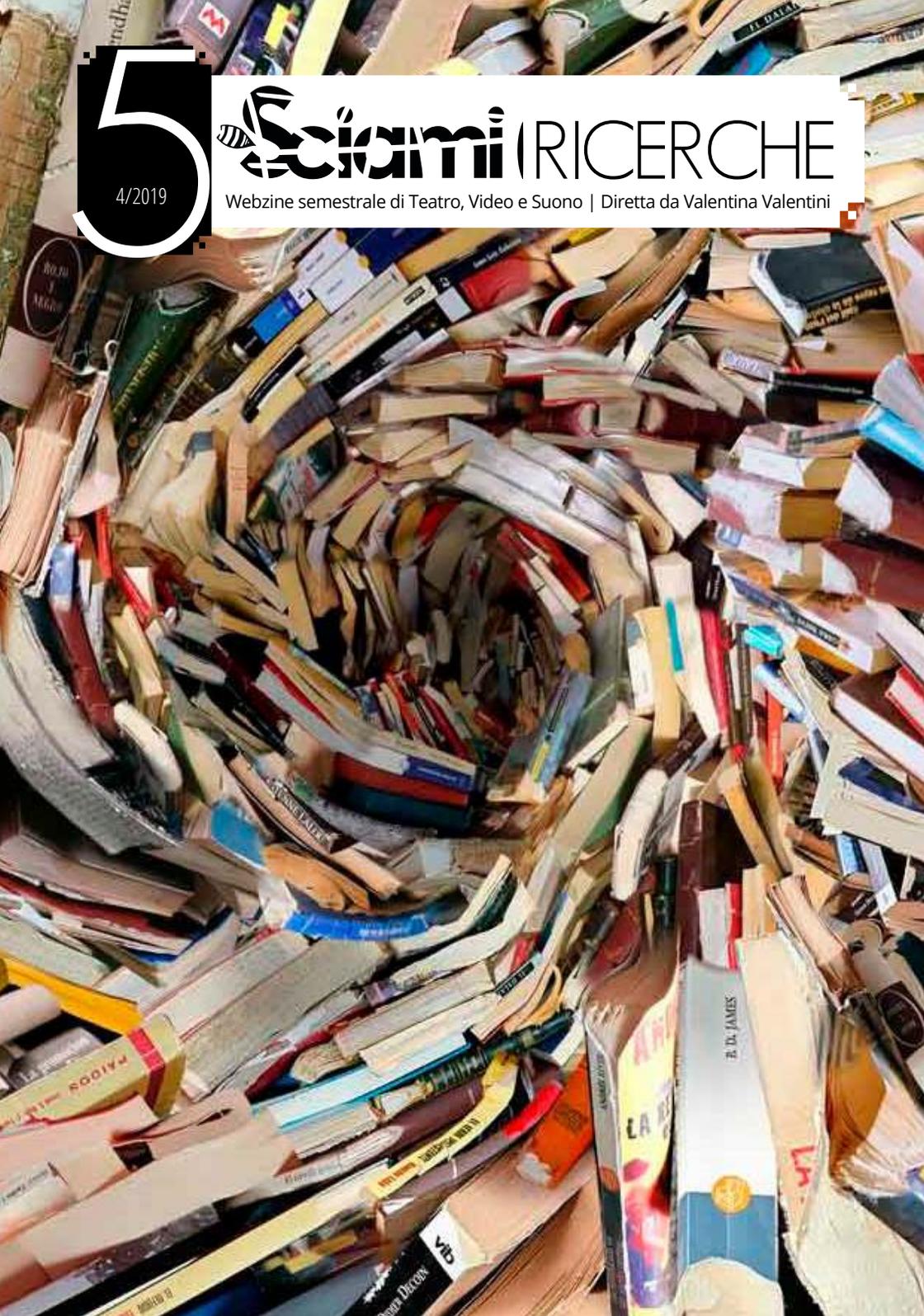


5
4/2019

SciAmi (RICERCHE)

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono | Diretta da Valentina Valentini



5
4/2019

Sciàmi | RICERCHE

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono
Diretta da Valentina Valentini

Editoriale

Valentina Valentini

Il presente del futuro

Dmitrij Volček e Anatolij Vasil'ev

Asini grandi e piccoli

Valentina Valentini e Chiara Lagani

Variabilità infinita dei testi, delle voci, delle letture

Dalila D'Amico

Utopie e mercato: il ruolo degli artisti nell'innovazione tecnologica

Marilena Borriello

L'Archivio Demarco. La poetica dello spazio e l'artista come esploratore

Riccardo Fazi

Un altro ordine del tempo - parte II

Milena Massalongo

I sommersi e i salvati. A proposito di *Disgraced* di Ayad Akhtar

Cosetta G. Saba

Migrazioni. Il videotape d'artista: dall'archivio analogico all'archivio digitale

Teatro
Video
Suono

Atlante

a cura di Dalila D'Amico

Atlante video-iconografico: *Nine Evenigs: Experiment in Art and Technology, 1966*

Allegati

Focus da nuovoteatromadeinitaly.sciami.com

Achille Perilli e il gruppo Altro | Sylvano Bussotti

COMITATO SCIENTIFICO:

Jean-Paul Fargier, già Università Paris 8, Francia, **Helga Finter**, Università di Giessen, Germania, **Giovanni Iorio Giannoli**, già Università degli Studi di Roma Tor Vergata, **Pietro Montani**, già Sapienza Università di Roma, **Francesco Spampinato**, Università degli Studi di Bologna, **Annalisa Sacchi**, Università IUAV di Venezia, **Valentina Valentini**, Sapienza Università di Roma.

COMITATO EDITORIALE:

Guido Bartorelli, Università degli Studi di Padova, **Donata Chiricò**, Università della Calabria, **Francesco Fiorentino**, Università degli Studi Roma Tre, **Massimo Fusillo**, Università degli Studi dell'Aquila, **Thomas Haskell Simpson**, Northwestern Università di Chicago, USA, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Didier Plassard**, Università Paul Valéry di Montpellier, Francia, **Cosetta G. Saba**, Università degli Studi di Udine, **Emanuele Senici**, Sapienza Università di Roma, **Carlo Serra**, Università della Calabria.

REDAZIONE:

Samuele Briatore, Dalila D'Amico, Lisa Parolo, Mauro Petruzzello, Stefano Scipioni, Andrea Vecchia, Daniele Vergni

La webzine aderisce alle linee guida etiche indicate dal **COPE Code of Conduct for Journal Editors**¹. Tutti gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista, secondo il programma editoriale, vengono sottoposti alla valutazione dei membri del comitato scientifico; questa circostanza è segnalata in nota, nella prima pagina del contributo. Sono ammessi direttamente dal comitato editoriale i contributi non rilevanti per le finalità che presiedono alla classificazione delle Riviste (schede bibliografiche, forum, interviste, interventi di artisti).

© 2019 – SCIAMI EDIZIONI (Teramo – Roma)

Issn: 2532-3830

Registrato presso il ROC al n. 26708

Sciami | ricerche, n. 5, Aprile 2019

Webzine: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-5>

www.sciami.com / webzine.sciami.com

Redazione e direzione: via del Mandrione, 451 – 00181 Roma (RM)

Editore: Sciami | edizioni, Largo San Carlo, 9 – 64100 Teramo (TE)

Telefono +39 0861 247885

E-mail info@sciami.com



1 https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

La cura redazionale di questo numero è di Andrea Vecchia e Daniele Vergni

Copertina

Alicia Martin, *Singularidad*, 2012. Città della cultura galiziana, Santiago de Compostela.

Retro di copertina

Joseph Beuys, *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony*, Edimburgo. Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Immagine di copertina di ogni articolo

Steel video da *Asino* di Anatolij Vasil'ev, presentato all'International Film Festival Rotterdam 2018.

Fanny & Alexander, *Ponti in core*, 1996.

Copertina del catalogo della mostra *9 Evenings: Theatre & Engineering*. Pontus Hultén e Frank Königsberg (a cura di), *Experiments in Art and Technology*, The Foundation for Contemporary Performance Arts, New York 1966. Per gentile concessione di Experiments in Art and Technology, e Daniel Langlois Foundation.

1975. Ben Vautier consulta la mappa di Edinburgh Arts 1975, Nizza. Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Amir Reza Koohestani e Mehr Theatre Group, *Timeloss*, 2013. Foto di Mani Lotfizadeh.

Ayad Akhtar, «Disgraced», regia di Martin Kušej, 2017. Foto di Andrea Macchia.

Jean Otth, *Portrait de Laura Papi*, 1975, Still video. Fondazione La Biennale di Venezia.

Alex Hay, «Grass Field» (1966), 13th e 22 Ottobre, 1966. Per gentile concessione di Experiments in Art and Technology, e Daniel Langlois Foundation.

I materiali utilizzati all'interno della pubblicazione (testo, foto, grafiche, etc...) e sulla webzine sono di proprietà dei rispettivi licenziatari e sono stati gentilmente autorizzati solo ed esclusivamente per questa pubblicazione. Per qualunque altro utilizzo è necessario informare i titolari. Per tutte le opere riprodotte, l'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.



I sommersi e i salvati. A proposito di *Disgraced* di Ayad Akhtar

Milena Massalongo

ABSTRACT

“Nessuna maggioranza potrà mai abolire dalla propria coscienza il sentimento della «diversità» delle minoranze. La figura mentale del ghetto sopravvive in-vincibile. Il negro può uscire da lì solo a patto di adottare l’angolo visuale e la mentalità della maggioranza. Deve rinnegare tutto se stesso, e fingere che alle sue spalle l’esperienza sia un’esperienza normale, cioè maggioritaria”. Queste parole di Pasolini mettono a nudo ciò che finisce per essere quello che chiamiamo ‘integrazione’, anche nel migliore dei casi. È la questione-chiave al centro del testo *Disgraced*, premio Pulitzer 2013, di Ayad Akhtar, scrittore americano di origine pakistana, andato in scena nella stagione teatrale 2017/2018 a Torino e a Monaco, per la regia del pluripremiato Martin Kušej. Testo e messa in scena provano a intercettare razzismo e discriminazione di ogni tipo dal punto in cui ci riguardano tutti sotto forma di ansia di adattamento/inclusione e potere di esclusione. Se questi problemi ci riguardano tutti, certamente non nel senso dell’“universale umano”, chiave di rappresentazione che sia Akhtar che Kušej evitano accuratamente. Siamo forse tutti sulla stessa barca, ma chi la guida, chi fa funzionare il motore, chi è comunque al riparo e chi finisce in mare, sono per lo più ben distinguibili e non intercambiabili. La differenza è che, se siete ‘inclusi’, c’è ancora una qualche possibilità di vivere una vita intera senza doverne accorgere. Nel caso in cui facciate parte di un gruppo momentaneamente a rischio esclusione, come in questo momento gli immigrati da paesi più poveri, come i musulmani di cui si parla nel testo, l’incontro o scontro con questa realtà, e quindi una conoscenza realmente aggiornata, è un’esperienza praticamente inevitabile.

*“No majority can ever abolish the feeling of the diversity of minorities from one’s conscience. The mental figure of the ghetto survives invincible. The negro can only get out of there if he adopts the visual angle and the mentality of the majority. He must deny himself, and pretend that his experience is a normal experience, that is to say, majoritarian”. These words by Pasolini expose what “integration” ends up being, even at its best. It is the key issue at the center of the worldwide successful theatrical text *Disgraced*, Pulitzer Prize 2013, written by Ayad Akhtar, an American writer of Pakistani origin. *Disgraced* was staged in the 2017/2018 theatrical season in Turin and Munich, directed by the award-winning Martin Kušej. Both text and staging try to intercept racism and discrimination of all kinds from the point where they affect us all in the form of anxiety of adaptation/inclusion and power to exclude. If these problems affect us all, certainly not in the sense of the ‘human universal’, a point of view that both Akhtar and Kušej avoid carefully. We are all perhaps on the same boat, but who drives it, who runs the engine, whoever is safe and who ends up at sea, are mostly well distinguishable and not interchangeable. The difference is that if you are ‘included’ there is still some possibility of living a whole life without having to notice it. In the event that you are part of a group temporarily at risk of exclusion, as in this moment the immigrants from poorer countries, like the Muslims mentioned in the text, the meeting or clash with this reality, and therefore a real updated knowledge, is an almost inevitable experience.*

1.

Nessuna maggioranza potrà mai abolire dalla propria coscienza il sentimento della «diversità» delle minoranze. [...] Il negro sarà libero, potrà vivere nominalmente senza ostacoli la sua diversità [...], ma egli resterà sempre dentro un «ghetto mentale», e guai se uscirà da lì. Egli può uscire da lì solo a patto di adottare l’angolo visuale e la mentalità [...] della maggioranza. [...] Egli deve rinnegare tutto se stesso, e fingere che alle sue spalle l’esperienza sia un’esperienza normale, cioè maggioritaria. Dunque, [...] finché il «diverso» vive la sua «diversità» in silenzio, chiuso nel ghetto mentale che gli viene assegnato, tutto va bene: e tutti si sentono gratificati dalla tolleranza che gli concedono. Ma se appena egli dice una parola sulla propria esperienza di «diverso» [...] si scatena il linciaggio, come nei più tenebrosi tempi clericofascisti.¹

Queste parole di Pasolini imbarazzano quello che intendiamo con integrazione, non solo quella razziale, perché la espongono per quello che può essere anche nel migliore dei casi. È la questione-chiave di un testo teatrale, *Disgraced*, premio Pulitzer 2013, di Ayad Akhtar, scrittore americano di origine pakistana, da qualche anno costantemente sulle scene maggiori negli Stati Uniti e ora anche in Europa (soltanto nel 2017 sono girate sui palcoscenici tedeschi più di trenta versioni differenti).

«Disgraced» è un termine che l’ebreo Shylock di Shakespeare usa per denunciare la disgrazia dell’odio razziale contro gli ebrei lungo i secoli. L’allusione di Akhtar è palestinese: come gli ebrei un tempo, così oggi i musulmani. Ma rimanda soprattutto a un discrimine teologico, trasversale alle religioni, che non è decaduto, va solo aggiornato: gli eletti e i

¹ P. P. Pasolini, *Lettere Luterane. Saggi sulla politica e sulla società*, Meridiani Mondadori, Milano 1999, pp. 557-558.

dannati, i sommersi e i salvati, coloro che sono stati 'graziati' dalla fortuna di nascere in un posto o in un gruppo invece che in un altro, e quelli che non hanno avuto questa 'grazia' o sono sempre sul punto di perderla.



Ayad Akhtar, *Disgraced*, regia di Martin Kušej, 2017. Teatro Carignano di Torino. Paolo Pierobon. Foto di Andrea Macchia.

Nella stagione teatrale 2017/2018 ho collaborato come drammaturgo ad una messa in scena italo-tedesca di *Disgraced*. Si è trattato di una produzione del Teatro Stabile di Torino che ha coinvolto il Residenztheater di Monaco, con attori italiani e per la regia del pluripremiato regista austriaco Martin Kušej², direttore entrante dello storico Burgtheater di Vienna.

Discutendo con gli attori all'inizio delle prove, siamo dovuti partire dal dato di fatto: c'è sicuramente uno sfasamento tra la condizione sociale di Amir, protagonista di *Disgraced*, pakistano immigrato, cresciuto e istruito in America, con una promettente carriera di avvocato davanti a sé, e la condizione media dell'extracomunitario in questo momento in Italia. Il caso è in anticipo su una trasformazione sociale in corso, anche se ora in Italia parlare di integrazione sociale e lavorativa degli immigrati significa ancora troppo spesso parlare di disoccupati, microcriminali o di sfruttamento della manodopera.

Questo 'anacronismo' ha però anche un vantaggio: ci impedisce di identificare subito

////////////////////////////////////

2 Kušej è attivo e premiato sia nel teatro di prosa che nel teatro lirico. Recentemente (aprile 2018) una sua regia di opera si è potuta godere al San Carlo di Napoli, una *Lady Macbeth del distretto di Mtsensk*, realizzata nel 2006 per la Nederlandse Opera di Amsterdam.

Amir soltanto come lo straniero immigrato, di circoscriverlo come problema esterno a noi, a cui ci interessiamo al massimo per spirito umanitario o curiosità culturale. Qui il fatto che Amir sia musulmano, straniero, è un particolare altrettanto importante del fatto che sia, almeno fino a che gli riesce, un self-made-man, uno che stava riuscendo a costruirsi una posizione solida in questo mondo, giocando secondo le regole e con lo zelo spesso senza scrupoli necessari per essere ammessi. È l'outsider che vuole entrare nel gruppo maggiore, quello di chi fa le regole, sempre in bilico sul confine, uno che ha fatto di tutto per essere incluso e deve temere il sospetto (ridicolo, infondato, e perciò tenacissimo) che di fatto lo farà escludere definitivamente. Al minimo indizio che non sia del tutto allineato, che non sia del tutto affidabile, ossia inoffensivo, perfettamente inquadrato nella gestione manageriale della giustizia, la sua origine (su cui ha mentito per meglio allinearsi), il colore della sua pelle, la sua educazione religiosa diventano di colpo fatali. È un'esperienza che anche lo spettatore occidentale, bianco e di cultura cristiana, conosce bene.

Anche quelli che si stimano e si amano sinceramente, cercano l'uno nell'altra legittimazione per una qualche inclusione. Avere una moglie bianca che lo ammira regolarizza ulteriormente la posizione di Amir. Avere un marito nero e musulmano permette alla moglie di legittimare il suo interesse artistico per la cultura islamica. Per lei, avere un'avventura con il responsabile di una galleria d'arte non garantisce una mostra ma aiuta, e per il gallerista, invaghirsi dell'artista che sembra fare sul serio con la critica del nostro modo di vedere le cose, permette alla sua intellettualità cinico-ironica tipicamente occidentale di abbracciare letteralmente la radicalità, ma non oltre una soglia di sicurezza. Da questo opportunismo carico di passione e sincera falsa coscienza dipende la tensione interna di ogni scena.

«Lo sai come si dice: se sei giovane e non sei progressista, sei senza cuore. Ma se sei maturo e non sei conservatore, sei senza cervello»³. Il detto, comune in America ma nella sostanza condiviso anche dalle nostre parti, cala a un certo punto come la didascalia perfetta per la parabola di ciascuno, in scena e fuori: mettilci il cuore e tutto te stesso per entrare, e quando ce l'hai fatta, sbarra la porta col cervello e ogni altro mezzo necessario, perché non ce n'è per tutti.

2.

Fin da subito Kušej ha lavorato intensamente su questo: «Amir è in fondo tutti noi»⁴, ognuno di noi porta in sé l'esperienza di una subalternità rispetto a un qualche 'gruppo dominante' (una subalternità etnico-linguistica, come nel caso di Kušej, austriaco di minoranza slovena, oppure una subalternità professionale, socio-culturale, ecc.). Tuttavia, né Kušej né tanto meno Akhtar hanno annacquato le differenze oggettive nella formula (che tutto concilia perché tutto omette): "in fondo siamo tutti esseri umani". È l'espedito-

3 Tutte le citazioni dal testo di *Disgraced* si riferiscono al copione dello spettacolo, secondo la traduzione per la scena di Monica Capuani (© Teatro Stabile di Torino). Il testo di Ayar Akhtar non è ancora stato pubblicato in Italia.

4 M. Kušej, *Note preparatorie allo spettacolo*, in *Disgraced/Dis-crimini*, programma di sala a cura di Milena Massalongo, Produzione Teatro Stabile Nazionale di Torino, stagione teatrale 2017/2018.

te a cui si ricorre in genere per allargare il tiro di eventi e opere che altrimenti sembrerebbero riguardare casi troppo singolari, come potrebbe sembrare con *Disgraced*. Si tenta così di creare dei punti di contatto con gli spettatori favorendo l'immedesimazione. Ma è una scorciatoia che taglia fuori sempre troppo. Ci si immedesima facilmente nella sofferenza di chi soffre, non volentieri nel ruolo di chi la infligge, la ordina, la tollera, la ignora, la omette. Ciò che ci fa sentire uniti, tutti sulla stessa barca, è soltanto ciò che ci fa vittime, che ci mette nella condizione di vittime, non ciò che ci chiama a rispondere. Quando parliamo di 'uomo universale' intendiamo per lo più ciò che dell'uomo è facilmente universalizzabile, cioè la sua condizione, contingente o stazionaria, di vittima. Un teatro, un cinema, una letteratura in genere che puntino sull'immedesimazione nell'"eterno umano", puntano in fondo sulla vittimizzazione di spettatori e lettori.

Questo testo, e anche questa messa in scena, tentano di fare qualcosa di più: provano a intercettare problemi che certamente ci riguardano tutti, ma non allo stesso grado di difficoltà, e soprattutto non ci trovano tutti dallo stesso lato. Siamo forse tutti sulla stessa barca, ma chi la guida, chi fa funzionare il motore, chi è comunque al riparo e chi finisce in mare, sono per lo più ben distinguibili e non intercambiabili. Siamo cioè ancora ben assicurati, chi più chi meno, contro la 'democratizzazione' reale di certe esperienze.

La differenza è che se sei autoctono c'è ancora una qualche possibilità di vivere una vita intera senza dovertene accorgere. Nel caso in cui tu faccia parte di un gruppo momentaneamente a rischio esclusione, come in questo momento gli immigrati da paesi più poveri, come i musulmani di cui si parla nel testo, l'incontro/scontro con questa realtà è un'esperienza praticamente inevitabile.

3.

Disgraced è un atto unico con un dialogo ben congegnato da commedia brillante che scivola in dramma, il che a prima vista può farlo passare per un testo convenzionale e innocuo, perfino regressivo. Nel teatro moderno interno domestico e dialogo verisimili sono spesso liquidati come armi spuntate, e a ragione: non riescono a far presa su condizioni e questioni attuali che scavalcano la misura d'uomo. Ma le cose cambiano se consideriamo che la nostra condizione di fondo consiste in una possibilità materiale che per la prima volta nella storia si è data in modo sistematico e diffuso: possiamo articolare spazi, linguaggi, congegni che eludano di volta in volta la questione, che permettano di starsene fuori e godere del privilegio di osservare la realtà dei bisogni e dei conflitti da dietro un vetro di sicurezza, perfino quando siamo chiamati in prima persona. Abbiamo la possibilità materiale di non sporcarci le mani, mantenersi su un profilo neutro, non entrare davvero in contatto nemmeno con ciò che ci riguarda. Qui interno domestico e dialogo quotidiano tornano improvvisamente significanti.

Akhtar mima in maniera naturalistica il nostro linguaggio elusivo, trasversale alle classi e al livello culturale, chiaramente con l'intento di metterlo a nudo. La conversazione non deve toccare niente di rilevante o toccarlo solo con disinvoltura intellettuale, cioè a distanza di sicurezza, quella che garantisce l'incolumità del proprio privilegio (o handicap, a seconda delle prospettive). Ciò che conta non è capire come stanno le cose, ma evitare

con cura di urtare contro i presupposti, non scombinare i piani, le caselle già pronte, che infatti scattano come condanne alla prima minaccia.



Ayad Akhtar, *Disgraced*, regia di Martin Kušej, 2017. Teatro Carignano di Torino. Elia Tapognani, Anna Della Rosa, Paolo Pierobon. Foto di Andrea Macchia.

Questo tipo di linguaggio non è tipico solo della *upper-class* americana degli eventi pubblici e delle cene informali di lavoro. Akhtar osserva⁵ che nel suo carattere fondamentalmente omissivo ed evasivo è la lingua che parliamo tutti i giorni da questa parte del mondo, quella che si scrive sui giornali e in buona parte dei libri prefabbricati, che spadroneggia nei media, ma anche nel mondo dell'arte e della cultura. È la lingua della *political correctness*, il cui effetto ultimo è appunto sovrascrivere una realtà conflittuale e asimmetrica, con una zona franca, uno spazio astratto e inesistente, dove gli uomini sono assunti tutti uguali e come in cielo l'uguaglianza è ottenuta lasciando fuori le differenze sociali e i conflitti repressi che tagliano le singole esistenze. Ma l'elusione è anche la lingua effettiva del pregiudizio, del razzismo stesso, che in questo senso sono l'opposto simmetrico della correttezza politica: in entrambi i casi si tratta di negare come stanno ogni volta le cose e negare che ci riguardano al punto da non poterci chiamare fuori estromettendole. I problemi sono talmente trasversali e diffusi che nessuna politica di polizia e pulizia può metterci in sicurezza.

La forza di questo testo in apparenza convenzionale nella struttura dialogica e nella si-

5 A. Akhtar, *Islam Hasn't Had Our Friedrich Schlegel*: A Conversation with Ayad Akhtar, intervista a cura di Jabeen Akhtar, «Los Angeles Review of Books», 8 giugno 2016, <https://lareviewofbooks.org/article/islam-hasnt-had-friedrich-schlegel/#/>

tuazione da interno alto-borghese sta proprio nel fatto che c'è sempre un sotto-testo, un non-detto presente in scena, ma niente di ciò che viene detto intenzionalmente riesce a rendergli giustizia. Nemmeno alla fine quando ogni correttezza politica è saltata e gli automatismi dei giudizi già pronti sono scattati. Anche lì lo scarto rimane: tra ciò che *credono* di vivere e ciò che stanno vivendo davvero, tra ciò che dicono e ciò che nemmeno capiscono. La presa sicura di Akhtar sta nel far muovere il linguaggio a due livelli allo stesso tempo come in due realtà parallele ugualmente vere dove a quello che succede in una corrisponde ben altro nell'altra: la realtà delle idee, dei valori, dei pregiudizi e dei discorsi, e la realtà dei comportamenti. O altrimenti detto: quello che davvero ci muove e quello che ci giustifica, ci sostiene tutto il tempo. Non si tratta di apparenza e realtà, maschera e verità, per cui basta fugare l'una per mettere in crisi l'altra. Ad Akhtar riesce qui di cogliere la radice non cognitiva del pregiudizio, per cui le battaglie illuministiche si combattono sempre a vuoto. Il pregiudizio, di qualsiasi genere, dalla calunnia al razzismo, serve a sostenere un interesse vitale, ha lì il suo centro di forza. Finché l'interesse in qualche modo ci guadagna ancora, il pregiudizio viene abbandonato al massimo nelle parole, e anche qui perché il suo abbandono torna utile, non nei fatti.

L'incastro più riuscito del testo non è quello della trama, quanto quello tra questi due piani. La trama, il dialogo verisimile, servono a far sviluppare e frizionare tra loro quelle due realtà come due placche tettoniche che scorrono l'una sull'altra.

4.

Kušej lavora su questa frizione, e non solo in *Disgraced*. È un tratto caratteristico del suo modo di fare teatro, cercare ed esporre in continuazione l'incongruenza tra ciò che siamo/facciamo/subiamo e ciò che capiamo, pensiamo, ci raccontiamo. Non è semplicemente il gusto di provocare e smascherare. Niente giochetti tra essere e apparire, tra conscio e inconscio, tra come le cose sembrano e come in realtà stanno. Il teatro di Kušej non è psicologico in questo senso banale. Qui non si gioca a nascondino o a caccia al tesoro, non si scava per dissepellire realtà che noi stessi, come sempre, abbiamo già piazzato al fondo. Qui non si tratta tanto di fantomatiche verità/identità in senso assoluto (chi siamo 'davvero', al di là di come ci percepiscono gli altri, cioè fuori da ogni rapporto, fuori dallo spazio e dal tempo), quanto di posizioni: posizione che di volta in volta si assumono o si è indotti ad assumere in uno spazio concreto, storico e fisico. E uno spazio concreto è sempre uno spazio pericoloso, non neutrale, un campo di forze a cui si è sempre esposti, senza zone franche, nicchie di sicurezza in cui sottrarsi al contatto e all'urto. Il privilegio della vita occidentale consiste proprio nello sforzo sistematico e organizzato di annullare questa concretezza dello spazio, il punto di contatto reale tra i corpi e i comportamenti. Moltiplicare invece tecnicamente le possibilità di fuga, di evasione dai conflitti, dalle responsabilità, dalla resa dei conti, smaterializzare problemi e persone, svaloriare le parole, in questo sembra consistere il nostro tanto decantato stile di vita che subito dopo ogni incidente o attacco terroristico ci incitiamo a vicenda a riprendere.

Sin dai primi giorni di lavorazione Kušej ha tagliato corto con la tentazione di apparecchiare tavoli e far tintinnare bicchieri in un ennesimo remake di *Indovina chi viene a cena*. In effetti, il naturalismo del testo tenta molti interpreti a proseguirlo anche nell'allesi-

mento scenico, illustrandolo con tutti gli orpelli del caso. Un allestimento convenzionale avrebbe probabilmente ucciso la qualità del testo di Akhtar, facendone solo una commedia di idee, dalla conversazione brillante e dal risvolto tragico ad effetto. Kušej riduce lo spazio ai minimi termini: una stanza-scatola-cella, bianco-immacolata, senza nulla in scena (niente mobilia, niente tavoli e sedie, come ci si aspetterebbe da un dramma da interni come questo). Scene minimali di questo tipo (qui a cura della scenografa *Annette Murschetz*) sono una scelta frequente nel teatro di Kušej. Non c'è modo che questo spazio si riduca a contenitore o fondale: è subito chiaramente un campo di forze, e catalizza quel che succede al suo interno. La scena così asettica, quasi geometrica, cita subito uno dei nonluoghi in cui ci muoviamo tutti i giorni: quegli spazi artificiali di sosta, di transito, di attesa, neutralizzati il più possibile, che si tratta solo di attraversare, dove la necessità di contatto reale è minimizzata, la comunicazione avviene attraverso pannelli, voci registrate, casistiche preventivate. Le persone se ne stanno lì come nei modellini architettonici, trapiantate dall'alto, isolate in bolle di vetro, alle prese con le proprie proiezioni. Se non fosse per una differenza cruciale che in apparenza non c'entra nulla con lo scenario domestico d'alta classe suggerito dal testo: buona parte del pavimento calpestabile in scena è fatto di carbone vegetale vero. Qui bisogna stare attenti a dove si mettono i piedi in ogni senso. Gli attori si muovono contemporaneamente in questi due spazi. Vivono, pensano, parlano 'in alto', in uno dei nostri spazi lisci, organizzati ovunque in percorsi programmati, atti a rendere la volontà scorrevole, le intenzioni realizzabili senza intoppi, e camminano in realtà tutto il tempo su un cratere fatto di pietre d'inciampo. I pezzi di carbone si sgretolano e fanno rumore sotto ai passi, rendono instabili i movimenti e sporcano, lasciano tracce ovunque sull'immacolatezza asettica degli spazi sociali contemporanei. Ma l'aspetto più interessante dal punto di vista teatrale è che costringono di continuo a rivedere l'equilibrio, a precisare la posizione, il tono di ogni battuta.

Kušej esige dagli attori che ogni battuta, anche quella in apparenza più innocua e casuale, porti subito in superficie la posizione effettiva che la sostiene. Per questo, ad esempio, condensa la chiacchiera conviviale, diluita qui e là lungo il testo di Akhtar, in un unico inframmezzo scenico: dispone gli attori in scena come figure immobili di un *rendering*, uno accanto all'altro e faccia agli spettatori a sparare nel vuoto le solite considerazioni sul cibo, ricordi di vacanze che non interessano a nessuno, persino elenchi di ingredienti di ricette, con lunghe pause 'inappropriate' tra una battuta e l'altra ad esporre questi scambi quotidiani per quello che spesso sono, stucco previdente per eventuali buchi da cui potrebbe irrompere l'imprevisto che ci inchioda.

Unico oggetto in scena: una spada, conficcata nel carbone, che a turno ciascuno imbraccia quando, quello che chiamiamo con orgoglio occidentale 'capacità di confronto', di 'critica antideologica', arrivano ai loro limiti: lì dove non si può più davvero dialogare, dove non si tratta più di scambiarsi punti di vista e di arricchire prospettive, ma dove si stanano le posizioni di fondo che ci sostengono, l'interesse ultimo che ci regge in piedi e su cui non siamo disposti a cedere.



Ayad Akhtar, *Disgraced*, regia di Martin Kušej, 2017. Teatro Carignano di Torino. Paolo Pierobon. Foto di Andrea Macchia.

A un certo punto ciascuna delle figure in scena pronuncia il suo 'atto di fede', forte e chiaro. È un intermezzo che non compare nel testo originale di Akhtar, un credo laico in *questa* vita, la nostra: la 'bella vita', di proprietà *nostra*, spesso guadagnata a caro prezzo, proprio e altrui, oggi insidiata da atti di violenza terroristica, ma insidiata soprattutto da

troppe mani tese. Successo come comfort nelle cose e nei pensieri, libertà e piaceri facili o anche raffinati, piaceri comunque modesti, che fundamentalmente consistono nel mettere distanza da qualche realtà che ci contraddice, sono questi gli oggetti della nostra devozione secolare. Islam significa 'sottomissione', ci ricorda Amir, termine che scandaglia subito l'Occidente ufficialmente illuminato, emancipato, antiautoritario. Ma non c'è bisogno di credere in un dio perché una qualche forma di culto disciplini la propria vita.

5.

Certe volte tra le cose più interessanti di uno spettacolo ci sono le scene non viste, quelle che sono state cassate, e i motivi per cui lo si è fatto. Ne racconto qui una non prevista dal testo originale di Akhtar. L'outsider Amir si muove come un animale in trappola nello spazio immacolato che fa le veci della sua bella casa e di ogni altro spazio sociale 'protetto' in cui è ammesso con riserva, tormentato dal presentimento di venire presto escluso. Prende a calci il perimetro di carboni su cui inciampa, ne raccoglie pezzi che scaglia contro le pareti bianche sfidandone la purezza, e infine crolla sotto i suoi stessi colpi a vuoto. Un paio di queste sassate sfiorano l'altra figura in scena, la compagna, l'insider, di spalle rispetto agli spettatori e immobile tutto il tempo, i piedi al sicuro dalla sporcizia, mentre parla con la faccia a pochi centimetri dalla parete dei suoi successi imminenti e sicuri, senza che niente di quello che sta succedendo lì vicino la sfiori davvero.

Questa e qualche altra soluzione scenica sono state cassate in fondo per il timore che non risultassero abbastanza sospese nell'intenzione, abbastanza sature di percezioni contrastanti. Si è temuto che il lancio dei carboni contro il muro a sfiorare il corpo della donna ricordasse *soltanto* la lapidazione prevista dal Corano (come dalla Bibbia, del resto, anche se lo si ricorda meno volentieri) perdendosi per strada ogni tensione. Si voleva evitare di offrire al pregiudizio spunti per tirare le sue conclusioni già pronte: quel che viene da 'fuori' non potrà mai essere davvero 'dentro', se educato nella violenza prima o poi violento, mogli e buoi dei paesi tuoi, e via di questo passo.

In realtà, al di là della scena, questa è l'obiezione che negli Stati Uniti è stata fatta più volte, non solo da spettatori musulmani, già al testo di Akhtar⁶. È un timore che anch'io ho sentito esprimere da addetti ai lavori in margine alle prove: se il testo intendeva mettere in crisi una diffidenza diffusa verso l'Islam, e in generale il sospetto nei confronti dello straniero proveniente da paesi considerati meno civilizzati, l'intento sembra ottenere perfino l'effetto contrario. Alla fine qui c'è uno che viene da 'fuori' e fa di tutto, non semplicemente per incarnare una vita occidentale, ma l'idea occidentale di vita felice e di successo, e pure con tutto se stesso. È uno che sradica da sé la propria cultura d'origine con i suoi vincoli e le sue ossessioni come l'intralcio più grande alla propria realizzazione, ripudia la tradizione come una bomba a orologeria, e alla fine, davanti alla vanità dei suoi

////////////////////

6 A. Martínez-Vázquez, *Universality in Disgraced by Ayad Akhtar: Does the Intent Justify the Impact?*, in *HowlRound* (free and open platform for theatremakers worldwide), <https://howlround.com/universality-disgraced-ayad-akhtar>. Lo stesso Akhtar ne parla in: *Islam Hasn't Had Our Friedrich Schleiermacher: A Conversation with Ayad Akhtar*, intervista a cura di Jabeen Akhtar, «Los Angeles Review of Books», 8 giugno 2016, <https://lareviewofbooks.org/article/islam-hasnt-had-friedrich-schleiermacher/#/>

sforzi, si scopre rimesso a quella stessa bomba su cui forse è sempre stato seduto e che magari adesso avrebbe anche una ragione per far saltare. Il punto è che il modo in cui Amir vede l'Islam è già occidentale. È cioè già un risultato oltre che uno strumento attivo del suo processo d'integrazione. Vedere la sua cultura d'origine in questo modo, condannarla e rinnegarla in ogni cellula, di fatto gli torna utile: finché non si accorge che i suoi sforzi non bastano contro la prontezza del gruppo dominante nel rovesciare il fatto nudo della sua origine contro di lui nel momento in cui torna loro utile.

«Se neppure tu ce l'hai fatta con loro», dice ad Amir il nipote pakistano-americano, molto più critico verso un'integrazione che non può riuscire: se neppure uno come Amir ce l'ha fatta, che si è smontato come musulmano e rimontato come occidentale, che ha tagliato con tutto ciò che era, con tutto ciò che poteva dar 'loro' fastidio, per aderire senza scarti alla 'loro' forma di vita, come si può pensare che ci siano possibilità per chi mantiene anche un'altra prospettiva o anche solo una distanza critica.

Quando l'impotenza sociale di Amir esplode in violenza contro la moglie bianca che, a completare il suo 'fallimento', lo tradisce, succede esattamente quello che succede in tanti casi all'ordine del giorno nei 'paesi nostri', tra gente 'nostra': la violenza sociale sommersa diventa visibile e quindi reale soltanto nel singolo che alza la mano, pertanto rimane solo sua. Kušej non ci risparmia la brutalità della scena, ma è chiaro tutto il tempo che questa è solo la punta dell'iceberg di una brutalità ben più estesa, soltanto meno appariscente. Un corpo trascina l'altro dagli spazi fintamente neutri e superiori della 'civiltà' giù nei carboni, e i colpi sono feroci come lo sono quelli di tutte le lotte che non si possono combattere o che si dovrebbero combattere altrove. La violenza non ne esce giustificata, piuttosto si continua a vedere il quadro più ampio mentre si hanno gli occhi puntati su questo dettaglio insopportabile: mentre si guardano i colpi di un marito 'diverso' abbattersi su una moglie 'normale', riuscire a vedere *anche* la violenza che c'è dove non sembra, dove magari non si vedono, o non sono necessari, spargimenti di sangue.

Amir infine barcolla in un soqquadro che è *oscenamente privato*. Il collasso è in realtà collettivo, politico-sociale, ma si riesce ancora a concentrarne il peso sulle spalle di esistenze private e di minoranze. In questo caso, l'origine musulmana agguanta la questione, la risolve subito e la seppellisce viva sotto la conclusione di sempre, che "non poteva che andare così". Questo non è l'effetto del testo, è quello che accade e il testo lo espone, ma espone anche il resto in gioco, tutto quello che il meccanismo del pregiudizio omette. Se, nonostante la complessità dei piani in gioco sulla scena, la meccanica del pregiudizio è tutto quello che resta, a un certo punto, come dice Akhtar, «non si può più sentirsi responsabili della stupidità del pubblico»⁷. La complessità c'è, e rende difficile tirare conclusioni omissive, ma non impossibile: non può pensare al posto nostro.

6.

Kušej ammette che il grosso problema del teatro rimane oggi quello di essere una grande bolla quasi protetta contro la maggior parte degli spettatori: «Lo scambio che c'è tra il

////////////////////

⁷ A. Akhtar in: *Islam Hasn't Had Our Friedrich Schleiermacher: A Conversation with Ayad Akhtar*, intervista a cura di Jabeen Akhtar, Los Angeles Review of Books, 8 giugno 2016.

pubblico e gli artisti in scena esce troppo poco all'esterno»⁸. Di fatto, muore più o meno sull'uscio. Chiaramente non è solo un problema del teatro, e non solo di accesso alle masse. Temo che il nodo fondamentale stia in quello «scambio tra il pubblico e gli artisti in scena»⁹, che scambio proprio non è.

In Germania mi è capitato di sentire esponenti e critici sostenitori di un teatro presunto avanguardistico, inquadrare il teatro di Kušej nella categoria «boulevard, anche se d'indiscutibile alto livello tecnico». Se c'è del vero, è una di quelle verità che aiutano soltanto a sentirsi bene dove già si è (anche qui secondo la logica esclusiva 'loro/invece noi'), senza preoccuparsi di appurare dove, di fatto, si è. Dico questo perché il 'punto debole' di Kušej è in realtà il punto debole del sistema-teatro, della produzione artistica oggi (e in generale di quella critico-intellettuale): detto qui in maniera sommaria, la funzione sociale delle opere, anche delle più critiche verso le aspettative, si esaurisce fundamentalmente nell'aiutare i loro rispettivi apparati di distribuzione (istituzioni, festival, ecc.) a sopravvivere.

Oggi la simpatia istintiva va a quei testi e a quel teatro che si lasciano più o meno inserire nella categoria del post-drammatico individuata solo a inizio degli anni Novanta dallo studioso Hans-Thies¹⁰, ma che è ben testimoniata nel teatro tedesco ed europeo dell'ultimo secolo fino a oggi. Kušej resiste agli avanguardismi facili e vince nel 1999 il premio tedesco dedicato alle avanguardie (*Innovationspreis*), non trascurando i contemporanei, Heiner Müller, Sarah. Kane, Rainer. W. Fassbinder figurano tra i suoi autori (un'impressionante versione di *Le lacrime amare di Petra von Kant* gli ha procurato il premio-Faust nel 2012, uno dei più prestigiosi in Germania). Ma lavora volentieri, appunto, anche con i 'vecchi', Strindberg, Ibsen, Goethe, tra i tanti, senza dimenticare il suo autore preferito, quello che chiama il suo mentore, Odön von Horvath.

Considera Brecht superato perché troppo ideologicamente compromesso (io sono del parere che, più che superarlo, lo si aggiri di continuo e, da un certo punto di vista, si faccia pure bene, perché Brecht è tecnicamente compromettente: se davvero frequentato può compromettere in senso tecno-politico il modo in cui si continuano a produrre teatro, letteratura, arte e critica. Sicché il nostro primo incontro è stato davvero divertente). Anche se per Kušej la domanda cruciale rimane quella da cui in realtà partiva Brecht, la domanda che nel frattempo troppi pochi registi (e scrittori) si pongono, e ancora meno sono quelli che riescono a darle una risposta sostenibile: «Perché voglio mettere in scena questo dramma? Se non riesco a rispondere a questa domanda, non ho bisogno di presentarmi neanche alla prima prova».¹¹

Si considera un regista assolutamente politico, è convinto della dimensione politica dell'arte, anche se non nel modo in cui in genere la si intende, ideologico-partitico, e certamente non nel senso di caccia all'attualità: l'arte o il teatro hanno tutto un «altro accesso» alla cosiddetta politica, intesa come «attività, questioni e problematizzazioni

8 Intervista a M. Kušej: «Ich habe die ultimative katholische Laufbahn hinter mir», a cura di Karin Cerny, 4 gennaio 2017, <https://www.profil.at/kultur/martin-kusej-hexenjagd-burgtheater-wien-interview-7924035>.

9 *Ibidem*.

10 H. T. Lehmann, *Teatro postdrammatico*, Cue Press, Bologna 2017.

11 Intervista a M. Kušej: «Ich habe die ultimative katholische Laufbahn hinter mir», cit.

che interessano il vivere comune». ¹² Kušej cerca di costruire questo «altro accesso», e lo fa servendosi di testi che provengono da una tradizione di duemila anni.

Fatto sta che lavora volentieri coi 'ferri vecchi' non perché nostalgico di una psicologia del personaggio e di un'azione drammatica vecchio stile, ma perché per lui non esistono armi spuntate, o meglio, tutte le forme, anche le più aggiornate, lo sono. La forza teatrale, già di un testo, e poi di uno spettacolo, sta nel dare realtà sensibile a ciò che in un discorso inficia sempre il discorso, a ciò che dell'azione la sabota.

Il punto 'disgraziato' in cui tutti i mezzi fanno cilecca, le spiegazioni più profonde arrivano comunque troppo corte, niente funziona, eppure qualcosa deve essere fatto comunque e non una cosa qualsiasi: per Kušej non c'è differenza sostanziale tra questi che sono forse i momenti di picco di una vita, tanto personale quanto collettiva, e quello che succede, o dovrebbe succedere, quando si lavora e si assiste ad un'esperienza teatrale. Per quanto non ci si arrivi mai volentieri, «quello è il punto a cui bisogna arrivare», dice, «o si sta solo girando la manovella dell'organetto». ¹³



12 *Ibidem*.

13 Così Kušej in una conversazione privata durante le prove.



ISSN 2532-3830



2532-3830-5