

UN'ARTE MALTRATTATA, MA SEMPRE POTENTE

Il teatro nei tempi duri

Per il prolifico regista e direttore della Schaubühne di Berlino, il teatro non può resistere a lungo senza investimenti pubblici e senza radicamento nella società. Ostermeier analizza qui le condizioni «materiali e spirituali» di un rinnovamento. Perché il teatro europeo soffre non solo di austerità, ma anche della propria tendenza a lasciarsi influenzare dall'ideologia dominante.

di THOMAS OSTERMEIER *

PER I PRESUNTI democratici occidentali, la salvaguardia dell'interesse generale obbliga ogni stato ad aumentare le imposte il cui ricavato sarà discrezionalmente destinato dalle diverse istituzioni verso ciò che considerano giusto o indispensabile. Mi si perdoni la banalità di questo preambolo, ma mi sembrava importante ricordare quanto la nozione di missione pubblica è inscritta nel cuore stesso delle società, al fine di permettere agli individui e ai gruppi sociali di... di cosa, esattamente? Di essere felici? Di avere successo? Di imparare? Di aprirsi ad altre idee, ad altre persone, ad altri collettivi?

Il mercato trionfante del neoliberismo, avviato a Chicago negli anni '70 e accelerato dal fallimento del «socialismo reale», si è tradotto nella deregolamentazione (deregulation) finanziaria ma anche nella privatizzazione dei servizi e delle istituzioni che fino ad allora dipendevano dalla sfera pubblica. Nel corso dello stesso periodo questo cambiamento di paradigma non è estraneo alla perdita di legittimità del teatro. Gran parte della sinistra euro-occidentale, tradizionalmente scettica nei confronti delle istituzioni, per non dire antistatale, si trova dunque nel doloroso obbligo di difendere lo stato contro l'offensiva dei nuovi discepoli del mercato.

Da parte mia, sogno una società liberata dal gioco della proprietà privata, in cui i beni e le ricchezze appartengano in parti uguali a ognuno dei suoi membri. Noi siamo, ahimè, a mille miglia da una simile utopia. Peggio, l'ideologia del mercato fa pesare il sospetto di totalitarismo su ogni ri-

Per un altro racconto della società

LA BORGHESIA ha buttato a mare l'idea fondante di una rappresentazione di se stessa orientata da altro che il proprio limitato interesse, mentre lo scetticismo viscerale - e spesso giustificato - delle classi popolari verso questi «templi borghesi» si ritrova all'unisono nell'aria che tira. Un anno e mezzo fa, un tassista ad Amsterdam, apprendendo che lavorava in teatro, mi aveva detto sghignazzando: «Now it's pay back time!» («È tempo di rimborsarsi!»). Il nuovo governo si stava impegnando in un'operazione di desertificazione senza precedenti nel paesaggio culturale olandese.

Questo è il clima che si diffonde in Europa. Percepibile a gradi diversi nell'insieme del continente; lo smantellamento della cultura è cresciuto anche in Italia, e soprattutto in Ungheria, dove l'anti-intellettualismo della classe dirigente, mischiato a parole d'ordine apertamente anti-semita e omofobe, ha portato alla sostituzione del direttore del Teatro nazionale di Budapest con un mercenario di Fidesz, il partito della destra nazionalista.

A questo fenomeno se ne aggiunge un altro, che avvelena il teatro da una decina d'anni. Con il pretesto di incoraggiare le strutture indipendenti, si spingono attori, autori e maestranze gli uni contro gli altri. I promotori del teatro libero od off rivendicano a sé un miglior uso delle somme dissipate dalle istituzioni pubbliche, consegnandosi così, a malincuore, a un'apologia dello spirito dei tempi: noi vi offriamo più arte a un costo inferiore. Non c'è da meravigliarsi se questa retorica fratri-

flessione in merito. Anche i principi di una redistribuzione parziale delle ricchezze, stabiliti dalla borghesia conquistatrice nel XVIII e XIX secolo, sono ormai in pericolo.

Poco dopo la creazione del Reich, nel 1870-'71, durante il periodo detto «dei fondatori» fu inventato - o almeno istituzionalizzato, dunque affidato alla responsabilità del potere pubblico - tutto quello che è ormai gravemente minacciato: i trasporti pubblici, le scuole, le università, le biblioteche, i parchi, ecc. All'epoca, la borghesia considerava lo stato espressione della sua potenza materiale e spirituale. Oggi, lo vede solo come un ostacolo alla sua prosperità. Le istituzioni culturali a finanziamento pubblico, che erano in passato motivo di orgoglio delle élite, hanno tutto a un tratto perso la loro legittimità.

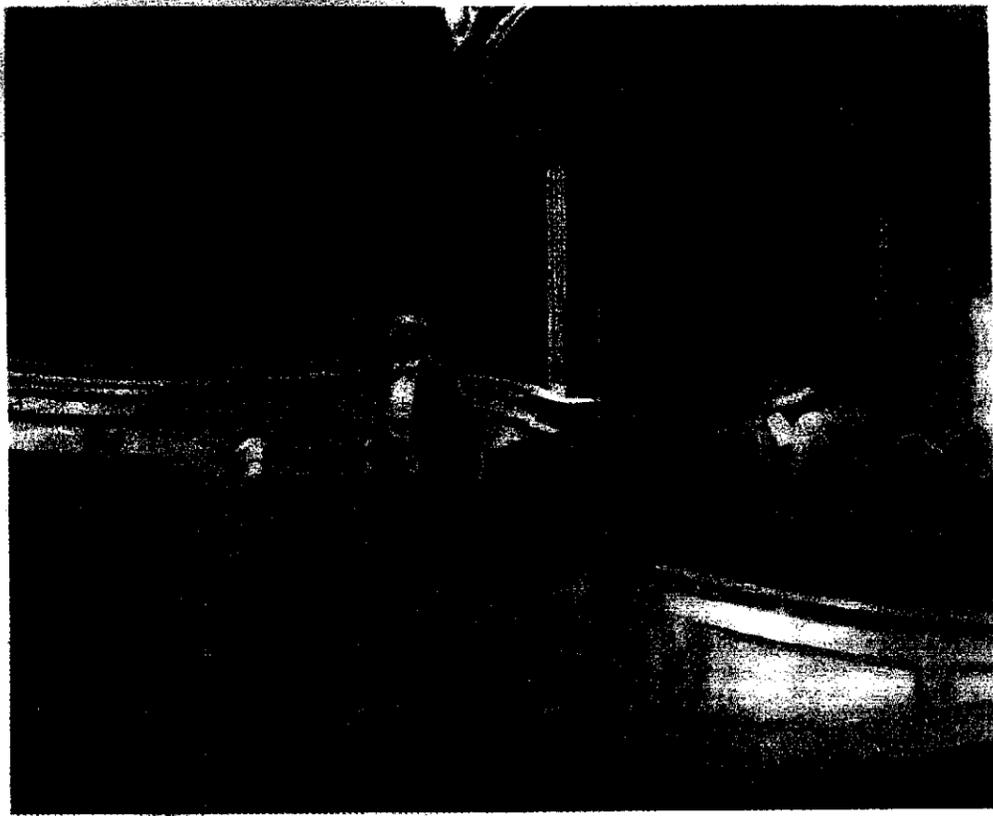
In Germania, dal 1992, diciotto teatri hanno dovuto chiudere i battenti o fondersi. A differenza di quello che accade in Francia, il finanziamento della cultura riguarda solo i länders e le municipalità. A Berlino, che si vanta di essere il paradiso dei giovani artisti, il budget per la cultura non supera il 2 per cento delle spese pubbliche. Se si considera che la parte riservata al teatro, opera compresa, rappresenta solo l'1,1 del budget (0,7 per il teatro), i dibattiti sugli ulteriori tagli del budget appaiono paradossali. Le cifre non sono più esaltanti ad Amburgo, seconda città del paese: 2,1 per cento per la cultura, 0,9 per il teatro e l'opera. Uno sguardo alla situazione francese indica che nel 2013 le spese pubbliche previste per la cultura saranno ridotte del 4,3 per cento rispetto all'anno precedente.

cida trova un'eco crescente nei consigli comunali e tra i responsabili culturali. Perché il «teatro libero» presenta un doppio vantaggio: la sua denominazione attraente evoca la giovinezza, la non sottomissione e il romanticismo, mentre si presta a finanziamenti di una straordinaria flessibilità. Nulla impedisce infatti ai dirigenti politici di annullare le loro sovvenzioni, o di rivolgersi ad altri artisti.

Questa flessibilità impone a ogni progetto l'obbligo di ottenere un successo immediato, senza il quale gli autori rischiano di trovarsi sul lastrico. Impedisce nello stesso tempo alle compagnie e ai registi di programmare la loro attività in un percorso di lunga durata. Per raggiungere i due obiettivi, gli artisti detti «liberi» devono spesso correre dietro ai piccoli lavori, a detrimento della loro ricerca. Quanto agli altri mestieri dello spettacolo (decoratori, allestitori, truccatori, pittori, ecc.) sono minacciati di sparizione.

Gli artisti devono affrontare un'immensa sfida: dare, anno dopo anno, generazione dopo generazione, un nuovo senso al teatro istituzionale. Molti artisti non valutano la possibilità di disporre di luoghi sovvenzionati. Come me, per la maggior parte sono influenzati da una cultura di ostilità verso le istituzioni e guardano con diffidenza le grandi prestigiose scene dove la vanità borghese si è così a lungo pavoneggiata. Le istituzioni ci offrono tuttavia possibilità di lavoro e mezzi di produzione incomparabili per rappresentare un'altra narrazione della società.

Certamente, restiamo i buffoni mo-



EDWARD HOPPER
Plato, 2° floor, 1927

derni di un'élite che accetta che noi ci prendiamo gioco di lei per godere del privilegio di apparire tollerante e capace di ridere di se stessa.

Abbandonare questi luoghi sarebbe tuttavia come tagliarsi le ali e facilitare il compito di coloro che sognano di prenderci per fame. Dopo il 2008, molte aziende negli Stati Uniti hanno ritirato il patrocinio, che fa il bello e il cattivo tempo nella cultura americana. Gli artisti l'hanno pagato a caro prezzo.

Oltre alle condizioni materiali di degrado, noi viviamo sia una crisi estetica che una crisi di contenuti. Negli ultimi anni, la creazione teatrale ha volentieri aderito alle teorie non sempre luminose sulla postdrammaturgia e la «performance». Stranamente, le forme innovative apparse negli anni '70 e '80 continuano a orientare il credo estetico di molti teatri pubblici e festival, anche se in questo caso gli imitatori sono ben lontani dall'eguagliare i loro modelli. Gli ingredienti di questa insipida avanguardia compongono un intruglio scenico che passa per pietra di paragone del teatro moderno.

La poetica di questo teatro si basa sull'idea che l'intreccio drammatico non è più del nostro tempo; che l'uomo non può essere inteso come padrone delle sue azioni; che ci sono tante verità soggettive quanti spettatori presenti, che gli eventi rappresentati in scena non esprimono alcuna verità valida per tutti, che la nostra frammentata esperienza del mondo non trova la sua estrinsecazione che in un teatro esso stesso frammentato, dove i generi si giustappoggiano: corpi, danza, foto, video, musica, parole... Questo scontro sensoriale dice allo spettatore che questo mondo caotico rimarrà per lui per sempre imperscrutabile, e che non vi è quindi alcun bisogno di cercare nessi di causalità o colpevoli.

Come il suo omologo socialista, il «realismo capitalista» estetizza un'ideologia vittoriosa, e non è meno convincente del suo omologo. In un mondo dominato dalla dottrina neoliberista, nulla potrà dare più piacere ai suoi beneficiari che quei presupposti: nessuno è responsabile di nulla, e la complessità del mondo rende illusorio qualsiasi tentativo di incidere su questi meccanismi.

Va da sé che non tutti i rappresentanti del teatro postdrammatico aderiscono a questa visione. Il lavoro di alcune figure del teatro documentario, come il collettivo tedesco Rimini Protokoll (1) o il drammaturgo svizzero Milo Rau (2), che rasenta spesso il giornalismo, appare più illuminante rispetto alla maggior parte delle opere

allestite abitualmente. Il suo successo illustra a suo modo la crisi del teatro tradizionale. Focalizzandosi sul repertorio classico, si è disconnesso dalla realtà. Un po' preoccupato di fornire al pubblico la pur minima immagine riflessa della sua vita quotidiana, l'estetismo classico si è paralizzato per trent'anni in devota riverenza verso il passato.

All'interno di questo circolo chiuso o di questa spirale discendente, il patto che lega il teatro alle poste politiche e sociali del suo tempo si sfalda inesorabilmente. Anche la recitazione ne risente, poiché gli attori attingono le proprie emozioni dai grandi vecchi piuttosto che dalla propria carne. Come risultato, degli esperti di vita quotidiana si mostrano più ispirati nel testimoniare lo stato del mondo, degli attori classici, che hanno proprio questa funzione.

Ecco il nocciolo della crisi. Per uscire, il teatro dovrebbe fornire ai propri attori una formazione iniziale e continua. Direttore presso il Berliner Ensemble, Bertolt Brecht domandava ai suoi attori di affrontare la realtà, di assistere alle udienze giudiziarie, immergersi nelle fabbriche al fine di rendere conto e comprendere le cause del comportamento dei propri contemporanei. Faccio lo stesso con i miei, invitandoli a ispirarsi alla loro biografia e alle loro esperienze quotidiane.

Un santuario abitato da una forza rigenerante

È DI QUESTO che il teatro deve parlare. È quello che noi potremmo mettere in scena, e con talento, per poco che alimentiamo il nostro immaginario alla fonte di realtà che ci abbeverava tutto intorno a noi. Il teatro ideale, a mio parere, mantiene la segreta promessa di affrontare tutti questi problemi.

Con i suoi finanziamenti pubblici, il teatro istituzionale sfugge ancora alla logica della competitività, anche se è vero che le considerazioni sulla redditività si fanno più concrete. Forse la società riprenderà un po' di fiducia in se stessa se si offrirà a qualche buffone abbastanza coraggioso per porgerle uno specchio, una sfida, una presa in giro senza ritegno.

Il teatro potrebbe essere questo: un santuario abitato da una forza rigenerante, quando le attività dedicate alla narrazione del mondo si trovano ad affrontare un'esigenza di redditività proporzionale alla loro mancanza di libertà - basta accendere la televisione per convincersene. La frustrazione suscitata dai media, sempre meno indipendenti, spiega in parte perché

Quali effetti produce sui nostri simili il timore della retrocessione sociale? In che modo l'obbligo di avere successo influenza le nostre emozioni, i nostri sentimenti, i nostri desideri? In quale misura la nostra vita privata si sottopone ai diktat delle prestazioni? Quante storie si infrangono sulla condizione sociale del lavoratore flessibile? Perché abbiamo un vocabolario altamente sofisticato per analizzare i nostri rapporti di coppia, romantici o sessuali, mentre ci mancano così crudelmente le parole per descrivere il nostro disastro politico («sistema marcio»)? Perché ci compiaciamo nel fare bella mostra di una psicologia da quattro soldi? Perché non ci occupiamo con la stessa passione degli sconvolgimenti sociali accaduti negli ultimi vent'anni, che pure segnano così pesantemente i nostri corpi e le nostre menti - orari di lavoro flessibili, digitalizzazione del quotidiano, obbligo di essere quotidianamente reperibili, e-mail ricevute fino a tarda notte, totale identificazione con l'azienda che ci impiega, come se ci fossimo sposati con lei?

Queste realtà invadono la carne viva delle persone che incontriamo. Come spiegare altrimenti la recrudescenza di articoli di stampa sulle malattie professionali, lo stress, la depressione, la sindrome di spossatezza? L'infiltrazione del pensiero economico fin nel più piccolo capillare della società moderna deforma i nostri corpi, snatura le nostre emozioni.

così tante persone, per lo più giovani, si precipitano alla Schaubühne con la convinzione di trovarvi un luogo dove si può ancora recitare e pensare liberamente. Un luogo in cui si possono vedere in scena le distorsioni corporali di uomini sfiancati dalla flessibilità.

A questo si aggiunge che, in teatro tutto avviene sul momento: impossibile fare più riprese o modificare il montaggio come nei film. È qui ora che l'attore mette alla prova il suo ruolo e che lo spettatore, conscio della propria percezione, decide se lasciarsi prendere in giro. Nella nostra esistenza superdigitale, dove il reale è intimidito da uno schermo bidimensionale la missione e la sfida del teatro sono riassunti in questo momento raro in cui un'azione virtuale convoca tutto il mondo reale.

(1) Nome che designa molti artisti le cui rappresentazioni sperimentali mischiano teatro e realtà.

(2) Regista e saggista svizzero che lavora su ricostruzioni teatrali (rievozione) di situazioni violente: la guerra in Rwanda, il processo alla coppia Ceausescu in Romania...

(Traduzione di P. S.)