedesca e umana, finita in annichilimento. Il Muro, il Bunker, la valle del Reno, un soldato, un profugo, un coro -¹⁵ *Germania 3* ci espone alla moltitudine di luoghi, tempi, significati, visi e vissuti che, precedendoci, perseguitandoci, circondandoci, costituiscono quell'intreccio molteplice e stratiforme che è il nostro mondo.

5. ΘΕΩΡΪΑ II – Del banale divenire comune

Secondo la nostra qui presente lettura, *Germania 3* è un esempio di come a teatro, dopo il crollo dei comunismi che fece crollare la questione della comunità, si fanno spazio due esperienze, eterogenee ma contemporanee e indissolubilmente connesse – da un lato

la tensione, frammista d'angoscia e di gaiezza, nei confronti di una impresentazione generalizzata: l'impresentazione di tutto quanto poteva costituirsi come senso, verità o fondamento, [...] di ogni sostanzialità comune, soggetto di storia umana e di corpo politico [;]

15. Si rimanda alla notevole conversazione tra Alexander Kluge e Gautam Dasgupta, in cui quest'ultimo, editore americano delle opere di Müller, chiama il drammaturgo tedesco un «portavoce dei morti, delle piante e delle pietre», rivelando così la dimensione 'ecologica' della scrittura mülleriana. Cfr. A. Kluge, *Explosion of a Memory. In honor of Heiner Müller's 70th birthday (1929 – 1999)*, featuring Gautam Dasgupta, dctp / Ten to Eleven, 1999, <https://kluge.library.cornell.edu/conversations/mueller/film/116> (04/05/2020), min. 18:00-19:34.

dall'altro il tentativo di far apparire, al di là di ogni progetto di società (socialista, comunista, capitalista...), l'imprescindibile «condizione comune» che, all'uscita del secolo dei totalitarismi, «si presenta da ogni parte più manifesta che mai, e più denudata». ¹⁶ Ogni teatro che, al tramonto del Ventesimo secolo, articola un'impossibilità di parlare, una perdita di parola e, allo stesso tempo, un riscoprirsi della «comunità dell'esistenza» ¹⁷ è un teatro che, in qualche modo, *anticipa e prepara* la condizione di un nuovo mondo – il mondo divenuto globale, connesso e iper-connesso dalle nuove tecnologie di comunicazione e di trasporto, tramite le questioni e sfide ambientali e i complessi rapporti economici e sociali:

(Sarebbe lungo elencare dettagliatamente tutte le forme che assume per noi questa messa a nudo incessante, insistente, della comunità e della sua condivisione: le dipendenze economiche, le trasformazioni delle classi, degli status, delle generazioni, delle famiglie, la differenza dei sessi, quella delle culture, delle lingue, le reti e le interruzioni della comunicazione, le interazioni delle tecniche e delle scienze, i trapianti e le ricombinazioni d'organi, di geni, di virus, i contagi, gli inquinamenti, le interazioni ecologiche, il 'sistema-mondo' dei geografi, otto miliardi di 'esseri umani', l'ibridazione degli schemi plastici o musicali, le derive tettoniche degli spazi pubblici, città, Stati, associazioni, aree sportive, di spettacolo o di manifestazioni, l'intrico o le infiltrazioni delle guerre e delle tregue, l'equivocazione generalizzata delle attribuzioni dell' 'universale' e del 'particolare', dell' 'altro' e del 'medesimo', non costituiscono solo degli oggetti di riflessione, di valutazione o di siderazione: sono le dimensioni intrinseche, gli operatori necessari del nostro pensare, delle nostre arti, delle nostre scritture). ¹⁸

Nancy mette questo notevole elenco – ritratto greggio, ma pertinente del *nostro* presente – fra parentesi, come se fosse una cosa un po' insignificante, di minore importanza, qualcosa di quasi banale, di cui non si può neanche essere certo che valga la pena farne l'elenco. In

16. J.-L. Nancy, *La comparizione*, cit., p. 13.

17. Il sottotitolo del testo di Nancy, *Dall'esistenza del comunismo alla comunità dell'esistenza*, suggerisce questo passaggio dai progetti di società teleologici, tale 'il comunismo', all'esperienza generalizzata della relazionalità esistenziale, paradigmatica del mondo post-89.

18. Ivi, p. 21.

effetti, il ‘comune’ che caratterizzerebbe l’epoca post-1989, il ‘comune’ dopo le grandi narrazioni di Comunità con la C maiuscola, dopo il crollo del politico tale quale l’Occidente l’ha concepito, pensato, realizzato e esaurito nella storia moderna – quel ‘comune’ è il «banale, ordinario» ‘comune’ della *comparizione*, di un essere insieme determinato da nient’altro che dal mai essere soli al mondo: «noi compariamo dinanzi alla nostra banalità» (17s). Reimparare a parlare, utilizzare nuovamente le corde vocali del pensiero politico, significherebbe dunque parlare *del*, parlare *nel*, parlare *dal*, parlare quell’essere-in-comune che l’esistenza (*ex-(s)istentia*), anche la più ‘comune’ (abituale, consueta, solita), è sempre.

6. Θέατρον III – Configurazioni

La storia recente della creazione scenica offre, secondo noi, innumerevoli esempi di come negli ultimi 30 anni a teatro si è fatto il lutto di quel «primo mondo [disfatto] nell’implosione ‘reale’ del ‘comunismo’», e allo stesso si è preparato o anticipato quell’«altro mondo [...] aperto nell’esigenza rinnovata, benché oscura della comunità».¹⁹

Potremmo senz’altro citare, come partecipi di questa ricerca pluriforme dell’essere-con in un mondo post-teleologico, i lavori drammaturgici e teatrologici di Elfriede Jelinek così come la loro trasposizione scenica nell’opera del regista Einar Schlee. I testi-recipienti di Jelinek dispiegano un’inaudita polifonia, che Schlee, nel suo ostinato lavoro con le costellazioni coriche, ha saputo mettere in spazio.²⁰ Ambedue le opere testimoniano un ritiro della figura del protagonista-individuo

19. Ivi, p. 25.

20. Nell’intervista che fa Alexander Kluge a Elfriede Jelinek poco tempo dopo la morte di Einar Schlee nel 2001, la scrittrice austriaca racconta la loro collaborazione per la messa in scena di *Sport. Ein Stück*, (versione italiana: E. Jelinek, *Sport. Una pièce. Fa niente: una piccola trilogia della morte*, trad. a cura di Luigi Reitani, Ubu-libri, Milano 2005) presso il Burgtheater Vienna nel 1998. Il video contiene estratti filmati della messa in scena, che fece invadere la scala d’ingresso del prestigioso teatro da un coro versatile ed effimero di attori-corpi. Cfr. A. Kluge, *Die Zeit flieht / Totennachrede auf Einar Schlee*, featuring Elfriede Jelinek, dctp / Ten to Eleven, 2002, <https://www.youtube.com/watch?v=tswPic-YNVo> (04/05/2020).

al profitto dell'apparizione di un soggetto corale, né individuo, né collettivo, ma «singolare plurale».²¹

La dimensione spaziale prende così il sopravvento sulla dimensione psicologica-narrativa. Di conseguenza, un contributo importante alla nuova ricerca del comune è stato dato nell'ambito della danza e della coreografia. Si potrebbe rimandare qui, in qualità di esempio, ai lavori del coreografo francese Laurent Chétouane che, dai suoi *Tanzstücke* (2007-2009) al recente *KHAOS* (2016), si è impegnato a decostruire i presupposti rappresentativi e performativi della danza scenica per sviluppare uno stile coreografico fenomenologico-spaziale, basato sul 'tra' dei corpi e sull'imprescindibile permeabilità del corpo sensibile.²²

Da un angolo più ampio, la crescente ibridazione dei generi – nel dispositivo teatrale moderno danza, musica, teatro di parola e arti visive erano scrupolosamente separati – che si osserva, più forte che mai, dagli anni 1960 in poi, così come la sempre più evidente permeabilità delle arti sceniche per altre discipline (tecnologia, scienze, religione, vita sociale...) possono leggersi come fenomeni di comparizione estetica, cioè di un aumento di perspicacità relazionale e dunque, in qualche modo, ecologica.²³ Questo percorso non è ancora a termine: oggi appare all'orizzonte, per esempio con il teatro musico-oggettuale di Heiner Goebbels,²⁴ la possibilità di un teatro post- o transumano, che permette all'intreccio ambientale e cosmico del mondo di, per riprendere l'espressione di Marco Martinelli,²⁵ «farsi luogo» davanti a noi.

21. Cfr. J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, trad. a cura di Davide Tarizzo, Einaudi, Torino 2001.

22. Si noti, per esempio, la gestione dello spazio e l'interconnessione dei corpi danzanti in L. Chétouane, *Sacré Sacre du Printemps*, Hebbel am Ufer, Berlin 2012, <http://www.tanzforumberlin.de/produktion/sacre-sacre-du-printemps/> (04/05/2020).

23. Per una lettura filosofico-politica di questo fenomeno, che rinuncia a categorizzazioni tanto ricorrenti quanto rischiose come il binomio rappresentazione-performance o l'etichetta dell'interdisciplinarietà, si rimanda al concetto di 'regime estetico', sviluppato in J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, trad. a cura di Francesco Caliri, DeriveApprodi, Roma 2016 e Id., *Aisthesis. Scene del regime estetico dell'arte*, trad. a cura di Pietro Terzi, Orthotes, Napoli, Salerno 2017.

24. Cfr. per esempio la coreografia di cose, sostanze, atmosfere e suoni in H. Goebbels, *Stifters Dinge* (Trailer), Théâtre Vidy, Lausanne 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=NKmaFLuELZo> (04/05/2020).

25. Cfr. M. Martinelli, *Farsi luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*, Cue Press, Imola, Bologna 2015.

Senza dubbio esistono tanti altri modi per descrivere quello che è successo a teatro in seguito al terremoto politico, economico e simbolico che è stato l'89 – questo testo ne ha scelto soltanto uno. Non ha potuto che suggerire qualche esempio, poiché come ogni arte, anche 'il' teatro si dispiega solo nella pluralità delle singolarità. Ci si avvicina attraverso l'esperienza – un'esperienza, un'altra, e un'altra, e un'altra, ognuna concreta, ognuno singolare. Il teatro è plurale, o meglio, a teatro si è plurali.