

*Il desiderio di utopia. Elementi per definire la costruzione delle distopie teatrali polacche*

*1. La morte del “bell’animale” e il desiderio di utopia*

**T**ic/-/tac. Per la nostra percezione, anche il ticchettio dell’orologio è una piccola drammatizzazione del tempo: inizio-centro-fine; genesi-percorso del mondo-apocalisse; nascita-vita-morte. Siamo abituati alla tripartizione del tempo in cui viviamo, a un tempo con una finalità, con un punto verso cui intendiamo giungere, o verso cui ci spinge il moto della natura e della storia. Quello che ci spinge a ricercare sempre lo stesso schema, anche negli stimoli più piccoli, è un “desiderio del dramma”<sup>1</sup>, un impulso che vuole dare ordine anche alle narrazioni più caotiche. Secondo il principio della tripartizione, grossomodo, viene organizzato il modello della drammaturgia aristotelica, il “bell’animale”<sup>2</sup> che ha stabilito la struttura della narrazione drammatica per secoli.

Tuttavia, nel teatro e nella drammaturgia contemporanei – in Polonia in particolare nel periodo a partire dall’inizio del XXI secolo – la struttura del tempo è cambiata radicalmente rispetto a questo modello tradizionale. Andando ad analizzare in maniera approfondita alcuni degli spettacoli più significativi del teatro polacco degli ultimi anni, scopriremo che la temporalità viene costruita secondo concetti insoliti.

In questa sede prendiamo come spunto di riflessione uno degli spettacoli più importanti degli ultimi quindici anni, significativo soprattutto per la definizione della sensibilità e delle linee del pensiero del teatro critico in Polonia: *H.*, un’interpretazione dell’*Amleto* shakespeariano per la regia di Jan Klata, messa in scena nell’estate del 2004 nei cantieri navali di Danzica. Jan Klata è stato, nel teatro polacco più recente, probabilmente il primo regista di teatro che abbia rivolto così tanta attenzione alla questione della storia e della memoria, in questo caso in particolare alla memoria dell’epoca finita con la cesura storica del 1989. A cavallo tra il XX e il XXI secolo – e *H.* è uno degli esempi più importanti in questo contesto, non solo perché il più noto – nasce una corrente critica del teatro che ci ricorda spesso che uno dei drammi della “nuova Polonia” è il fatto che non si sia formata una società civile, ovvero una comunità dotata proprio di quei valori (*in primis* la solidarietà, dalla quale prende nome il movimento “Solidarność”) che hanno portato alla vittoria un progetto prima sindacale, e poi socio-politico. Klata, come dopo di lui altri registi teatrali (particolarmente interessanti per il recupero critico della memoria del passato più recente sono gli spettacoli di Michał Zadara e di Monika Strzępka), di fronte ai dogmi a

<sup>1</sup> Cfr. H.-T. LEHMANN, *Cosa significa teatro postdrammatico?*, in «Prove di drammaturgia», 1, 2010, p. 7.

<sup>2</sup> Mi riferisco alla metafora usata nel capitolo VII della *Poetica*, con cui Aristotele esplicita l’idea dell’unità d’azione: l’azione, come qualsiasi creatura vivente, non deve essere né eccessivamente grande né troppo piccola, e deve avere tutte le parti ordinate e al loro posto. Ordine ed estensione dunque sono alla base della costruzione della fabula, necessariamente composta da un inizio, un mezzo e una fine e della giusta lunghezza.

senso unico della narrazione dominante<sup>3</sup> del potere, ha cominciato a rivendicare lo spazio per l'esercizio della critica e del dubbio, per la comunità e, soprattutto, per l'utopia. Quello di Klata è un teatro critico, impegnato o – servendoci dell'importante distinzione compiuta nel saggio *Polityka sztuki*<sup>4</sup> da Paweł Mościcki – *impegnante*<sup>5</sup> in quanto rievoca le zone di esclusione sociale e i personaggi più deboli; l'intento è quello di ricordare che la democrazia non è una cosa data per sempre, bisogna piuttosto lavorarci costantemente, scorgere e denunciare (questo è il maggior compito di artisti e intellettuali) le falle del sistema e i problemi ancora appena visibili, prima che diventino un'epidemia di "rinocerontite", come nel celebre dramma di Eugène Ionesco<sup>6</sup>. Così, l'indagine sui motivi del fallimento dell'ultima utopia polacca, inteso anche in senso più ampio come il fallimento dell'intero progetto di democratizzazione della vita comune e della sfera pubblica, è probabilmente uno dei grandi temi del teatro polacco contemporaneo.

In apertura dello spettacolo *H.*, sullo sfondo delle gru fatiscenti dei cantieri navali abbandonati, vediamo avvicinarsi al pubblico due giovani amici, Amleto (Marcin Czarnik) e Orazio (Cezary Rybiński); i loro discorsi sono come ripresi a metà, ci introducono bruscamente nella storia, senza alcun prologo, senza l'introduzione di personaggi atti a esporre le vicende narrate (come i due soldati che si interrogano sulla comparsa dello spirito del defunto re). Non vi è neanche un chiaro inizio: si ha l'impressione di subentrare in un certo momento dell'azione, quando gli attori hanno già dato inizio alla "narrazione".

I due amici sono entrambi vestiti di bianco, in costumi da scherma, come del resto tutti i personaggi di questo spettacolo: sono in assetto di guerra, pronti già per lo scontro finale. Amleto ha una benda nera sul braccio – probabilmente in segno di lutto per la morte del padre – e Orazio ha in mano una radio portatile. Sentiamo la canzone *Seven Nation Army*, singolo del 2003 del gruppo The White Stripes, una canzone rock dal ritmo semplice, che fa da sfondo al gioco di *turbogolf*<sup>7</sup> in cui si cimentano i due attori; l'inesorabile catastrofe è preannunciata,

<sup>3</sup> Userò la nozione "narrazione dominante" nel senso in cui viene oggi definito un sistema di convinzioni, di ideologia, di politica storica e di condizioni che creano il diktat generale nella vita pubblica; ne ha dato una definizione esaustiva Riccardo Petrella nel libro-intervista: R. PETRELLA, *Una nuova narrazione del mondo. Umanità, beni comuni, vivere insieme*, a cura di R. Bosio, EMI, Bologna 2006. Nell'introduzione a questo saggio, Petrella scrive: "Nessun sistema, gruppo sociale o essere umano può esistere in assenza di una sua narrazione. [...] La narrazione è ideologia e qualcosa in più: è il vissuto di emozioni, gioie, sofferenze, realizzazioni. La narrazione comprende necessariamente il passato, il presente, il futuro" (p. 3). La narrazione dominante di oggi è ispirata, secondo Petrella, da tre forze maggiori: la fede nella tecnologia, la fede nel capitalismo e la convinzione dell'impossibilità di alternative al sistema attuale.

<sup>4</sup> P. MOŚCICKI, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

<sup>5</sup> In questa distinzione, l'arte impegnata va intesa come integrata con la sfera pubblica, è caratterizzata da un radicale rifiuto del concetto di *ars gratia artis*, al quale viene contrapposta l'idea dell'arte come strumento per comunicare idee e raggiungere obiettivi che si trovano al di fuori dell'arte. L'arte impegnata, a differenza dall'arte impegnata, si basa su un concetto fondamentale dell'arte avanguardista del dopoguerra, e cioè sul fatto che esiste un'omologia strutturale fra il campo dell'arte e il campo della politica; compiendo una rivoluzione artistica si otterrebbero dunque sempre degli effetti politici. Questo riguarda anche la parte formale dell'opera (o dello spettacolo), perché rivoluzionando un linguaggio artistico si effettua un cambiamento, una riconfigurazione e una destrutturazione della generale percezione della realtà, e di conseguenza si possono ottenere dei cambiamenti a livello della vita sociale. La prima dunque si collega al concetto di *engagement*, sviluppato in particolare da J.P. Sartre in *Che cos'è la letteratura?* (1947), mentre la seconda ha come riferimento la categoria della "moralità della forma" sviluppata da R. Barthes soprattutto in *Il grado zero della letteratura* (1953).

<sup>6</sup> Cfr. E. IONESCO, *Il rinoceronte*, Einaudi, Torino 1981.

<sup>7</sup> Turbogolf: una versione "sovversiva" e aggressiva del golf che si svolge in tutti posti non convenzionali, come luoghi abbandonati o parchi, e consiste nel colpire la pallina, ma più che arrivare a una destinazione (il buco) è importante il percorso a ostacoli (i giocatori si sfidano a chi riesce a rompere una finestra, a colpire un punto preciso ecc.).

ma il protagonista di questa storia non sembra esserne molto preoccupato. Quando nell'ultima scena Fortebraccio (Maciej Konopiński) irrompe nello scenario di morte e di massacro appena compiuto insieme ai suoi uomini, non abbiamo la sensazione che questa storia sia finita. Sin dall'inizio, in questo spettacolo, il tempo scorre secondo principi diversi da quelli tradizionali, mosso da una logica inusuale. Forse scorre a spirale, o piuttosto seguendo il principio del nastro di Möbius: non esiste un inizio e una fine, esiste una superficie unica, un solo lato e un solo bordo; una volta percorso il giro, ci si trova dalla parte opposta, ma percorrendo due giri ci ritroviamo al lato iniziale. Comunque vada, il finale è già prestabilito, già vissuto, lo conoscono tutti.

Lo scorrere del tempo così insolito non si manifesta solamente in *H.* di Jan Klata; molte rappresentazioni contemporanee<sup>8</sup>, in risposta al cambiamento generale dell'organizzazione e della percezione dei ritmi del tempo sociale e lavorativo, costruiscono dei mondi teatrali in cui il tempo della rappresentazione/narrazione non scorre in maniera lineare. Nel 1960 Kingsley Amis scriveva: "Il capitalismo provoca una storica rottura epistemologica, attraverso cui il tempo scandito dall'orologio diviene lo spazio dello sviluppo umano perché esso è lo spazio della produzione industriale capitalistica"<sup>9</sup>; il tempo sostituisce quindi lo spazio dello sviluppo umano, ma nella versione moderna – se vogliamo, postfordista<sup>10</sup> – del capitalismo, la questione si complica ulteriormente, in quanto il tempo perde la sua logica, si dilata, si riavvolge su sé stesso e diventa inafferrabile, virtuale.

Queste mutazioni non potevano lasciare indifferenti il teatro e la drammaturgia che, con gli albori del capitalismo iniziano a vivere una crisi che porta all'agonia del "bell'animale" aristotelico, cioè al progressivo smantellamento della forma drammatica e della fabula. Com'è noto, la crisi del "dramma assoluto" è stata teorizzata da Peter Szondi nel saggio *Teoria del dramma moderno*<sup>11</sup>;

<sup>8</sup> In realtà una simile tendenza è da ricercare almeno sin dal teatro dell'assurdo, se non ancora prima, nelle varie forme del teatro d'avanguardia e nelle sperimentazioni che vengono riassunte sotto il segno comune della Grande Riforma del teatro a cavallo fra XIX e XX secolo.

<sup>9</sup> K. AMIS, *Nuove mappe dell'inferno* (1960), trad. it. M. Valente, Bompiani, Milano 1962, p. 97.

<sup>10</sup> Cfr. U. FADINI, A. ZANINI, *Lessico del postfordismo. Dizionario di idee della mutazione*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 11-12: "Postfordismo: un modello sociale in cui il modo di produzione non è più dominato dalle forme di accumulazione verticalmente integrate e di distribuzione della ricchezza contrattate tra rappresentanze collettive e supervisionate dallo stato, bensì da forme di accumulazione flessibili, capaci di integrare, di mettere in rete, modi, tempi e luoghi di produzione tra di loro molto diversi: dalla fabbrica robotizzata alla cascina Hi Tech, dal distretto industriale alle maquilladoras messicane, ai templi della finanza globale. [...] Nei processi lavorativi contemporanei, ci sono pensieri e linguaggi che funzionano di per sé come "macchine" produttive, senza dover adottare un corpo fisico, meccanico o elettronico. Tali pensieri appartengono – anche, non solo – all'esperienza degli individui. Ed è appunto nella progressiva difformità e nello scarto tra l'intelligenza collettiva diffusa e il "cervello sociale" sussunto negli stessi processi lavorativi che si può scorgere la matrice conflittuale, complessa e contraddittoria della produzione postfordista e, nello stesso tempo, i processi che definiscono in termini di biopolitica le modalità di controllo, di regolazione e di riproduzione della forza-lavoro e della soggettività su scala planetaria".

<sup>11</sup> Il "dramma assoluto", dal quale parte l'analisi di P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, trad. it. di C. Cases, Einaudi, Torino 1962, è un modello post-rinascimentale del dramma che non "conosce nulla al di fuori di sé" (p. 7). I suoi concetti fondamentali si potrebbero riassumere come l'"accadere (1) presente (2) e intersoggettivo (3)" (p. 10). L'autore nella sua definizione del dramma, in parte ispirata a quella hegeliana, con particolare attenzione rivolta al concetto dialettico del genere, elenca anche altri elementi fondamentali: uno di essi è l'idea del dramma puro e primario che rappresenta sempre sé stesso, crea mondi nuovi e non conosce ispirazioni esterne, né citazioni. Le conseguenze formali dell'assolutezza del dramma come genere letterario si possono vedere su tutti i piani, *in primis* nell'assenza e nel silenzio dell'autore, concepito solamente come l'inventore di un mondo che non gli appartiene. Anche lo spettatore risulta passivo, fermo restando che il mondo rappresentato lo dovrebbe coinvolgere emotivamente attraverso il processo di riconoscimento e identificazione. Il rapporto dell'attore con il ruolo non deve essere mai visibile, bensì l'attore dovrebbe fondersi con il personaggio in un essere

come risposta alle vecchie strutture drammaturgiche, morte alla fine dell'Ottocento insieme alla convenzionalità della *pièce bien faite*, Szondi proponeva il concetto di teatro epico che per molti versi continua a essere un importante punto di riferimento per le pratiche teatrali contemporanee, non essendo però in grado di esprimere in pieno la complessità delle tendenze del teatro e del dramma della fine del XX e dell'inizio del XXI secolo.

Lo studioso tedesco Hans-Thies Lehmann propone dunque la nozione di teatro *postdrammatico*, dove il prefisso "post-" indica una relazione, seppur conflittuale o polemica, con il precedente modello predominante del teatro drammatico. Lehmann sostiene che le nuove forme ed estetiche teatrali (eredi della lotta che il teatro ha compiuto agli inizi del XX secolo per confermare la propria autonomia rispetto alla letteratura, nonché della crisi del dramma diagnosticata da Szondi) hanno in comune la qualità di non focalizzarsi più sul testo drammatico. Il nuovo teatro preferisce forme incompiute, frammentate, disordinate, usa il montaggio, la decostruzione, il *collage*, e altre forme che trasmettono la crisi dell'unità aristotelica e della concezione del tempo. "Il teatro drammatico finisce nel momento in cui questi elementi [l'illusione, la *mimesis* e il testo – B.M.] non si costituiscono come principi regolatori, ma si dimostrano come uno delle tante possibili varianti dell'arte del teatro"<sup>12</sup>, scrive Lehmann. Un concetto cruciale diventa la comunicazione, perché nel mondo mediatico della contemporaneità, l'aspetto dominante diventa il rapporto tra osservatore e oggetto, la situazione in atto, l'accadimento del teatro; l'arte del teatro si disinteressa dunque al concetto aristotelico di unità, l'opera conclusa perde di importanza per assegnare il privilegio all'esecuzione/spettacolo. Però – sottolinea Lehmann – "si può anche paradossalmente dire che il dramma è stato superato, nonostante esista un certo desiderio del dramma"<sup>13</sup>; laddove manca il finale, la nostra percezione lo ricercherà disperatamente, cercherà di dare ordine al caos degli impulsi ricevuti.

D'altro canto, Jean-Pierre Sarrazac propone di sostituire la figura del drammaturgo tradizionale, il demiurgo dei "begli animali", con l'autore-rapsodo<sup>14</sup>, un soggetto drammatico e lirico nello stesso tempo che, guidato appunto da una "pulsione rapsodica", assembla quello che ha precedentemente scomposto lui stesso. Il teorico francese mette in evidenza una peculiare "poetica dell'unione nella discordanza"<sup>15</sup> che sarebbe caratteristica per gli autori di teatro contemporanei, e che porterebbe allo

[...] *smembramento* del corpo del dramma – come quello di Dioniso – smembrato e ricomposto all'infinito. La pulsione rapsodica interrompe incessantemente il corso dell'opera; taglia nel vivo e lì dove, nella forma aristotelico-hegeliana e nel suo prodotto, la "pièce bien faite", aveva uno svolgimento organico, crea un ritaglio, quasi una scarnificazione. [...] L'autore-rapsodo taglia e assembla il tutto, lasciando vedere chiaramente le cuciture, ciò che va a stracciare, a fare a pezzi<sup>16</sup>.

---

drammatico autonomo. Il dramma così concepito si svolge sempre in un presente immanente, "non conosce il concetto di tempo" (p. 61) e sia l'ambiente temporale che quello spaziale devono essere estranei alla conoscenza dello spettatore.

<sup>12</sup> In mancanza di una traduzione italiana dello studio di Lehmann (ed. or. H.-T. LEHAMANN, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999) mi servo della traduzione polacca: IDEM, *Teatr postdramatyczny*, trad. pol. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, p. 18. ("Teatr dramatyczny kończy się w tym miejscu, gdzie te elementy nie stanowią już zasady regulującej, lecz okazują się tylko jednym z możliwych wariantów sztuki teatru").

<sup>13</sup> H.-T. LEHAMANN, *Cosa significa teatro postdrammatico?*, cit., p. 7.

<sup>14</sup> Il termine è stato proposto per la prima volta in J.-P. SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, Edition de L'aire, Lausanne 1981.

<sup>15</sup> J.-P. SARRAZAC, *Il Nuovo corpo del dramma*, in «Prove di drammaturgia», 1, 2010, p. 21.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

Al posto del bell'animale nasce dunque una specie nuova che Sarrazac paragona all'ibrido kafkiano, la bizzarra bestia a cui sta stretta la propria pelle, il mezzo gatto, mezzo agnello<sup>17</sup>: un ibrido, un incrocio improbabile, prodotto di un'infinità di possibilità di riproduzioni e di incroci. Un essere in eterno divenire e, potenzialmente, mutabile fino all'infinito. Nel taglia e cuci dell'autore rapsodo, il racconto può assumere quindi varie forme e nella sua composizione frammentaria, scomponibile, in realtà manca il principio dell'ordine della costruzione di una favola: non c'è un vero inizio, uno sviluppo e, soprattutto, non c'è la fine. Il desiderio del dramma può anche trovare appagamento nelle forme più scomposte, basta solo accettare la trasformazione del "bell'animale" in un ibrido grottesco.

Postdrammatico o rapsodico, il nuovo teatro ci presenta dunque, in risposta al radicale cambiamento del tempo della vita umana, una concezione del mondo senza fine, frammentario, scomposto, dalla sostanza impervia, con delle trame fatte di ingranaggi di voci, materiali e personaggi che nel loro insieme provocano un effetto di eccesso e di sovraffollamento. La nostra percezione continua a ricercare spontaneamente negli impulsi ricevuti una forma conclusa, desidera sentire quel "tac" dell'orologio, come anche desidera avere un fine da raggiungere. In un certo senso, il desiderio di unità del tempo si unisce con il desiderio di finalità e con il desiderio di utopia.

Infatti, anche la logica della costruzione delle utopie richiede una finalità: si mira a raggiungere un *orizzonte* (concetto molto importante per la riflessione sull'utopia<sup>18</sup>), cioè il sistema di valori, il progetto politico immaginato; è questo il moto del progresso, alimentato da quel principio speranza<sup>19</sup> senza il quale l'utopia non ha ragione d'esistere.

Anche se, come si diceva, Jan Klata è un regista che nel teatro polacco più recente ha cominciato a rivendicare lo spazio per l'utopia, il mondo di *H.* non è utopico, non può esserlo: è un mondo distopico. In un mondo senza finalità, un mondo cioè in cui non è più possibile il dramma, come non è possibile l'utopia, *H.* è probabilmente il primo spettacolo nella Polonia post-1989 che grida il suo *desiderio di utopia*, dimostrato all'inverso, attraverso le strutture della distopia.

Sembrirebbe una contraddizione, ma non è così: bisogna ricordare che l'utopia e la distopia non andrebbero necessariamente viste come concetti opposti. Se è vero, come scrive Silvia Rota

<sup>17</sup> Si tratta del racconto *Un ibrido* di F. KAFKA, in *Racconti*, Mondadori, Milano 1983, pp. 422-423. Cfr. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowsze*, a cura di J.-P. Sarrazac, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007, voce: *Piękne zwierzę (śmierć pięknego zwierzęcia)*, pp. 123-124.

<sup>18</sup> Darko Suvin nel suo saggio in *Nuovissime Mappe dell'Inferno* (D. SUVIN, *Trenta tesi sulla distopia 2001: o è un trattarello?*, in *Nuovissime mappe dell'inferno. Distopia oggi*, a cura di G. Maniscalco Basile, S. Suvin, Monolite, Roma 2004, pp. 13-34) spiega che il luogo dove viene collocata l'utopia sia importante (per es. un'isola), ma questa collocazione è meno importante dell'orientamento dello sguardo verso un luogo e del movimento che viene attuato per raggiungerlo. "Il luogo, pertanto, è situato in uno spazio immaginario che è insieme misura e misurato; ma lo è come valore (qualità) piuttosto che come distanza (quantità)" (*Ibidem*, p. 17). Pertanto, gli aspetti legati al movimento dell'individuo e allo spazio sono: "a) il luogo (locus) in cui l'agente si muove; b) l'orizzonte verso il quale l'agente si muove; c) l'orientamento, il vettore che congiunge locus e orizzonte" (*Ibidem*, p. 18).

<sup>19</sup> Cfr. E. BLOCH, *Il principio speranza*, (1959), trad. it. E. De Angelis, T. Cavallo, Garzanti, Milano 1994. Nello studio di Bloch viene sviluppata la tesi che utopia e speranza sono due forze essenziali del pensare e dello sviluppo dell'uomo; secondo Bloch, l'uomo è dotato di una coscienza anticipante e di una capacità di mettere in moto lo sviluppo storico, il progresso e le rivoluzioni grazie appunto alla speranza, elemento e meccanismo fondamentale e oggettivo che fa parte di un reale e concreto sviluppo dell'essere, è la forza insita dell'uomo di voler costruire la realtà.

Ghibaudi<sup>20</sup>, che in ogni utopia c'è un elemento distopico, sia espresso che tacito, come in ogni distopia c'è un elemento utopico, sia espresso che tacito, e che in entrambi i casi è la realtà ad essere, almeno in parte, distopica e a richiedere un nuovo progetto, l'analisi deve necessariamente abbracciare sia l'utopia che la distopia come strettamente collegate e appartenenti ad un comune orizzonte di pensiero. Inoltre, proprio attraverso la dimostrazione del suo inverso speculare, la mancanza di un orizzonte utopico si palesa ancor più dolorosa.

## 2. *Il teatro della non-morte*

Se sin dall'inizio dello spettacolo i protagonisti di *H.* sono preparati per la catastrofe finale, allora noi, spettatori, guidati da Orazio che ci porta negli angoli più remoti degli storici cantieri navali, accompagniamo i personaggi in questa strada verso la morte; ma in un mondo senza fine, la morte ha ragione d'esistere? In effetti, nella storia architettata da Klata Amleto non muore, viene sostituito. Qui tutti possono essere il nuovo Amleto; viene addirittura organizzato un *casting*, durante il quale, in un gesto dissacrante verso il verbo shakespeariano, il celebre monologo "Essere o non essere..." viene declamato da attori non professionisti. Un Amleto, un H. (iniziale di Hamlet, dunque un Amleto qualsiasi, privato di individualità, ma forse anche iniziale di *historia*, la Storia che è padrona di questo mondo rappresentato) non può mai mancare, sostituito in continuazione da un nuovo attore. In chiusura – che è appunto anche un'apertura – Fortebraccio si siede accanto al cadavere di Amleto e chiede, con tono di rassegnazione, forse a se stesso, o forse al pubblico: "I gdzież to wszystko?"<sup>21</sup>. È lui il nuovo Amleto, ma non è il vincitore di questa storia, è solo un doppio, un sostituto destinato a ripetere tutta la storia. È vestito allo stesso modo di Amleto, di bianco, in costume da schermo, con la benda nera sul braccio. Lo spirito del padre intanto, come un brutto presagio, passa dietro le sue spalle sul cavallo bianco, vestito da ussaro alato.

Da questo mondo la morte viene bandita, perché la mancanza della finalità delle cose è, in un'ottica più estesa, collegata anche ad un rifiuto dell'idea di morte; tant'è che nello spettacolo di Klata viene completamente cancellata la celebre scena nel cimitero, conosciuta nel testo originale di Shakespeare. Nell'analisi radicale di Jean Baudrillard si arriva alla conclusione che nella società moderna in cui i cimiteri sono spostati fuori dalle città, lontano dagli sguardi dei vivi, "l'evoluzione è irreversibile: a poco a poco i morti cessano di esistere. Sono respinti fuori dalla circolazione simbolica del gruppo"<sup>22</sup>. Poco dopo leggiamo: "Essere morto è un'anomalia impensabile, rispetto alla quale tutte le altre sono inoffensive. La morte è una delinquenza, una devianza incurabile. Non più uno spazio/tempo destinato ai morti, la loro dimora è irreperibile, eccoli respinti nell'utopia radicale – nemmeno più parcheggiati: volatilizzati"<sup>23</sup>.

Secondo Baudrillard, se il cimitero non esiste più nella città, è perché la città stessa ne assume la funzione; e "se la grande metropoli operativa è la forma perfetta di un'intera cultura,

<sup>20</sup> S.R. GHIBAUDI, *Metodi di analisi dell'utopia*, in *Per una definizione dell'utopia. Metodi e discipline a confronto*, a cura di N. Minerva, Longo Editore, Ravenna 1992, pp. 161-172.

<sup>21</sup> W. SHAKESPEARE, *Hamlet, książę Dani*, trad. pol. S. Barańczak, W Drodze, Poznań 1990, p. 204. La frase è difficile da tradurre in italiano; in originale: "Where is this sight?", che si potrebbe tradurre liberamente come "Che vista è questa?". Agostino Lombardo traduce questa frase in italiano: "Dov'è questo spettacolo?" (W. SHAKESPEARE, *Amleto*, trad. it. A. Lombardo, Feltrinelli, Milano 2014, p. 281), ma nella traduzione di S. Barańczak Amleto chiede piuttosto "Dov'è finito tutto?"

<sup>22</sup> J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. it. G. Mancuso, Feltrinelli, Milano 2009, p. 139.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

allora la nostra cultura è semplicemente una cultura di morte<sup>24</sup>.

In *H.* infatti il cimitero non c'è, ma lo spazio della rappresentazione pullula di non-morti, di "morti viventi": sono i protagonisti della storia, destinati a morire e risorgere per ripresentarla sempre daccapo. Tutto ci indica che lo spettacolo sta per ricominciare: il vestito di Fortebraccio è ancora di un bianco immacolato, come quello di Amleto nella prima scena, e lo spirito del padre sta probabilmente preparandosi a rientrare al galoppo per avvertire il figlio dei pericoli che incombono sul suo regno. Ci ritroviamo di nuovo nella paradossale spirale del tempo, in cui la morte non c'è, anche se tutto è intriso di morte.

Joanna Derkaczew scriveva che "il ritratto della Polonia è un ritratto funebre"<sup>25</sup>, pieno di fantasmi, morti e spazi lugubri. Questa tendenza della cultura polacca può essere interpretata anche come proprietà peculiare del teatro che, secondo Marvin Carlson<sup>26</sup>, va inteso come una vera "macchina della memoria", perché la sua caratteristica è quella di "ripetere sempre le stesse storie che hanno per il pubblico un concreto significato religioso, sociale o politico"<sup>27</sup>. Una sorta di infestazione di spettri del passato è anche, come ricordiamo, una generale caratteristica dell'arte performativa e visiva del XX secolo: i vari *ready-made* e *object trouvé*, resuscitati nel gesto di creazione dell'opera d'arte, sono anch'essi delle forme fisiche che riportano la memoria nel presente. Nel teatro polacco ritroviamo un gesto simile, per esempio, in Tadeusz Kantor che riutilizzava gli oggetti appartenenti alla "realtà di rango minore" e, naturalmente, nel "teatro della morte"<sup>28</sup>. Questo è anche il caso del teatro contemporaneo che utilizza il riciclaggio culturale, le citazioni, la decomposizione e ricomposizione o il riemergere degli artefatti e delle immagini del trauma: la pulsazione rapsodica è un continuo richiamo degli spiriti.

I giovani registi polacchi ci ricordano che gli incubi della storia non se ne sono andati, bisogna saper dialogare con i morti, liberare le narrazioni in cui viviamo, esorcizzare gli spettri, altrimenti continueranno a infestare la sfera delle nostre rappresentazioni, e la sfera della vita comune. Riscrivere il passato, confrontarsi con i suoi capitoli più dolorosi, ammettere le proprie colpe e – soprattutto – distruggere il linguaggio anacronistico e dominante che ci ha abituato a certe forme di narrazione storica: questi sono alcuni dei bisogni formulati dal teatro polacco contemporaneo. Jan Klata, con *H.*, ha aperto proprio la riflessione su cosa è rimasto degli ideali della "rivoluzione di velluto" polacca, ma l'attenzione del teatro polacco per la questione del passato, del trauma non rielaborato e della memoria – in particolare la memoria dell'Olocausto e della Seconda guerra mondiale – è particolarmente significativa e si estende sulle pratiche teatrali di registi più disparati<sup>29</sup>.

In questa sede tratto nello specifico le distopie teatrali, nate in risposta al fallimento

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> J. DERKACZEW, *Nie-polska komedia*, [http://wyborcza.pl/1,75475,7933993,Nie\\_Polska\\_komedia.html#ixzz3n15Iu1eL](http://wyborcza.pl/1,75475,7933993,Nie_Polska_komedia.html#ixzz3n15Iu1eL); "portret Polski jest portretem trumiennym".

<sup>26</sup> M. CARLSON, *The haunted stage. The theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2003.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 8; citato da: M. SUGIERA, *Upiory i inne powroty*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2006, p. 17; "[...] opowiadania tych samych historii, które mają określone religijne, społeczne czy polityczne znaczenie dla publiczności".

<sup>28</sup> Il "teatro della morte" è stata l'ultima (e la più famosa) tappa del percorso artistico di Tadeusz Kantor, iniziata nel 1975 con il manifesto dallo stesso titolo; nel "teatro della morte" Kantor rivolge una particolare attenzione al tema della memoria, il passare del tempo. Questo periodo artistico comprende cinque spettacoli: *La classe morta*, *Wielopole*, *Wielopole*, *Crepino gli artisti*, *Qui non ci torno più* e *Oggi è il mio compleanno*. Cfr. T. KANTOR, *Il teatro della morte*, a cura di D. Bablet, Ubulibri, Milano 2000.

<sup>29</sup> A questo tema è stato dedicato un interessante volume: *Zła pamięć. Przeciw-historie w polskim teatrze i dramacie*, a cura di M. Kwaśniewska, G. Niziolek, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.

delle utopie, o, per essere più concreti, dell'ultima utopia tipicamente polacca: la lezione fallita di comunità e solidarietà di "Solidarność". Per mantenere la *semantic hygiene*<sup>30</sup> postulata dallo studioso Darko Suvin, precisiamo che proprio di distopie si tratta, e non di antiutopie, poiché se l'antiutopia combatte una possibile utopia (e il contesto, storicamente parlando, è stata solitamente l'utopia socialista), la distopia lotta contro le tensioni del presente, in quanto il contesto prevalente potrebbe essere – in primo luogo – il capitalismo e le sue varie forme, oppure in termini più generali, la società urbana contemporanea e le sue catene di produzione e consumo<sup>31</sup>.

Come altri spettacoli che hanno trattato in modo critico il periodo delle proteste di "Solidarność" nell'agosto del 1980, con tutte le sue conseguenze per la storia recente<sup>32</sup>, *H.* è nato dunque non dal bisogno di fare ricostruzioni storiche o criticare le decisioni e gli sviluppi delle vicende di quel periodo; nasce dal bisogno di parlare del presente segnato dal fallimento di un'utopia che viene da questi artisti identificata – in un senso puramente concettuale, non storico – con "Solidarność". Si parla dunque del presente infestato dagli spiriti del passato e Derkaczew ha certamente colto bene questa particolare peculiarità "funeraria" della cultura polacca, ma parlando delle visioni teatrali distopiche degli ultimi anni bisognerebbe forse apportare una piccola correzione: non essendoci né una fine, né la morte, i veri abitanti di questi mondi sono i non-morti, intrappolati nelle narrazioni che rappresentano. In un certo senso quindi, una naturale continuazione del teatro della morte è il "teatro della non-morte".

### 3. *L'estetica delle rovine*

Uno dei testi teatrali più cupi e più politici di Heiner Müller, *Hamletmaschine* [La macchina Amleto, 1977] inizia con le parole: "Io ero Amleto. Me ne stavo sulla costa a parlare alle onde BLA BLA BLA, dando le spalle alle rovine d'Europa"<sup>33</sup>.

Questo breve e difficile testo per il teatro è costruito su pezzi di ricordi personali e di traumi comuni in un soliloquio frenetico e claustrofobico. Come non ricordare, in questo contesto, la lezione di Walter Benjamin, con la sua visione dell'Angelo della Storia, cui si associa la necessità di rivolgere lo sguardo al passato, alle catastrofi che accumulano senza tregua rovine su rovine, mentre il vento del progresso ci spinge nel futuro<sup>34</sup>.

Il succitato frammento di *Hamletmaschine* è stato di ispirazione per il regista Michal Zadara che con queste parole ha espresso il dubbio di molti registi polacchi (Jan Klata *in primis*) che hanno voluto rivolgere lo sguardo alle macerie del passato: "La Polonia è nella situazione di un paese che si regge sulle rovine. Faccio teatro dalla posizione di qualcuno che vive sulle rovine

<sup>30</sup> D. SUVIN, *Defined by a Hollow. Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*, Peter Lang, Bern 2010, p. 236.

<sup>31</sup> Cfr. D. SUVIN, *Trenta tesi sulla distopia 2001*, cit., in particolare pp. 10-11.

<sup>32</sup> Fra i vari spettacoli che hanno analizzato l'eredità di Solidarność, ricordiamo: *Waleśa. Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*, testo di P. Demirski, regia di M. Zadara, Teatr Wybrzeże, Danzica 2005; *Był sobie Andrzej, Andrzej, Andrzej i Andrzej*, testo di P. Demirski, regia di M. Strzępka, Teatr Dramatyczny, Wałbrzych 2010; i due testi drammatici di Julia Holewińska, *Rewolucja balonowa* (2011, messo in scena da S. Batyra nel Teatr Powszechny a Varsavia) e *Ciała obce* (2011, messo in scena da K. Kowalski nel Teatr Wybrzeże, Danzica 2012); *Sprawa operacyjnego rozpoznania*, regia di Z. Brzoza, Teatr Wybrzeże, Danzica 2011; *Jak nie teraz to kiedy, jak nie my to kto?*, testo di M. Gluchowska, J. Lipko-Konieczna, regia di M. Gluchowska, Teatr Ludowy-Łaźnia Nowa, Cracovia 2011; *Zrozumieć H.*, regia di P. Palcat, Teatr Dramatyczny, Legnica 2011.

<sup>33</sup> H. MÜLLER, *La macchina Amleto. Die Hamletmaschine*, trad. it. S. Vertone, in IDEM, *Germania morte a Berlino*, Ubulibri, Milano 1991, p. 81.

<sup>34</sup> W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in IDEM, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. R. Solmi, Einaudi, Torino, pp. 75-86.

delle culture che sono state distrutte dai barbari. In *La macchina Amleto* Amleto l'eroe dice: 'Io ero Amleto. Dietro di me le rovine d'Europa'. Per me è un punto di partenza: cosa fare con queste rovine?'<sup>35</sup>.

L'immagine della rovina è cruciale per capire il senso più profondo delle distopie teatrali polacche<sup>36</sup>. La dimensione temporale non-lineare è, come si diceva, una delle strategie per narrare la realtà del capitalismo, logicamente preso di mira con una certa distanza dal 1989, quando hanno cominciato a venire alla luce non solo gli effetti positivi immediati del nuovo sistema, ma anche quelli negativi. Da un punto di vista scenografico, della scelta e della gestione dello spazio della rappresentazione, ci troviamo invece di fronte ad un paradigma estetico che ha nel teatro polacco una tradizione più lunga, anche se negli ultimi anni ha assunto delle sfumature diverse: si tratta di un insieme di codici visivi raggruppato in quello che chiamerò "l'estetica delle rovine". L'accumulo, l'eccesso, il deterioramento dei cantieri navali di Danzica e di altri spazi teatrali presentati dal nuovo teatro polacco, come gli edifici abbandonati, le stazioni ferroviarie in disuso, le scenografie che ricostruiscono un mondo in degrado, i quartieri popolari, le province dimenticate con il loro "tipico stile antiestetico polacco"<sup>37</sup>: questa è la materialità e le dimensioni spaziali che popolano l'immaginario teatrale degli ultimi anni, coesistendo naturalmente a fianco alla controtendenza a rappresentare il contemporaneo attraverso immagini sterili, tecnologiche e moderne.

Una traccia visuale simile è da ricercare nella tradizione del teatro polacco evocando i suoi nomi di spicco. Di fronte alla violenza del XX secolo, le rovine, insieme alle parole e concetti che vi sono spesso accostati – come rifiuti, residui, macerie – diventano materia indispensabile delle rappresentazioni e delle riflessioni critiche sul contemporaneo. Il teatro polacco ha fatto ampio uso di questo motivo rendendolo, nelle scenografie create sin dall'immediato dopoguerra, un motivo dominante del paradigma estetico dell'arte performativa polacca. Temi del saggio di Katarzyna Fazan *Ruina – alternacje teatralnego obrazu*<sup>38</sup> sono proprio le diverse sfaccettature della rovina, a partire dalle sue rappresentazioni nella storia del teatro, per arrivare al suo ruolo negli spettacoli che nascono come forma di protesta contro la diffusa iper-estetizzazione

<sup>35</sup> A.R. BURZYŃSKA, *Koliste ruiny*, intervista con Michał Zadara, in «Tygodnik Powszechny», 7, 2006, [http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/22053.html?josso\\_assertion\\_id=F045E0168D4B9F26](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/22053.html?josso_assertion_id=F045E0168D4B9F26); "To jest sytuacja Polski, która jest państwem stojącym na ruinach. Robię teatr z pozycji kogoś, kto żyje na ruinach kultur zniszczonych przez barbarzyńców. W *Hamlecie* Maszynie bohater mówi: 'Byłem Hamletem. Za mną ruiny Europy. To jest dla mnie punkt wyjścia – co zrobić z tymi ruinami?'".

<sup>36</sup> In questa sede vengono approfonditi gli aspetti distopici dell'immagine della rovina, non si analizzano dunque tutte le sfaccettature della ricca tradizione di questo *topos* culturale, presente nel dibattito intellettuale e nell'immaginario occidentale (anche polacco) a partire soprattutto dall'arte e dalla scrittura barocca, romantica e modernista (in cui la contemplazione delle rovine era soprattutto simbolo di recupero del rapporto con il passato). Alle questioni sollevate in questo articolo sono sicuramente più vicine (seppur non identiche e non create dagli stessi impulsi) le rappresentazioni della produzione artistica e letteraria postbellica, dove la rovina diventa un'incarnazione perturbante delle violenze della storia più recente. Per quanto interessante, non ci si sofferma neanche sulle suggestioni suscitate, su piano estetico ed etico, dalle rovine, così come analizzato nel saggio di G. SIMMEL, *Le Rovine* in: *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Armando Editore, 2006, pp. 70-81. Cfr. anche *Semantica delle rovine*, a cura di G. Tortora, Manifestolibri, Roma 2006 e *Ricomporre la rovina*, a cura di A. Ugolini, Alinea Editrice, Firenze 2010.

<sup>37</sup> J. DERKACZEW, *Wujaszek Wania oskarża transformację*, in «Gazeta Wyborcza», 5 giugno 2008, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/56324.html> ("typowy polski styl antyestetyczny").

<sup>38</sup> K. FAZAN, *Ruina – alternacje teatralnego obrazu. Od krajobrazu po bitwie do śmietnika odzyskanej wolności*, in «Didaskalia», 123, 2014, pp. 44-52.; la stessa autrice propone delle analisi dei cambiamenti nell'estetica del teatro polacco dopo il 1989 nell'articolo K. FAZAN, *Tandeta w złym czy dobrym gatunku? Antyestetyka w polskim teatrze 20-lecia*, in: *20-lecie. Teatr polski po 1989*, a cura di D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, pp. 347-367.

della realtà e la possibile deriva psicanalitica, in cui la rovina serve per compiere il processo di inversione del meccanismo psicologico della repressione. L'autrice ripercorre questa tendenza e indica i suoi maggiori esponenti nell'ambito dell'arte scenografica: Tadeusz Kantor, Józef Szajna, Krystyna Zachwatowicz, Andrzej Majewski, Jerzy Grzegorzewski, e – nel teatro più recente – Justyna Łagowska, Katarzyna Borkowska, Małgorzata Maciejewska, Małgorzata Bulanda, Michał Korchowicz. Secondo l'autrice questa non è tanto una tendenza, quanto un'ossessione<sup>39</sup> che si esprime nel prediligere spazi lugubri, consunti dal tempo, degradati, in cui vige un'aura di morte e distruzione; stando alle testimonianze delle rappresentanze polacche alla Quadriennale di Praga, la più grande mostra internazionale d'arte teatrale organizzata dal 1967, questa tendenza era ben visibile e spesso, prima ancora che questo termine si affermasse con Kantor nel 1975, il teatro polacco veniva definito dai critici e commentatori come “il teatro della morte”.

Tralasciando i riflessi molteplici e le varie interpretazioni che il motivo delle rovine ha avuto nelle scenografie del dopoguerra, vorrei sottolineare quanto questo idioma, caratteristico del linguaggio artistico del teatro polacco, sia vivo anche oggi. Se le rovine appartenevano all'esperienza comune dopo la Seconda guerra mondiale, cosa esprimono oggi? Perché rappresentare il contemporaneo attraverso un'estetica delle rovine? La questione è complessa e le risposte possono essere molteplici. Il motivo della rovina è stato per alcuni studiosi del teatro polacco un punto di partenza per interessanti dibattiti e approfondimenti. Nel saggio *Ruiny Europy*<sup>40</sup> di Grzegorz Niziołek le rovine sarebbero, secondo l'autore, un paesaggio “reale e mentale contemporaneamente – fanno parte dell'ordine della storia, della memoria e dell'immaginazione”<sup>41</sup>. In primo luogo esse rappresenterebbero il residuo del trauma negato, di quel passato doloroso che non riusciamo a integrare con il presente, o, in alternativa, a rinnegare e disintegrare, e quindi viene lasciato lontano dalla vista, dietro le spalle. In secondo luogo, le rovine esprimerebbero la distruzione di un ordine simbolico in riferimento al quale si legittimano le narrazioni storiche dominanti e monolitiche. Entrambe le interpretazioni ci riportano a quanto detto precedentemente: il teatro polacco contemporaneo, in particolare la sua corrente critica, manifesta una forte tendenza a ripensare la storia e il passato doloroso, ma soprattutto – nelle distopie teatrali – tende a scavare nel presente per scoprire le rovine, o gli spettri, che lo popolano. Secondo Niziołek apparteniamo ancora, nonostante la cesura del 1989, al “panorama esteso e complesso del dopoguerra”<sup>42</sup>, ed è in relazione alle “rovine” prodotte dalla II Guerra Mondiale che l'autore poi procede nella sua analisi.

Oltre a tutti questi contesti, in uno spettacolo come *H.*, dunque nella rappresentazione di un mondo distopico (seppur intriso del desiderio di utopia), è sottinteso – come in tutte le utopie e distopie – l'intento critico. Negli ultimi anni è diventato una costante di un teatro critico, *impegnante*, il richiamo a rievocare zone di esclusione sociale, di disoccupazione e di realtà ancora lontane dai processi di “europeizzazione”, per ridare voce a personaggi secondari, più deboli, frustrati, agli abitanti delle provincie colpite dalla disoccupazione, a coloro che non sono riusciti a salire sul treno del capitalismo. Il critico Bartosz Frackowiak ha scritto: “Proviamo a definire la topografia dell'ombra, creiamo la mappa dei luoghi impercettibili e non definiti, situati fuori dall'area dei linguaggi formali con i quali spieghiamo la realtà. [...] Il teatro ha il potere di

<sup>39</sup> IVI, p. 44.

<sup>40</sup> G. NIZIOLEK, *Ruiny Europy*, cit., pp. 35-50.

<sup>41</sup> IVI, p. 35. “Ruiny Europy pojawiają się tutaj jako krajobraz rzeczywisty i mentalny równocześnie – należą zarówno do porządku historii, jak pamięci i wyobraźni”.

<sup>42</sup> IVI, p. 37. “Wciąż należymy [...] do roległego i zróżnicowanego krajobrazu powojnia.”

estrapolare questi elementi dalla sfera dell'invisibile"<sup>43</sup>. Il recupero di queste zone d'ombra è quindi anche parte di un ideale di democratizzazione della sfera della rappresentazione, di un richiamo alla rivalorizzazione dell'utopia come concetto generale, e di un'utopia concreta della solidarietà e della comunità. In questo senso, un'"estetica delle rovine" serve, oltre che come commento e visualizzazione dei traumi, della memoria, delle macerie distopiche di un'utopia fallita, anche come dimostrazione della condizione umana. Le varie storie umane e l'attenzione, in particolare, per la condizione sociale, è centrale in questo teatro.

Jan Klata ha descritto così il suo *H.*: "Questo è uno spettacolo che racconta di quelli che ci hanno lavorato, e di quelli che non ci hanno lavorato, e di quelli che non ce l'hanno fatta a sfruttare quello che lì è accaduto. [...] Anche Amleto non ce l'ha fatta"<sup>44</sup>. Amleto è dunque un giovane cresciuto con il mito dei padri che hanno fatto la rivoluzione, e che non può – anzi, anche avendone la possibilità, non potrebbe – fare gesti altrettanto eroici. Privo di ogni voglia di agire, è infantile e pieno di pretese, perché è arrivato all'età adulta, non essendo mai stato costretto a lottare per niente, con la convinzione, trasmessagli da quello che gli hanno raccontato sulle meraviglie che offre il sistema, quel sistema cambiato dalle lotte dei padri, che tutto gli sarà dato. La realtà con la quale si deve scontrare è molto diversa da quello che gli hanno raccontato: i migliori posti di lavoro sono stati presi proprio da chi "ce l'ha fatta", come dice Klata, mentre ad Amleto non resta altro che constatare una mancanza di futuro. Vive dunque nell'ombra del mito, frustrato perché profondamente deluso: si sente tradito. Il protagonista di *H.* apre la galleria dei personaggi deboli del nuovo teatro polacco, vittime di un sistema sul quale non può influire (o che non ha la forza di cambiare); questi personaggi saranno particolarmente presenti poi nelle messe in scena del duo formato dalla regista Monika Strzępka e dal drammaturgo Paweł Demirski.

Amleto si trova dunque in uno stallo caratterizzato dall'infermità, dalla delusione e dall'impotenza. Una delle vittime di questo sistema immobile è anche Laerte (Maciej Brzoska), il fratello di Ofelia (Marta Kalmus) che però decide di emigrare in Inghilterra (particolare che costituisce una chiara allusione alla situazione dei giovani polacchi laureati). Lo vediamo, rassegnato, in una scena dove viene accompagnato dalla sorella e dal padre che non manca di dargli consigli su come comportarsi all'estero.

Amleto non parte, anche perché in questa storia è un personaggio distopico: a differenza degli altri personaggi, e in linea con le grandi distopie, ha la consapevolezza della propria condizione, ma si rende anche conto che lottare con il sistema è una lotta senza speranza. Vede chiaramente che la rivoluzione non ha portato i frutti desiderati; non crede più nelle storie vittoriose delle quali pullula la narrazione ufficiale che gli è stata raccontata. Rimane intrappolato in questo luogo in cui aleggiano gli spiriti dei padri, in cui si cerca di trasformare le autentiche esperienze, la memoria viva, in una struttura storica rigida e priva di alternative, e vede chiaramente quello che gli altri cercano di negare: che qui sono rimaste solo le rovine.

Prima della sua morte/non-morte, in cui sotto gli occhi del re e di tutto l'entourage reale

<sup>43</sup> B. FRĄCKOWIAK, *Polityczny potencjał teatralnej wyobraźni*, in: P. DEMIRSKI, *Śmierć podatnika, czyli demokracja musi odejść, bo jak nie, to wycofują swoje oszczędności*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, p. 141: "Zadać musimy sobie pytanie o warunki możliwości twórczości, o to, co ją blokuje; sproblematyzować sposób, w jaki nauczyliśmy się patrzeć na świat, poddać refleksji to, co w tym spojrzeniu rozpoznajemy i zauważamy; spróbować określić topografię cienia, czyli stworzyć mapę miejsc niezauważalnych i nienazwanych, poza obszarem obowiązujących języków wyjaśniania rzeczywistości."

<sup>44</sup> P. GRUSZCZYŃSKI, *Wawel na mnie nie działa. Z Janem Klatą rozmawia Piotr Gruszczyński*, in: *Zła pamięć*, cit., p. 238. "[...] To jest spektakl o tych, którzy tu pracują, i o tych, którzy tu nie pracują, i o tych, którzy się na to, co tu się zdarzyło, nie załapali. [...] Hamlet też się nie załapał."

si scontra con Laerte, vediamo gli avversari con delle corde attaccate dietro la schiena, come se fossero delle marionette inconsapevoli, guidate da forze maggiori. Per Klata infatti, Amleto è un “uomo dotato di una coscienza eccezionale del fatto che la lotta non ha assolutamente alcun senso. L’insurrezione muore, tutto viene bagnato dal sangue, un’assurdità completa. Nonostante tutto, si mette in prima linea, prolunga il tutto ancora un po’, combatte, affronta la morte. Questo è Amleto, questa è la Polonia”<sup>45</sup>.

#### 4. La rovina dell’utopia

Lo spazio della rappresentazione in *H.* certamente non è casuale. I cantieri navali di Danzica, luogo del compiersi di uno degli eventi storici più importanti per la storia recente della Polonia, e cioè della rivoluzione pacifica di “Solidarność”, assume nell’immaginario comune delle qualità simboliche e potrebbe essere visto come il luogo dell’ultima utopia polacca. Non bisogna dimenticare un importante contesto che sicuramente ha influenzato la scelta di Klata di rappresentare proprio *Amleto* in un luogo così significativo per la storia polacca più recente: si tratta di *Hamlet*, più noto come *Studium o Hamlecie*<sup>46</sup> di Stanisław Wyspiański.

In *Studium o Hamlecie* l’autore riflette sui compiti e sulle possibilità che il teatro deve necessariamente affrontare, e crea un modello di eroe che sarà destinato ad essere più volte ricordato: l’Amleto polacco, l’eroe epico della storia passata e del presente. Questo eroe andrebbe rappresentato, secondo Wyspiański, in un luogo speciale: il Castello Reale di Wawel, sede simbolica del potere e dello “spirito nazionale” in Polonia, che anche qui – come in un’importante parte dell’opera wyspiańskiana<sup>47</sup> – ritorna come luogo teatrale e drammatico. “Lo vedete: –, scrive Wyspiański di Amleto, – cammina con un libro in mano nella galleria superiore del palazzo reale degli Jagelloni”<sup>48</sup>. Questa idea di un’unione quasi fisiologica del testo con il luogo in cui viene rappresentato, ha ispirato del resto non solo Klata, ma anche altri registi prima di lui<sup>49</sup>.

Il regista di *H.* senza dubbio condivide con il grande drammaturgo dell’inizio del XX secolo la scelta di rappresentare Amleto in un luogo non teatrale, ma simbolico per la vita collettiva e

<sup>45</sup> Ivi, p. 245. “Facet obdarzony genialną świadomością tego, że walka nie ma absolutnie sensu. Powstanie umiera, wszystko zostaje utopione we krwi, kompletna bzdura. Mimo to staje na czele, jeszcze to przedłuża, walczy, idzie na śmierć. To Hamlet, to Polska.”

<sup>46</sup> Il termine “studium” è stato introdotto dal primo commentatore del testo, Stanisław Lack, e significa “studio”, lo studio sull’opera che successivamente porta alla creazione; l’importanza di questa precisazione risiede proprio nel fatto di sottolineare il peso della ricerca: può non esserci l’opera finale, è la strada che conduce all’opera ad essere la più importante (cfr. E. Miodońska-Brookes, “Hamlet” Szekspira i Wyspiańskiego in: EADEM, “Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej”. Szkiecy o twórczości Stanisława Wyspiańskiego, Universitas, Kraków 1997, p. 206). Questo concetto è fondamentale per i successivi teatri sperimentali, come il Reduta e il Teatro Laboratorium di Jerzy Grotowski.

<sup>47</sup> Il Wawel ha un ruolo particolare in *Wyzwolenie* (1903) e in *Akropolis* (1905), ma compare anche in *Bolesław Śmiały*, *Legenda*, *Legenda II*, *Samuel Zborowski*, e perfino in *Wesele* [Le Nozze]. Per approfondimenti sul ruolo del Wawel nell’opera di Wyspiański rimando all’articolo di L. Bernardini, *L’Acropoli polacca: il Wawel nell’opera di Stanisław Wyspiański*, in: *Pensare per immagini. Stanisław Wyspiański drammaturgo e pittore. Convegno internazionale nel centenario della morte dell’artista 19-20 dicembre 2007*, a cura di A. Ceccherelli, E. Jastrzębowska, M. Piacentini, A.M. Raffo, Accademia Polacca delle Scienze, Roma 2008, pp. 9-26.

<sup>48</sup> S. WYSPIAŃSKI, *Hamlet*, cit., p. 14. “Widzicie go: jak idzie z książką w rękę w górnej galerii królewskiego pałacu Jagiellonów.”

<sup>49</sup> Per esempio, Jerzy Grotowski mette in scena *Studium o Hamlecie* di Wyspiański nel 1964 a Opole, e inserisce la storia nel contesto della campagna polacca.

nazionale. Per Klata, i cantieri navali di Danzica erano l'unico posto dove poter inserire la tragedia del principe di Danimarca. In un'intervista, intitolata significativamente *Wawel na mnie nie działa* [Il Wawel non mi fa alcun effetto] il regista dice:

Dal momento in cui ho visto i Cantieri Navali di Danzica sapevo che questa è Elsinore. [...] Ho visto le navi che stanno arrugginando, ho visto cosa sta succedendo a questo posto. Il giorno precedente ho visto la mostra *Drogi do wolności* [Le strade verso la libertà – B.M.], dove ho pianto. E allora ho pensato che avrei realizzato *Amleto*. Il libro preferito di mia madre è *Studium o Hamlecie*. Lì c'è scritta una cosa molto saggia: che è enormemente importante l'aspetto di Elsinore. Wyspiański propone il Wawel, ma questo non mi suggerisce niente. Il Wawel non mi fa alcun effetto<sup>50</sup>.

Il nuovo Elsinore si trova per Klata quindi proprio nei cantieri navali di Danzica, "il luogo dove è avvenuto il cambiamento del futuro del mondo, della Polonia e dell'Europa, dall'incredibile energia"<sup>51</sup>.

Per assistere alla messa in scena di *H.* gli spettatori hanno dovuto varcare i cancelli dei cantieri navali, dei quali in particolare il cancello numero 2 – durante lo sciopero di agosto 1980 addobbato di fiori e candele – evoca delle immagini storiche concrete, sulle quali è stata poi costruita una narrazione sulla trasformazione politica polacca. Questo cancello, nel 1980, fu la porta che divideva quel non-luogo felice dal mondo esterno: divideva l'utopia dalla distopia vissuta quotidianamente. Una netta divisione addobbata come un altare, un passaggio nell'altro mondo. I cantieri navali erano il luogo dove avveniva il cambiamento, e questa immagine, assieme ai fiori, alle candele e alle centinaia di persone davanti al cancello, sono rimaste stampate nella memoria di chi ha vissuto quei tempi in prima persona, ma anche nelle generazioni successive: secondo il principio teorizzato da Marianne Hirsch, la *postmemory*, la memoria indiretta di chi conserva i ricordi traumatici altrui. Questo tipo di memoria, la post-memoria, è in un certo senso una memoria falsa, perché non riguarda direttamente l'esperienza dell'individuo. Nonostante ciò, la post-memoria è così fortemente radicata nella coscienza e nell'immaginario, sia quello individuale che quello comune, che viene esperita come propria. Questa solida relazione con il passato viene ulteriormente rafforzata – più di quanto accada nel caso della memoria "normale" – da artefatti, proprio come registrazioni o foto, e certamente attraverso la memoria di chi ha veramente vissuto gli eventi in questione. In un certo senso quindi la *postmemory*<sup>52</sup>, la memoria indiretta di chi conserva i ricordi traumatici altrui sarà sempre un racconto manipolato, soggettivo, quasi sicuramente diverso dalla narrazione ufficiale della storia. Hirsch ha costruito la sua teoria in riferimento al trauma dell'Olocausto, ma questo termine è applicabile anche a tutte le comunità o nazioni che hanno subito un trauma collettivo, ovvero tutti quei gruppi di persone che hanno perso la loro soggettività in seguito all'oppressione subita da un sistema qualsiasi.

<sup>50</sup> P. GRUSZCZYŃSKI, *Wawel na mnie nie działa...*, cit., p. 238. "Od razu, jak zobaczyłem Stocznnię Gdańską, wiedziałem, że to Elsynor. [...] Zobaczyłem rdzewiejące statki, zobaczyłem, co się dzieje z tym miejscem. Poprzedniego dnia byłem na wystawie *Drogi do wolności*, gdzie się poryczałem. I wtedy pomyślałem, że wystawię *Hamleta*. Ulubiona książka mojej matki to *Studium o Hamlecie*. Tam jest napisane coś bardzo mądrego: że ogromnie ważne jest, jak wygląda Elsynor. Wyspiański proponuje Wawel, co mnie zupełnie nie otwiera. Wawel na mnie nie działa."

<sup>51</sup> *Ibidem*. "Stocznia, miejsce, w którym zmieniały się losy świata, Polski i Europy, które buzowało nieprawdopodobną energią [...]".

<sup>52</sup> Cfr. M. HIRSCH, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997; EADEM, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.

Far passare il cancello e introdurre lo spettatore all'interno dei cantieri navali di Danzica è stato da parte di Klata una strategia di gioco con la memoria del pubblico, con le immagini prodotte nel tempo dalla narrazione storica ufficiale di forte e immediato impatto. In un certo senso, *H.* è una performance *site-specific*, in quanto si struttura e si definisce in virtù degli spazi che occupa; ma va anche molto oltre questa definizione: è un *lieux de memoire*<sup>53</sup>, luogo dove si cristallizza e si concretizza la memoria, dove, in tempi in cui l'identità non è ancora solida, ci si sente rassicurati perché si ha l'impressione di una continuità storica.

Klata gioca con premeditazione con le immagini impresse nella memoria degli spettatori; quello che si trovano davanti è molto diverso dai fotogrammi storici creati dalla narrazione sulla nascita della democrazia in Polonia. I cantieri navali di Danzica, nel 2004, rappresentano un panorama che assomiglia più allo scenario di un film post-apocalittico che all'isola felice dove si è compiuto il miracolo democratico polacco. Ridotti in uno stato disastroso, sono piuttosto "la culla della libertà, quel ricordo che ha un qualcosa di involuto e di imbarazzante"<sup>54</sup>, poiché pochi posti hanno un impatto simbolico così forte e, nello stesso tempo, raramente luoghi storici di questa importanza vengono così trascurati. Il motivo non è difficile da indovinare: questo, alla fine, è solo uno dei tanti luoghi – tra fabbriche, miniere, altri cantieri navali – che non ha retto l'inflazione e il mercato libero, è stato sull'orlo del fallimento diverse volte, in parte è caduto in rovina, ed è quindi un altro silenzioso testimone di quei lati oscuri della trasformazione del sistema in Polonia dei quali si preferisce nascondere le rovine.

Lo spettatore si trova dunque davanti a un panorama inquietante, vagamente simile a quello di Prypj'jat', la città ucraina abbandonata dopo il disastro nucleare di Černobyl'; sembra abbandonato da un momento all'altro, da qualche parte c'è addirittura ancora appeso un manifesto storico di "Solidarność". Il lento deterioramento degli edifici, l'intonaco che si stacca e la hall 42, dove si svolge la maggior parte dello spettacolo e dove lavorava Anna Walentynowicz: tutto letteralmente cade a pezzi, rendendo questo posto un testimone silenzioso di "Una storia assai gioiosa, e perciò triste enormemente"<sup>55</sup>, per citare Stanisław Wyspiański e uno dei suoi drammi più famosi, *Le Nozze*.

In questo modo, i cantieri navali di Danzica diventano un paesaggio di rovine sia nel senso simbolico della parola sia in senso letterale: rappresentano l'ordine simbolico utopico distrutto, dal quale si volta lo sguardo, come fece l'Amleto di Müller, per non doversi confrontare con la falsità della narrazione storica dominante che vorrebbe vedere il racconto sulla trasformazione del sistema polacco solo ed esclusivamente come vittorioso. I cantieri diventano, nella loro degradata materialità, una denuncia della morte dei valori, quei valori che erano vivi finché anche il ricordo di "Solidarność" era vivo. Scontrarsi con il degrado di questo posto è stato certamente di grande impatto per il pubblico, abituato ad un'altra immagine, quella storica e ideale, dei cantieri, e non credo che qualcuno sia rimasto indifferente a questo spazio. Qui non poteva esserci la scena nel cimitero perché, sin dall'inizio, tutto è un cimitero, e sin dall'inizio questo spettacolo è stato concepito come un funerale ai valori che una volta erano rappresentati da "Solidarność" e dalla

<sup>53</sup> Cfr. P. NORA, *Les lieux de mémoire*, Quarto Gallimard, Paris 1997; ho consultato la traduzione dei frammenti nella traduzione di M. Borowski e M. Sugiera, *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, pubblicata in «Didaskalia», 105, 2011, pp. 20-27.

<sup>54</sup> J. TARGOŃ, "H." W.S. i J.K., in «Didaskalia», 63, 2004, p. 13.

<sup>55</sup> S. WYSPIAŃSKI, *Le nozze*, trad. it. S. De Fanti, CSEO, Bologna 1983, p. 103. (In polacco: "Historia wesola, a ogromnie przez to smutna.")

sua lotta. “*H.* di Jan Klata è un lamento (requiem) per la signorina S.”<sup>56</sup>, ha scritto Jan Ciechowicz. I cantieri navali sono “un monumentale rimorso di tutta la Terza Repubblica”<sup>57</sup>.

Quando gli spettatori uscivano attraverso i cancelli dopo lo spettacolo, portavano con sé non solo il desiderio del dramma inappagato, ma anche l’immagine della rovina dell’utopia. Quei cancelli non erano più la divisione simbolica tra la distopia e l’utopia; il cupo avvertimento della distopia si estendeva, avvolgendo tutta la realtà, le vite comuni del qui ed oggi. Ma, in un certo senso, proprio in questo sentimento inquietante risiede la speranza che una distopia teatrale potrebbe portare; la scossa che uno spettacolo del genere potrebbe provocare diventa un’esperienza comune di tutti gli spettatori. Il teatro impegnante, con il suo progetto di cambiare la realtà partendo dal cambiamento della forma, oltrepassando i confini dell’immaginazione, ritrova nella distopia un valido strumento cognitivo. Il pubblico, attivato nel progetto comune di evadere dalle strutture autoritarie della distopia, riacquista anche la capacità di reintrodurre il “possibile” come irrinunciabile elemento costitutivo del “reale”. Il nostro desiderio del dramma ci richiede di porre un fine a questa struttura distopica. Lo spettacolo diventa così un incontro di idee, pensieri, speranze, è un momento di creazione di comunità, seppur aleatoria e limitata alla durata della messa in scena. Tuttavia, anche un tempo così limitato, presenta la possibilità di contagiare il pubblico con quello che spinge il regista a creare uno spettacolo distopico: con il desiderio di utopia.

## Abstract

BARBARA MINCZEWA

*Longing for Utopia: the Construction of Polish Distopic Theatre. Some Considerations*

The paper concerns some elements of the construction of worlds represented on stage in recent Polish theatre. This may be seen as a comment on the state of democratic Poland after 1989 and, more generally, as an analysis of the peculiarities of the contemporary world. However, a deeper analysis shows recent theatre staging as structurally similar to the construction of dystopias. The worlds represented on stage are characterized by the presence of a nonlinear construction of time, by the absence of ending, of a horizon and of death, by the presence of ruins (intended literally, as an aesthetic paradigm, and metaphorically) and by the construction of dystopian characters. The analysis focuses on one of the most important performances for the Polish political theatre of the last two decades, *H.* (2004), a version of *Hamlet* directed by Jan Klata, performed in the historic and derelict Gdańsk Shipyard, a symbolic stage set which becomes at the same time the place of fulfilment of dystopia and of the emergence of the desire for utopia.

**Keywords:** Jan Klata, Polish theatre, engaged theatre, political theatre, dystopia, utopia, Solidarność

«pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi», (VII) 7, 2016, pp. 171-185

<sup>56</sup> J. CIECHOWICZ, *Przestrzenie depresyjne i zdegradowane w teatrze polskim po roku 1989 (na wybranych przykładach)*, in: IDEM, *Teatr i okolice, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, p. 124. “H. Jana Klata to był tren (requiem) dla panny S.”

<sup>57</sup> IVI, p. 125. “Stocznia Gdańska staje się w ten sposób potężnym wyrzutem sumienia całej III Rzeczpospolitej.”