

Mises en scène d'Allemagne(s), a cura di Didier Plassard, con la collaborazione di Carole Guidicelli e Charlotte Bomy, Collection Arts du Spectacle, Les voies de la création théâtrale, dirigée par Béatrice Picon-Vallin, vol. 24, Paris, CNRS, 2014, 383 pp.



[Cristina Grazioli] Il titolo del volume, *Mises en scène d'Allemagne(s)*, nella sua apertura ad una declinazione singolare e/o plurale del teatro di regia tedesco degli ultimi decenni (dalla fine degli anni Sessanta a oggi), mette già chiaramente in evidenza un motivo importante di quest'opera collettiva guidata e coordinata da Didier Plassard: la questione dell'identità, o della doppia identità della scena (e della cultura) di lingua tedesca. Ma in questo alludere alle due Germanie e alla riunificazione, quindi al processo temporale della storia, mette a segno anche un motivo che è parte integrante di questa/e identità: quello dell'epoca, *der Zeit*. Un orizzonte, quello del rapporto politico del teatro con la storia, che abbraccia l'evolversi del teatro tedesco del Novecento (basti pensare al titolo di una celebre rivista e casa editrice che in quest'ottica nel 1946 scelse il nome di *Theater der Zeit*).

Sembra essere questo il filo rosso che tesse insieme le molteplici concezioni e manifestazioni del *Regietheater*

tedesco. Tra i tanti pregi del volume vi è proprio quello di rendere questa tessitura non solo percepibile ma comprensibile attraverso (e nonostante) l'eterogeneità dei percorsi proposti. Diversità inevitabile, data l'ampiezza dell'oggetto di studio, ma anche sottolineata dalla moltitudine delle differenti prospettive adottate dai singoli contributi.

L'architettura del volume è complessa e al tempo stesso chiaramente leggibile: alcune coordinate di riferimento comune orientano le linee segnate dai diciannove saggi, che indagano contesti e artisti evitando ripetizioni e disegnando un ampio quadro di preziose informazioni, offrendo esempi metodologici diversificati e consentendo al lettore di approfondire gli articolati percorsi dei registi trattati anche tramite la messa in relazione dei diversi sguardi.

L'opera è divisa in tre parti: la prima dedicata al sistema di organizzazione, gestione e produzione dello spettacolo (*Créer en Allemagne*), la seconda alle più significative poetiche "di regia" (*Le triomphe du Regietheater*), la terza alla ricerca di nuovi percorsi, creativi e produttivi (*Nouveaux regards, nouveaux modes de faire*); parti che si rivelano vasi comunicanti grazie ai numerosi rimandi dall'una all'altra, testimoniando il tessuto della cultura teatrale tedesca, qui oggetto di descrizione, di analisi e di riflessione.

Tra le coordinate di riferimento comune emergono alcune costanti: la diversità Est-Ovest e le questioni (finanziarie, politiche, culturali) poste dalla riunificazione; la profonda tradizione del teatro di regia – radicata perché diffusa capillarmente e non accentrata nelle grandi città – che affonda le proprie radici nel periodo della *Jahrhundertwende* e nei primi decenni del Novecento; una vocazione teatrale profondamente politica, dove la professione del teatro è vissuta come dimensione civile; una sedimentata consapevolezza dell'autonomia della partitura scenica rispetto al testo drammaturgico e contemporaneamente un'interrogazione altrettanto stratificata e assimilata circa il rapporto del testo spettacolare con la parola, e in particolare con la parola dei classici, dove la scrittura dell'autore non è più "all'origine" della messinscena ma si pone con essa in un rapporto dialettico, continuamente rimesso in discussione.

Tutti i punti di questa costellazione sono direttamente implicati dal più generale motivo a cui si faceva riferimento in apertura, quello del rapporto con il tempo presente.

L'utile introduzione di **Didier Plassard** precisa la concezione dell'opera e le intenzioni di questo progetto di ricerca: non offrire uno specchio delle tantissime pratiche esistenti ed esistite in Germania

dal dopoguerra ad oggi, bensì una gamma di percorsi, scelti per la loro esemplarità e considerati da differenti punti di vista. Si sottolinea come le scelte siano cadute su coloro che hanno contribuito in modo decisivo alla vitalità della scena tedesca e che hanno saputo dare la maggior apertura all'idea di un "teatro di regia" come si era delineata all'inizio del XX secolo, «imponendola, rinnovandola o decostruendola».

Il punto d'osservazione "francese" da cui nasce il progetto (benché la gran parte dei saggi sia affidata a studiosi tedeschi) non può trascurare la storia delle relazioni della cultura teatrale tra Francia e Germania, dati gli scambi di lungo corso tra i due paesi, che datano almeno al XVIII secolo. Plassard delinea un breve ma efficace inquadramento storico del teatro nei paesi di lingua tedesca, non perdendo di vista il contesto, e le differenze, a livello europeo. Si tratta di riferimenti storici significativi: si pensi per esempio all'aspirazione ad un teatro nazionale con la fondazione dei teatri stabili dalla fine del XVIII secolo (tardiva dal punto di vista francese, precoce da quello italiano), e alle relative implicazioni rispetto alla portata politica dell'istituzione teatrale (viene in mente un passo del 1912 de «La Voce», in cui un meravigliato Scipio Slataper annota l'evidenza in terra tedesca di un teatro come «istituzione»).

Il riferimento all'evoluzione del teatro in Germania dal XVIII secolo viene ripreso da **Henning Röper**, che nel capitolo di apertura (*Aperçu sur le système théâtral allemand*) della prima parte del volume presenta una lucida messa a fuoco del sistema teatrale tedesco. Sulla linea di una concezione di *teatro nella Storia*, ci conduce entro una dettagliata e documentata descrizione della situazione novecentesca, toccando i temi della suddivisione tra teatri statali e comunali, dotati di sovvenzioni pubbliche, e *Freies Theater* (teatro indipendente); della tendenza nel periodo tra le due guerre ai *Theaterkonzerne* (il sodalizio tra diverse istituzioni) e della loro crisi alla fine degli anni Venti, che determina una maggior visibilità dei teatri pubblici; della tradizione di decentramento, con la connessa estesa diffusione di cultura teatrale, legata anche alle modalità di programmazione (dove la grande quantità di repliche consente un'offerta quasi quotidiana di spettacoli). Il saggio inoltre presta attenzione alla questione del repertorio e dei generi. Significativo l'esempio dei *Mehrspartentheatern*, teatri polivalenti dove coesistono produzioni di teatro di prosa, lirica, danza, teatro ragazzi e teatro di marionette: l'alternanza della programmazione consente una lunga durata in repertorio, nel quale vengono introdotte progressivamente nuove creazioni (cosa che consente più facilmente di farsi carico di certi rischi di innovazione); questo significa un'ampia diffusione delle creazioni, un'estensione di cultura e quindi di tradizione teatrale: cosa che favorisce le spinte a confrontarsi con essa e a rinnovarla.

Altro dato rilevante del contributo di Röper è la precisazione delle diverse figure professionali e delle relative responsabilità (dal 1970 si afferma il concetto di *Mitbestimmung*, cioè una gestione che prevede la partecipazione di un ampio spettro di categorie). Emerge da questo e da altri saggi l'importanza dell'équipe (anche tecnica), così come dell'idea di *Ensemble*, che include, oltre agli attori e al regista, tutta la macchina di produzione e creazione.

Se tale dato, proprio alla tradizione tedesca, favorisce senz'altro l'affiatamento e la qualità dei risultati grazie a lunghi tempi destinati alle prove, esso ha naturalmente una non trascurabile implicazione nei costi (di produzione ma anche di mantenimento di un'équipe tecnica sempre all'opera per permettere l'alternanza della programmazione – si pensi solo ai necessari cambi di scenografie).

Lo "shock" della riunificazione e la fragilità del sistema teatrale tedesco dopo il 1990 – motivo che inevitabilmente aleggia su tutto il volume – è trattato nello specifico da **Laure de Verdalle** (*Le choc de la réunification et la fragilisation du système théâtral allemand dans les années 1990*). Il sistema "dell'est" rigidamente strutturato nella netta separazione tra responsabili dell'amministrazione finanziaria, équipe tecnica, équipe artistica, vive rispetto all'ovest una situazione di «opulenza» (ne è l'esempio più vistoso il Deutsches Theater, che nel 1985 conta un organico di 77 attori, 5 registi e 9 *Dramaturgen*). L'autrice sottolinea il vantaggio dell'affiatamento, ma anche il rischio di sclerotizzazione, a cui contribuisce la scarsa o nulla possibilità di movimento. Al momento della riunificazione questo sistema conosce una crisi che, tra le altre cose, porta alla chiusura di diversi teatri della Germania Orientale.

Entro il paesaggio delineato dalla ricognizione d'insieme dei primi saggi si inseriscono i contributi successivi, che prendono in considerazione esempi più specifici su singoli teatri. È il caso del Teatro Comunale di Bochum (*Bochum: Un théâtre de ville presque parfait*), oggetto dell'analisi di **Henning Rischbieter**, che ne segue la storia a partire dalla direzione di Saladin Schmitt (1919-1949) e dalla sua

concezione del teatro «come istituzione di mediazione culturale e artistica», attraverso la direzione di Hans Schalla fino al 1972, fino all'importante svolta di Peter Zadek (fautore di un teatro popolare e di abbonamenti "liberi", che prevedono cioè la scelta degli spettacoli), alla direzione a più mani (Hermann Beil, Alfred Kirchner, Jens Uwe Jensen) guidata da Claus Peymann e alla successiva di Frank-Patrick Steckel.

Lo studio di Rischbieter ruota a 360° intorno a tutti gli elementi della realtà teatrale: dalle scelte amministrative e gestionali a quelle, fondamentali, che orientano la composizione del repertorio (con una posizione precisa rispetto ai classici, riletti in chiave contemporanea – tappa importante il *Torquato Tasso* di Peymann, 1979 – a cui si affiancano spettacoli leggeri di qualità e creazioni più impegnate sul versante dell'attualità, insieme alla drammaturgia contemporanea – Bernhard, Müller, Achternbusch). Il repertorio viene studiato da Rischbieter nelle sue evoluzioni "percentuali" (rispetto alle tipologie e ai generi) nel corso degli anni, rendendo visibili i mutamenti, seguiti sul filo del rapporto dei registi con i vari autori.

La consapevolezza quasi programmatica di una rilettura dei classici, implicando una riflessione sul rapporto con la tradizione scenica, significa fare i conti con le attese del pubblico. Si tratta di un altro motivo importante: lo studioso offre dati percentuali sulla presenza degli spettatori rispetto alla loro formazione e cultura, e le relative oscillazioni, facendo notare per esempio il forte aumento dei giovani nel corso della direzione di Peter Zadek (di cui si ricordano le decisive iniziative di "formazione" come la *Lesebühne*, le scuole di teatro, le conferenze, le mostre, le discussioni pubbliche, oltre alla realizzazione di accurati libretti/programmi).

Si evidenziano così le linee delle strategie messe in campo, che sono insieme culturali e politiche e commerciali.

Tra gli esempi focalizzati su di una esperienza specifica, **Hans-Thies Lehmann** e **Patrick Primavesi** prendono ad oggetto di trattazione il Theater am Turm di Francoforte (TAT) (*Le Theater am Turm de Francfort-sur-le-Main*), di cui analizzano l'esperienza in quanto esemplificativa di problemi più generali, a partire dalla preistoria, attraverso la cogestione (1965-1979), la crisi del teatro politico (1979-1985), l'epoca d'oro nel decennio 1985-1996, il periodo di difficoltà successivo (con il "tentativo" della direzione, tra gli altri, di William Forsythe nel 1999), fino alla chiusura nel 2004.

Ci si sofferma in particolare sul periodo più felice, diretto a più mani, con la presenza decisiva di Tom Stromberg, quando si sperimenta l'unione con lo spazio espositivo della Schirnkuhnhalle, con il festival Summertime OffTAT, mentre vedono la luce le produzioni di Heiner Goebbels (con Michael Simon), le coproduzioni con teatri e festival nazionali e internazionali, le collaborazioni con Jan Fabre, Jan Lauwers, Anne Teresa De Keersmaeker; oltre alla presenza di regie più "classiche" come quelle di Peter Brook o di Patrice Chéreau. L'"epoca Stromberg" è segnata da una forte rimessa in gioco delle produzioni, dalle occasioni di confronto con il pubblico, con discussioni che monitorano la ricezione anche in vista di modifiche agli spettacoli in programma; all'utilizzo dello spazio del Bockenheimer Depot (un deposito dei tram del 1898), all'edizione della rivista «Theaterschrift» (1992-1998), organo di critica e diffusione di cultura teatrale. Gli autori del saggio mettono in evidenza la composizione multilinguistica dell'organico, da porre in relazione con l'importanza accordata alla sonorità della parola, al di là del suo significato letterale. Interessante anche che i registi attivi in questa fase vengano per lo più dagli studi teatralogici (René Pollesch, per esempio).

Secondo Lehmann e Primavesi il TAT è una «scena rivelatrice delle strutture del teatro tedesco»: *Landesbühne* incentrata sull'educazione popolare, *Stadttheater* politicamente impegnato, poi luogo d'innovazione estetica di apertura internazionale fino a che i problemi finanziari lo strangolano poco a poco. Gli autori vi leggono una parabola dei «pregi e rischi del sistema teatrale tedesco»: a questo sistema, scrivono, si deve un gran numero di capolavori e un lavoro continuativo di grande qualità, «ma non si può negare la tendenza alla mancanza d'immaginazione e all'immobilismo che, in periodo di difficoltà finanziarie, può avere conseguenza catastrofiche. L'arte allora si trova non solamente vittima del mercato, ma anche di una burocratizzazione incompatibile con l'elasticità necessaria al processo creativo».

Ulrike Hass imposta invece il suo scritto (*Clown et ambassadeur: Roberto Ciulli au Theater an der Ruhr*) sulla relazione tra il Theater an der Ruhr e un singolo regista, Roberto Ciulli, la cui attività, segnata dalla

centralità di un attore che si invoca in tutta la sua presenza e non “interprete”, è esempio di procedimenti ricorrenti nella scena contemporanea: la de-costruzione del testo, scelto sempre a partire da urgenze del presente e ridotto al suo scheletro, la de-drammatizzazione al fine di convertire l'azione drammatica in situazione, l'autonomia della scena dalla pagina scritta. Nel contesto della direzione teatrale, la “regia” si fa progettualità creativa. Si pensi anche ai progetti con il teatro dei Rom e a *Theaterlandschaften* (paesaggi teatrali), che mettono in campo l'interculturalità e l'apertura a mondi teatrali geograficamente lontani.

La prima parte del volume, dedicata alle scelte e ai processi di produzione, è chiusa da una ricognizione “problematica” delle accezioni della definizione *Freies Theater*, svolta da **Nikolaus Müller-Schöll** (*De la rébellion contre l'institution théâtral au théâtre “hors de soi”: le Freies Theater depuis 2000*), esemplificata poi da due spettacoli dei gruppi Theaterkombinat (*Massenmycènes*, 2000) e Rimini Protokoll (*Cargo Sophia*, 2006). Del vastissimo universo del “teatro indipendente” (la metà degli anni Novanta registra l'esistenza di 2000 gruppi di *Freies Theater*, che ingloberebbe teatro per i ragazzi, teatro di marionette, teatrodanza, performance e altri generi) vengono sottolineati da un lato la programmatica distanza dal teatro pubblico e dal suo sistema (di produzione, di programmazione, dal punto di vista dei finanziamenti e delle normative sociali), dall'altro la connotazione estetica di teatro di ricerca (cioè libero da barriere tra generi, operante in luoghi alternativi, incline all'utilizzo dei nuovi media, volto al superamento della distinzione tra processo e prodotto, tra creazione e ripresa). Richiamando Benjamin, l'autore individua, a prescindere dalle posizioni, un comun denominatore nella convinzione che non si esca da risultati artistici mediocri e da pratiche reazionarie se non si mette in discussione il quadro istituzionale. Interessante la proposta di un'idea di «teatro debole», sulla scorta dell'orizzonte filosofico del *pensiero debole* di Vattimo.

Fattore ineludibile in tale contesto è quello del rapporto con gli spettatori, motivo messo in luce sin dall'introduzione di Didier Plassard, riassunto nell'alternativa «educare o provocare». Con il consueto proficuo sguardo retrospettivo, il curatore ricorda l'omogeneità del pubblico costituito dalla borghesia, a cui si rivolgono gli autori fondanti il repertorio tedesco a partire dal Settecento, a differenza che negli altri paesi europei, dove si dispone di una drammaturgia scritta per contesti storico-sociali diversi nel corso delle epoche.

La tradizione della cultura tedesca, incline al Grottesco come categoria “alternativa” alla linearità e alla verosimiglianza, ha spesso portato a soluzioni estetiche che prevedono infrazioni nel rapporto con il fruitore, nella fattispecie con lo spettatore. Tramite il metateatro o altri procedimenti “centrifughi”, gli spettatori si trovano presi dentro il gioco della rappresentazione, nella forma della provocazione o della chiamata all'impegno politico (Plassard evoca le premesse de *Il teatro come istituzione morale* di Schiller, 1784). Si ricorda anche un sorta di rivalità tra le due Germanie, seguendo le rispettive ideologie, nel perseguire il ruolo educativo del teatro. Ma nell'ultima ventina d'anni, scrive, la strategia di disturbo e provocazione nel rapporto con gli spettatori sembra essere divenuta “sistema”, al punto di correre il rischio di cadere nel manierismo accademico. Un altro versante della questione è quello delle sovvenzioni pubbliche, dato che il caso tedesco rappresenta un teatro “pubblico” senza pari al mondo. Rispetto a queste dinamiche, il saggio di **Barbara Engelhardt**, (*“Nous parlons sans cesse de l'avenir. Mais nous ne surmontons pas le présent”: l'esthétique intervenante de Frank Castorf*), inserito nella terza parte dedicata ai *nuovi sguardi*, insiste sul motivo del teatro come luogo d'incontro pubblico nell'esperienza di Castorf, dal 1992 alla Volksbühne, dove si sposano estetica d'avanguardia di decostruzione drammatica e politica culturale rivolta ad un grande pubblico giovanile (accostando teatro e concerti rock, serate di tango, musica techno, dibattiti politici, facendo degli spazi del teatro dei luoghi da vivere quotidianamente). Nel momento di crisi seguito alla riunificazione, Castorf, Marthaler, Kresnik, Schlingensiefel, ai quali si affianca René Pollesch nella gestione di un nuovo spazio (il Prater), si pongono in modo problematico di fronte ai cambiamenti senza rinunciare né a programmi innovativi né alla dimensione “popolare”.

Nodo cruciale di ogni discorso sul teatro di regia è il già citato motivo del rapporto con il testo. Dopo l'effervescenza dei primi decenni del Novecento, quando rispetto alle esperienze degli altri paesi europei la pratica della messinscena in Germania rivendica con forza l'urgenza di rivitalizzare la pagina

dell'autore, e in particolare le pagine dei classici (pensiamo a Leopold Jessner), i registi dominanti, scrive il curatore nell'introduzione, si sono adagiati sulla propria carriera, attraversando l'epoca del regime nazista, poi il dopoguerra, senza mettere in atto dinamiche di rinnovamento o rimessa in discussione delle pratiche diffuse. È nel corso degli anni Sessanta, esaurita quella generazione, complici i movimenti di contestazione che percorrono la politica e la cultura del mondo occidentale, che nuove figure si fanno carico della messa in crisi e del rinnovamento.

Con Peter Zadek, Peter Stein, Claus Peymann, Klaus Michael Grüber, Hansgünther Heyme, Jürgen Flimm nasce l'espressione *Regietheater*, a sottolineare il rafforzarsi dell'autorità della messinscena: autorità, scrive il curatore, che si libera dallo sguardo delle letture accademiche ma anche che si esercita all'interno delle istituzioni teatrali: sia quando il regista ne diviene il direttore, sia che egli guadagni in elasticità nella scelta di repertorio e di collaboratori all'interno degli stessi teatri.

È un punto importante, che riemerge e viene chiarito con grande accuratezza nel corso del volume: *regia* in tale contesto significa anche scelta di politica culturale; il regista diventa – e lo sarà di più negli anni a seguire – l'ago della bilancia di un modo non solo di concepire il teatro, ma di gestirlo, amministrarlo, produrlo.

Ma questo esito, ne siamo convinti e lo ricorda ancora il curatore, ha la sua base e premessa nell'opera di grandi registi d'inizio secolo come Max Reinhardt, Leopold Jessner, Erwin Piscator, con i quali si affermano la «potenza delle immagini sceniche e la libertà rispetto ai classici». Questo “teatro degli ebrei” o dei bolscevichi (come verrà definito dal regime – ma sono questioni che rimbalzano anche nella stampa italiana degli anni Trenta), viene bandito negli anni del nazionalsocialismo e ignorato negli anni del dopoguerra, segnati da posizioni conservatrici (con l'eccezione, che rimane tale, di Fritz Kortner al suo rientro dall'esilio statunitense). L'impulso alla rilettura e attualizzazione dei classici sembra sopito e non si impone fino al 1968, momento in cui i registi qui in questione fanno dell'insolenza, della sperimentazione e della libertà qualcosa che si impone come modello. Impensabile invece una rilettura critica (lo seppe Brecht, bersaglio di veti e censure) in quella zona, nel frattempo diventata “l'Est”, la RDT, una “Repubblica dei teatri” per la forte concentrazione di istituzioni teatrali, che ha costruito la propria dimensione su due assi principali: il realismo socialista imposto dall'URSS e il culto delle grandi opere nel repertorio.

L'affermazione, o meglio l'evoluzione, di un *Regietheater* nella Germania dell'Est viene dunque in generale frenata dal regime, nonostante alcuni importanti avvenimenti. Per esempio le esperienze di Benno Besson, al Deutsches Theater nel corso degli anni Sessanta e alla Volksbühne dal 1969, di cui si ricordano gli “Spektakel”, maratone teatrali che presentano i lavori di Heiner Müller, le regie di Fritz Marquardt, Manfred Kargo, Matthias Langhoff. Se il governo Honecker (1971) apre uno spiraglio di possibilità a nuovi percorsi, ben presto ci si deve ricredere. I registi innovativi nel corso degli anni Settanta emigreranno ad ovest o lasceranno la direzione dei teatri all'ortodossia. Fino a quando negli anni Ottanta artisti come Alexander Lang, Wolfgang Engel, poi Frank Castorf si riappropriano degli spazi aperti dai loro predecessori.

Ed è un'altra linea che possiamo dissepellire lungo queste *Mises en scène d'Allemagne(s)*: storie di esili, autoesili e migrazioni, che segnano la storia di diversi registi e che ritornano in modo tematico in una delle regie efficacemente descritte e commentate da **David Roesner**, nella terza parte del volume, *Die Spezialisten* di Marthaler (*Une esthétique de gaspillage de haute précision: Les Spécialistes de Christoph Marthaler*), una sorta di “variazione sul tema” della fuga. Un esempio di ‘dissezione’ del testo spettacolare, in cui l'autore grazie ad una analisi di microelementi dimostra il raffinato lavoro di composizione in una partitura dei diversi registri dello spettacolo.

Anche l'analisi del lavoro di Peymann da parte di **Hans-Peter Bayerdörfer** (*Claus Peymann et le théâtre de mise en scène*) affronta i punti cardini della sua poetica (chiaramente illustrata nelle diverse fasi, dalle esperienze universitarie di Amburgo alla direzione del Berliner Ensemble), inserendoli nel contesto dell'evoluzione delle pratiche di regia, nell'alternanza della dominante educativa, politica o aperta alle influenze dell'arte visiva, con un'attenzione particolare anche al motivo della temporalità.

La questione del testo riappare in un mutato panorama nel saggio di **Emmanuelle Béhague** che indaga le nuove direttrici della generazione “2000” (*Dissolution ou permanence? Sur quelques nouvelles formes de relations entre texte et mise en scène. Andreas Kriegenburg/Dea Lober, Falk Richter, René Pollesch*), dove si

individuano nuove configurazioni del rapporto tra scrittura e creazione scenica: dalla sperimentazione di processi paralleli di scrittura, con tempi ravvicinati tra redazione del testo e messinscena, alla drammaturgia del regista, all'elaborazione del testo nel confronto diretto con la creazione scenica.

Tutti i momenti più strettamente legati alle poetiche della creazione registica costituiscono il centro del volume, la seconda parte, aperta dal puntuale saggio dello stesso **Didier Plassard** su *tempo storia memoria* nelle regie di Peter Stein (*“Se souvenir est un travail politique”: le temps, l'histoire, la mémoire dans quelques mises en scène de Peter Stein*).

Sulla linea messa in evidenza sopra, Plassard ricorda che nel 1962 la Schaubühne am Halleschen Ufer nasce sotto il segno della dicitura “Teatro contemporaneo”, come rispondente alle esigenze e alla curiosità degli uomini del presente. I testi classici del passato possono fornire risposte ai conflitti presenti se li si sottrae all'aura in cui sono immersi, restituendoli all'oggi, cioè facendone sprigionare impegno sociale, dimensione polemica e umanista, piacere.

Il saggio fa capire come “attualizzare” possa significare tante cose diverse. La messinscena fa riemergere strati depositati sull'opera nel corso del tempo: «l'opera drammatica fa riemergere alla coscienza mondi sommersi, alternative scomparse che nell'impossibilità di dare un volto al futuro, metteranno in prospettiva e arricchiranno la percezione del presente» (ed è significativo il titolo *Kleists Traum vom Prinzen Homburg – Il sogno di Kleist del Principe di Homburg* del 1972).

Se all'impegno politico va di pari passo l'indagine storica (per cui opera e critica dell'opera coesistono), per Peter Stein non si tratta di attualizzazione del passato bensì di un rapporto dialettico tra passato e presente.

Partendo dall'allestimento di *Torquato Tasso* a Brema, precedente all'approdo di Stein a Berlino, Plassard analizza in dettaglio le diverse strategie di relazione con il tempo nel processo di elaborazione registica, che dedica ampio spazio allo studio dei materiali, storici e letterari: dal «rovesciamento del tempo» ne *La madre* di Brecht, al «ritorno alle origini» di *Peer Gynt*. Citando un'affermazione degli autori (alla *Dramaturgie* collaborava Botho Strauss) per cui «il dramma ha una memoria migliore del suo protagonista» lo studioso ribadisce che «mettere in scena è illuminare il cammino artistico e storico che ha condotto alla nascita dell'opera, riscoprire attraverso la sua attenta lettura i “passati molteplici” di cui è intessuta»; cosa che inevitabilmente si scontra con l'idea di una pretesa interpretazione univoca. Alla complessità dell'immagine teatrale corrisponde la molteplicità dei significati.

Il saggio successivo di **Christine Hamon-Siréjols** (*Peter Stein, entre Tschèkèbov et Stanislavski*) conferma come nel volume sguardi diversi su determinati registi si possano accostare in modo proficuo. La prospettiva adottata, che si serve comparativamente anche di diverse citazioni iconografiche, tiene conto da un lato della poetica dei due artisti russi, dall'altro del rapporto tra il regista e il drammaturgo e del dialogo di questi con l'elaborazione che porta alle messinscene di Stein.

Un altro maestro del teatro di regia, Klaus Michael Grüber, è affrontato da **Philippe Ivernel** attraverso la lettura di *Winterreise im Olympiastadion* del 1977 (*Voyage d'hiver dans le stade olympique: l'Hyperion di Hölderlin mis en scène par Klaus Michael Grüber*); in questa creazione, che aspira a porre sullo stesso piano i codici di testo, voce, gesto e spazio, la strategia di alterazione del tempo si realizza nella simultaneità delle situazioni, evocate anche dai riferimenti a luoghi pregni di storia come appunto lo Stadio Olimpico o l'Anhaltsbahnhof.

Da una prospettiva diversa ma complementare a questa, **Helga Finter** concentra l'attenzione sulle relazioni tra voce, corpo e spazio, sullo sfondo di un orizzonte psicanalitico (*Klaus Michael Grüber et l'éthique de la parole: un espace pour la voix de l'autre*) ma anche citando il precedente di Kortner, e, nel caso di *Bérénice* di Racine, le teorie della declamazione e del canto del XVII secolo. Attraverso un lavoro centrato sull'attore, scrive l'autrice, il regista esplora, decostruendolo, «il nodo problematico del soggetto nel suo rapporto con il linguaggio e con il corpo» scrutando così la sua relazione con il testo.

In questo teatro visionario e di poesia «l'azione e il dramma arretrano a favore di un lavoro di incessante rielaborazione del lutto di un oggetto senza nome, musica di una malinconia che drammatizza la fragilità di un essere che è sempre transitorio. Nelle sue evoluzioni in spazi sovradimensionati o esigui, dove sembra perdersi o essere prigioniero, l'essere umano è uno straniero, anche a se stesso, perché la scena ne orchestra gli echi in gesti e atti linguistici enigmatici». Il testo

risuona così come qualche cosa che parla da un altrove. Si tratta dunque di un'altra modalità, tramite l'*analisi* del testo ma anche operata *dal* testo, per spogliare l'attore del peso dell'immaginario e della tradizione retorica. Per Grüber tale procedimento analitico fa sì che avvenga una proiezione del soggetto nel corpo vocale, al fine di trasfigurare la scena in spazio soggettivo.

Il paesaggio del Teatro di regia in Germania, in virtù della sua complessa articolazione ma anche del suo configurarsi intorno ad assi di riferimento comuni, può essere aperto come una finestra su questioni che toccano il teatro di regia internazionale. Secondo Plassard ciò è possibile principalmente sulla scorta di tre motivi.

In primo luogo si tratta di un *dispositivo d'interpretazione* del testo che tende a scostarsi dalle letture comuni, scolastiche o universitarie, così che non solo per i testi antichi, ma anche per i contemporanei, si creano scarti, elementi inattesi. Se questo motivo è alla base di tutta la regia moderna, è la dimensione critica di questo gesto che conduce nel territorio del *Regietheater*, creando una frattura tra realizzazione scenica e orizzonte di attesa del pubblico, là dove le scelte interpretative dell'equipe artistica cessano di creare immediatamente consenso (è il caso di Brecht al Berliner Ensemble, di Peter Stein e Dieter Sturm alla Schaubühne). Scelte che in una prima fase sono articolate sulla base di analisi sociologiche, politiche, economiche, psicanalitiche, e da vent'anni a questa parte sembrano sempre più legate a poetiche personali, come nel caso di Castorf.

In questo contesto facciamo anche notare che nel rapportarsi al testo spesso i registi vanno a riscoprire e a scandagliare *Urfassungen*, prime versioni poco note, oppure testi che di quei classici offrono già una rilettura a partire dal punto di vista di un'altra epoca.

In seconda istanza il *Regietheater* dagli anni Settanta ha iniziato a prendere forma come *dispositivo di creazione*, dove la messinscena non è più interpretazione di un'opera preesistente, ma opera a sé, nella quale creazione drammaturgica e creazione scenica sono indissolubilmente integrate. La musica, la danza, le arti visive hanno giocato un ruolo importante in questo senso nel corso del secondo Novecento (si menzionano l'influenza di Bob Wilson, il teatrodanza di Pina Bausch, le performance di Joseph Beuys). È una direttrice che compone nel rispetto dell'eterogeneità dei materiali e dei generi; si pensi al ruolo della musica in Heiner Goebbels, alla danza in Johann Krenisk, ma anche alla concezione di una *Dramaturgie jazz* nell'opera di Peter Zadek, di cui **Michael Raab** offre una ricca rassegna del confronto con i testi shakespeariani (*La douche écossaise des émotions. Peter Zadek metteur en scène de Shakespeare*).

Ma l'opera scenica si definisce come autonoma dal testo anche nel caso di una forte connotazione "attuale", come negli spettacoli presi ad esempio da **Florence Baillet** (*Quand l'actualité fait irruption dans le jeu: mettre en scène au moment de la Wende*) nel saggio che apre la terza parte del volume. Se, come dimostrano i diversi percorsi proposti in *Mises en scène d'Allemagne(s)*, il teatro tedesco del Novecento è *nella Storia*, al momento della riunificazione la storia delle due Germanie irrompe nel teatro, che annuncia, prepara, riflette quel momento. Baillet dà conto di tre spettacoli considerati avvenimenti tanto politici che artistici: *Die Übergangsgesellschaft* di Volker Braun e Thomas Langhoff al Maxim Gorki Theater dell'ancora Berlino Est, nel marzo 1988, *Die Ritter der Tafelrunde* di Christoph Hein per la regia di Klaus Dieter Kirst allo Staatsschauspiel di Dresda, nel marzo 1989; *Hamlet/Maschine* di Heiner Müller al Deutsches Theater, le cui prove iniziano nel settembre del 1989, presentato nel marzo 1990 (poi fino al 1993), creato quindi nel pieno dei fatti che accompagnano caduta del muro.

Tutte e tre le produzioni, in modo diverso, vivono e crescono insieme agli eventi politici: dai momenti di discussione tra gli attori, ai dibattiti pubblici, alla rimessa in gioco di soluzioni registiche che vengono poi riviste in corso d'opera. Le relazioni che intrattengono questi tre spettacoli con il presente sono significative: anziché mettere in atto una presa diretta sul reale inglobando ciò che avviene al di fuori, essi, scrive l'autrice, sembrano cercare di elaborare sulle tavole del palcoscenico un'altra modalità dello spazio-tempo, ora guardando a testi del passato, ora spalancando la dimensione atemporale del sogno, ora volgendo lo sguardo al mito, ora sovrapponendo dimensioni temporali diverse come nell'*Amleto* stratificato di Müller. L'anacronismo consente di affrontare il presente e di offrirne un commento «che supera l'utilizzazione della scena come semplice succedaneo dei media: il confronto, all'occasione della

Wende, tra l'arte e la politica viene ad essere così prima di tutto la fonte di un "teatro dell'intempestivo"».

La transitorietà del presente urbano si fa "scena" anche nell'episodio della *Baracke*, quando l'installazione di un prefabbricato da cantiere accanto al Deutsches Theater (1996-1999) diventa con Thomas Ostermeier un luogo di creazione in cui le condizioni "ristrette" diventano uno stimolo alla ricerca di nuove soluzioni e al rinnovamento. Attraverso il racconto di questa fertile fase del lavoro del regista, **Sylvie Chalaye** (*Le secret de la malle mystérieuse: Thomas Ostermeier à la Baracke*) mette a fuoco tutti i procedimenti che divengono fondanti per la sua estetica (la ricerca di un impatto incisivo sul pubblico, l'originale utilizzo drammaturgico dei materiali, i procedimenti delle "attrazioni", la composizione musicale dei diversi codici orchestrati sul ritmo).

Il terzo motivo enucleato da Plassard è la peculiarità di *dispositivo d'apparizione*: ci si riferisce alla messa in campo di strategie complesse dove sono convocati reale e simulacro, documento e finzione, identità e alterità, ma in cui tale binomio è posto a rafforzare lo statuto di evidenza "assoluta" della corporeità, dove la presenza umana assume il valore di evento. Qui si mette in gioco il rapporto tra assenza scenica e iperpresenza dell'immagine elettronica (per esempio in Pollesch) oppure il luogo scenico come spazio della costruzione e decostruzione delle identità, delle alterità e delle rappresentazioni. Ne sono esempi efficaci le analisi delle opere di Grüber proposte da Helga Finter.

Tra i molti esempi di tali strategie, ci sembra ne possa essere declinazione originale il coro nella concezione di Einar Schlee. **Miriam Dreyses** (*Le chœur dans le théâtre d'Einar Schlee*) si sofferma sull'utilizzo della parola e sulla nuova accezione del coro (anch'esso motivo importante della regia tedesca primonovecentesca): non più massa plastica, né occasione di orchestrazione dei volumi e della luce nello spazio e nemmeno mezzo di moltiplicazione del personaggio protagonista, ma nuova modalità di incarnare la parola del testo e insieme strumento di contrasto ad una prospettiva centrale, univoca.

Infine ci sembra importante rilevare la posizione del curatore rispetto ad una categoria forse troppo spesso citata e un po' meno analizzata, quella del teatro postdrammatico di Lehmann: le categorie e le puntuali analisi raccolte nel volume non corrispondono con la fortunata definizione di Lehmann, che non include il rapporto con il testo (escludendo così la funzione culturale del teatro, in particolare nella sua relazione con il repertorio). La nozione di "dispositivo d'interpretazione", scrive Plassard, permette di «reintrodurre questa funzione culturale ricordando che nella messinscena viene messa in gioco anche la nostra relazione con l'eredità e la costruzione del senso: è il motivo per cui è accordata una grande importanza, negli studi presentati, al lavoro di drammaturgia [nel senso di lavoro del *Dramaturg*], tappa essenziale del passaggio dal testo alla scena». L'idea di un cambiamento di paradigma artistico proposta da Lehmann andrebbe quindi ridimensionata, come universo non esaustivo delle direttrici che operano nel presente e recalcitrano di fronte alla cesura tra pre- e post-drammatico.

L'autore propone di pensare la tensione tra astratto e figurativo operante nelle arti visive come analoga alla tensione tra drammatico e non-drammatico nelle arti sceniche. Il teatro postdrammatico sarebbe quindi in questa prospettiva non tanto il superamento del teatro di regia, bensì una delle vie principali del suo rinnovamento.