

Immersive Performances as a Contemporary Lehrstück: the Berlin Example of *Rimini* *Protokoll* and *Interrobang*

Benedetta Bronzini

Abstract

The essay analyzes the works of the German theater groups *Rimini Protokoll* and *Interrobang* as an example of contemporary *Lehrstück* and as the epicenter of an intermedial constellation that involves V/R, hyper-reality, pedagogical and political aims in contemporary German theater. The analysis allows a philological excursus through the history of *Lehrstück*, in search of its nuclear identity. Focusing on *Rimini Protokoll*'s and *Interrobang*'s performances of the last five years, the aim is to investigate the evolving and estranging relationship between text, performance, and spectator in immersive theater contexts.

Keywords

Lehrstück; Media; German theater; Digital theater; Estrangement

Il Lehrstück contemporaneo come performance immersiva: l'esempio berlinese di *Rimini-Protokoll* e *Interrobang*

Benedetta Bronzini

Introduzione

47. Per produrre effetti di straniamento, l'attore deve lasciare da parte tutto quello che ha imparato al fine di ottenere che il pubblico si immedesima nel suo personaggio. Non intendendo ipnotizzare il pubblico, non deve ipnotizzare neppure se stesso. [...]. (Brecht 1962: 120)

Nel 1929, all'interno del *Dialog über Schauspielkunst* Brecht delineava il Lehrstück¹ come necessariamente politico, tecnologico e intermediale, facendovi riferimento come a un «teatro dell'era scientifica» («Theater des wissenschaftlichen Zeitalters», Brecht 1998-2000: 166) con il compito di «insegnare agli spettatori in modo pratico e concreto un comportamento orientato a cambiare il mondo» (*ibid.*). Tra gli espedienti utilizzati per stimolare la presa di posizione da parte del pubblico, il dramma didascalico sperimenta anche forme di interattività. Ne è un esempio il finale aperto di *Der gute Mensch von Sezuan* (1938-40) in cui gli attori nell'epilogo interrogano gli spettatori, incalzandoli a trovare un esito migliore rispetto a quello proposto dal drammaturgo stesso (Brecht 1965: 230).

¹ Come principali *Lehrstücke* si ricordano: *Der Lindberghflug/Der Ozeanflug* (1929), *Die Dreigroschenoper*, *Lehrstück/Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, *Der Jasager* (1. Fassung) (1929/30), *Der Jasager* (2. Fassung), *Der Neinsager* (1930), *Die Maßnahme* (1930/31), *Die Ausnahme und die Regel* (1931), *Die Horatier und die Kuratier* (1934). Dove non diversamente segnalato, le traduzioni nel testo sono a cura dell'autrice.

È proprio questa definizione il filo conduttore dell'indagine sulle possibili declinazioni del *Lehrstück* in epoca contemporanea e sull'attualità di Brecht come il precursore di un teatro politico immersivo, incentrato sullo spettatore a cui viene sottratta la «consueta droga dell'immedesimazione» (Brecht 1998-2000: 166), che vede nei media non lo strumento, ma il soggetto e l'oggetto stesso della drammaturgia².

Se l'*Episches Theater* e il *Lehrstück* verranno sistematizzati all'indomani del secondo conflitto mondiale nel *Kleines Organon für das Theater* (1948-1949) e ripresi nei *Dialoge aus dem Messingkauf* attraverso un'analisi che tiene in considerazione tutti gli elementi della macchina drammaturgica, è proprio tra il 1927 e il 1933 che il teatro brechtiano ricco di interferenze tra parola, musica, cinema, radio e ritagli di giornale ha sperimentato l'apice della sua intermedialità e ricerca tecnologica, basti citare a questo proposito il rapporto dell'autore di Augusta con il DADA berlinese di Raoul Hausmann e George Grosz prima, e le successive collaborazioni con Kurt Weill, Hanns Eisler ed Erwin Piscator³.

Risalente a questo periodo e particolarmente rilevante ai fini del teatro immersivo contemporaneo è l'interesse di Brecht nei confronti della radio. Nello stesso anno del *Dialog über Schauspielkunst*, venne composto e trasmesso per la prima volta dall'emittente Südwestdeutscher Rundfunkdienst Frankfurt am Main *Der Flug der Lindberghs*⁴, un dramma radiofonico, il primo ad essere definito da Brecht come *Lehrstück*, musicato da Kurt Weill e Paul Hindemith dedicato al primo volo transoceanico intrapreso dal pilota americano Charles Lindbergh tra il 20 e il 21 maggio del 1927.

Prima ancora di essere un resoconto di viaggio, la pièce mette in luce la dicotomia natura-modernità attraverso la compenetrazione fino alla simbiosi tra l'uomo e il velivolo, «l'apparato», nella sfida per «conquistare l'irraggiungibile» (Brecht 2005: 302) contro le avversità scagliate agenti at-

² A questo proposito si rimanda alla lettura del saggio di Valentina Valentini, *Teatro epico come teoria dei media*, cfr. Fiorentino 2013: 85-101. Qui analizzando la scomposizione della *fabula* aristotelica a favore degli episodi multimediali e anti-naturalisti che compongono *Gli Orazi e i Curiazi* brechtiani, Valentini arriva a chiedersi se l'*Episches Theater* non sia da intendersi come teoria dei media del ventesimo secolo in tutto e per tutto.

³ Si ricorda la cosiddetta "Piscator-Bühne", una scenografia che prevedeva tapis roulants, palcoscenici girevoli e messe in scena simultanee, multiprospettiche, in una vera e propria esasperazione tecnologica.

⁴ Nel 1950, resa nota l'adesione di Charles Lindbergh al Nazionalsocialismo, il titolo venne cambiato da Brecht in *Ozeanflug*.

mosferici «invasi» dall'ospite inatteso. La natura immersiva e intermediale della pièce, sia per il protagonista che per lo spettatore-ascoltatore, emerge a partire dalla struttura drammaturgica stessa, frutto della dialettica tra essere umano e apparecchio radiofonico. Come si legge nell'intestazione del dramma, la radio è infatti un vero e proprio attore dai molteplici ruoli⁵, chiamato a dialogare con Lindbergh e con il pubblico radiofonico. Alla performance seguirono gli studi teorici sulla radiofonia, ed in particolare la *Rede über die Funktion des Rundfunks* (1932), che ancora oggi rappresenta una guida all'impiego dei media nella drammaturgia e un monito nei confronti del loro abuso da parte degli organi di potere. Qui la radio viene descritta come uno strumento dall'enorme potenziale comunicativo e una risorsa indispensabile per il teatro epico, se questo fosse riuscito ad affermarsi come un teatro pedagogico, di informazione e documentazione, liberandosi dell'arte e della letteratura «senza conseguenze» (*folgenlos*, Brecht 2005a: 149-51) e diventando un modello di quello che oggi chiameremmo *enactment* teatrale. Allo stesso tempo, pur essendo fruibile in modo personale ed individuale, l'apparecchio radiofonico non doveva risultare motivo di isolamento, ma anzi stimolare la connessione e la partecipazione collettiva attraverso l'interazione (*ibid.*). *Der Flug der Lindberghs* e la *Rede über die Funktion des Rundfunks* vennero ripresi negli stessi anni da Walter Benjamin, che sottolinea il potenziale didascalico e politico dell'apparato radiofonico proprio in quanto medium interattivo (Benjamin 2014: 7) in grado di abolire la distinzione fra conduttore e pubblico e di contrastare la dilagante passività dell'individuo nei confronti dei nuovi media:

Nessuna autentica istituzione culturale ha mai preteso di prescindere dalla competenza del proprio pubblico [...]. Solo nella nostra epoca [...] si è venuta a creare la massa ottusa e informe, il pubblico in senso tecnico, privo di giudizio autonomo e di un linguaggio che sia in grado di esprimere le proprie sensazioni. (Benjamin 2014: 8)

Se la sperimentazione tecnologica e multimediale ha costituito uno dei principali pilastri del teatro cosiddetto "post-drammatico", ben più tortuoso è stato il percorso del teatro politico e didascalico. Come sotto-

⁵ «PERSONAGGI: Lindbergh – La radio come: America, città di New York, nave, nebbia, tempesta di neve, sonno, Europa, pescatori, rumori». (Brecht 2005: 286) Altrettanto interessante è notare che il volo di Lindbergh è avvenuto nella più completa solitudine. Come è lo stesso Brecht a sottolineare, infatti, il velivolo Spirit of St. Louis era sprovvisto della radio di bordo.

linea Valentina Valentini portando questa affermazione alle estreme conseguenze, la volontà di straniamento e di disvelamento metateatrale ha profondamente influenzato il teatro della seconda metà del '900, fino a ribaltare il concetto stesso di *Verfremdung* (Fiorentino 2013: 99), rendendolo un esercizio di stile, una pratica esasperata ed autoreferenziale, orfana dei contenuti. *Verabschiedung des Lehrstücks*, ovvero "congedo dal Lehrstück", è il titolo della lettera che il drammaturgo della DDR Heiner Müller rivolse al germanista Reiner Steinweg nel 1977, decretando l'impossibilità del teatro didascalico nel contesto tedesco a lui contemporaneo. Questa attestazione di resa formale non ha però implicato la fine di un processo di ricerca nei confronti del teatro politico e didascalico in ambito tedesco (tanto è vero che lo stesso Müller cambiò idea nei confronti del teatro epico già nel 1989). Esempi come Christoph Schlingensiefel, Einar Schlegel e David Greig sono la dimostrazione di come la necessità di confrontarsi con le teorie brechtiane non si è mai del tutto spenta.

Nel 2019 la fondazione tedesca Heinrich-Böll-Stiftung ha organizzato un incontro dal titolo: «Das Einfache, das schwer zu machen ist: Zur Renaissance des Lehrstücks»⁶, ovvero «il facile difficile da farsi: sul rinascimento del Lehrstück», un confronto di un'ora circa al quale hanno partecipato come relatori la performer e autrice del collettivo teatrale tedesco *She She Pop* Annett Gröschner, l'autore teatrale Ulf Schmidt, l'attore e autore Jürgen Kuttner e Nina Tecklenburg, autrice e performer del collettivo berlinese *Interrobang*. Tutti i relatori⁷, portavoce di realtà teatrali e culturali molto diverse tra loro, hanno trovato difficoltà a racchiudere il proprio lavoro in una definizione formale ed univoca all'interno della conversazione, che ha analizzato alcune tra le molteplici declinazioni di quello che può indubbiamente essere definito come teatro politico e didattico. Il dibattito presso la Heinrich-Böll-Stiftung si è soffermato su due aspetti fondamentali come possibili parametri di indagine nei confronti del teatro didascalico del ventesimo secolo, ovvero la centralità dello spettatore, come protagonista del tempo presente e dunque autore e testimone della Storia e del teatro stesso, e il ruolo della tecnologia come possibile strumento di transcodifi-

⁶ <https://www.boell.de/de/theater-und-netz>. «Das einfache, das schwer zu machen ist» sono le parole con cui in *Die Mutter* Brecht descrive il comunismo.

⁷ Ulf Schmidt, autore di *Schuld und Schein*, *Heimspiel* e *Das Prinzip-Jago*, descrive se stesso come un autore di teatro «sociale, politico, postdrammatico incentrato sul lavoro e sui media» (cfr. sitografia), Jürgen Kuttner è moderatore radiofonico, regista teatrale e dal 2016 collabora stabilmente con la Volksbühne di Berlino.

cazione del teatro epico brechtiano in epoca contemporanea.

Volendo portare avanti un'analisi diacronica che consideri la rinascita del Lehrstück e la sua evoluzione digitale, il collettivo *She She Pop*, nato all'accademia teatrale di Gießen e prossimo a festeggiare i trent'anni di attività (2023), può essere considerato come un punto di riferimento ancora prevalentemente analogico. Quello di *She She Pop* è tutt'oggi un teatro in profonda continuità formale e di contenuti con il modello brechtiano: intermediale, aperto alla sperimentazione tecnologica e allo stesso tempo fortemente dipendente dal testo. Sono questi i temi al centro della performance *Einige von uns* ("Alcuni di noi" 2015), definita espressamente dagli autori come Lehrstück e ispirata a *Der Flug der Lindberghs*. "Hier ist der Apparat, steig ein!" (Brecht 1967: 9), "Ecco l'apparato, sali a bordo!", intona a ripetizione il coro protagonista dell'opera di *She She Pop*, il cui intento è quello di interrogarsi sulle dinamiche che regolano "la macchina sociale" attraverso la scomposizione della macchina teatrale nei suoi diversi elementi tecnici ed umani portandoli sulla scena. Altrettanto brechtiani sono *Oratorium* (2017), un vero e proprio rituale collettivo in cui il coro è il protagonista, e *Schubladen* (2012), nato come un dialogo performato con la storia tedesca del secondo dopoguerra⁸. Un ulteriore elemento di continuità rispetto al modello di *episches Theater* originario, e con il teatro tradizionale novecentesco, è dato dalla divisione netta e ancora gerarchica dei ruoli tra autori, attori e spettatori. Rispetto agli esempi che seguiranno, infatti, è da sottolineare come il pubblico qui svolga ancora un ruolo principalmente passivo e la performance avvenga sul palco, in completa simultaneità con la ricezione. Se il riferimento al Lehrstück nel caso di *She She Pop* è esplicito e facilmente riconducibile, i casi di *Rimini Protokoll* e di *Interrobang* indagano in modo più profondo e indipendente il rapporto tra *episches Theater*, intermedialità e tecnologia, facendo della componente digitale ed immersiva un vero e proprio segno distintivo.

Rifacendosi proprio all'esperienza di *Der Flug der Lindberghs*, nel saggio *Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit*, Benjamin aveva una domanda rivoluzionaria sulla quale proprio il teatro immersivo contemporaneo è tornato ad interrogarsi attraverso la sperimentazione: «In che modo l'utilizzo di persone reali sulla scena contribuisce all'esistenza del teatro stesso?» (Benjamin 1972-1989: 774).

⁸ I performer, suddivisi in base all'origine DDR-BRD aprono davanti al pubblico "cassetti dei ricordi" ("Schubladen") imponendo una presa di coscienza e un recupero della storia della Germania Est, a vent'anni dalla riunificazione.

All'indomani dell'utilizzo forzato del cosiddetto "teatro da remoto" o teatro online come unico teatro possibile durante i ripetuti *lockdown* dovuti all'emergenza sanitaria da Covid-19 che ha segnato la produzione artistica degli ultimi due anni, affrontare il rapporto fra teatro e mondo digitale e la natura immersiva della performance teatrale⁹ richiede ancor di più un'analisi che tenga conto delle diverse funzioni e intenzioni della tecnologia digitale in ambito drammaturgico, una realtà che, pur avendo certamente sperimentato una forte accelerazione nell'era pandemica, era già in grande fermento ed evoluzione nel corso degli ultimi decenni, tanto da richiedere la necessità di un aggiornamento del monumentale lavoro di Hans-Thies Lehmann sul teatro postdrammatico (Lehmann 1999). Negli ultimi anni, infatti, il cosiddetto *enhanced theater* ha profondamente influenzato la drammaturgia, sia esteticamente che nei contenuti, come dimostrano gli allestimenti wagneriani di Robert Lepage, lo *Zauberflöte* messo in scena da Mark Reaney, fino a *Syrma Antigones*, *King Arthur* di Motus e a *La mia battaglia* di Chiara Lagani ed Elio Germano.

A dare la definizione più attuale di performance digitale, di poco successivo a *Leggere uno spettacolo multimediale* (Monteverdi 2020), è stato *Digital Theater* della ricercatrice e drammaturga americana Nadja Masura. Lo studio portato a compimento durante i *lockdown* pandemici ha evidenziato quattro canoni entro i quali poter ascrivere una performance digitale al genere teatrale (Masura 2021: 179): *liveness*, ovvero la compresenza e simultaneità di produzione e fruizione della performance teatrale; *digitally enabled*, la centralità e la necessità dell'elemento tecnologico per la realizzazione dello spettacolo stesso; *limited (participatory) interactivity*, in cui il focus dell'interazione deve mantenersi tra pubblico e attore; *spoken language content*, e dunque l'elemento esplicitamente narrativo. Sono indubbiamente definizioni sottoposte alle leggi dettate dalla realtà in continua evoluzione, tuttavia gli ultimi due punti sono particolarmente interessanti ai fini di un'indagine sulla performance interattiva come *Lehrstück*. Attenendoci alla definizione di Masura, infatti, la predominanza del dialogo individuo-macchina escluderebbe gli autori oggetto di questo lavoro dal genere teatrale tout court, avvicinandoli invece alla videoarte, al *machinima*,

⁹ Mi limito qui a ricordare la programmazione online dei teatri berlinesi Hebbel am Ufer e Deutsches Theater, che nel corso degli ultimi due anni hanno dato spazio a numerosi esperimenti di narrativa tecnologica, di cui *FACE* del gruppo *dgtl fmns* è esempio: <https://www.hebbel-am-ufer.de/en/programme/festivals-projects/face-workshops/>.

o all'animazione digitale. Tuttavia, tornando alle parole di Valentina Valentini riguardo all'iper-estetizzazione come riscrittura del teatro brechtiano, crediamo invece che una possibile continuità tra Brecht e la performance del ventunesimo secolo sia da ricercarsi a partire dall'intento didattico (e inevitabilmente politico) che caratterizza gli esempi di teatro immersivo qui presi in esame, in cui l'effetto di *Verfremdung* viene dato dalla forzata presa di consapevolezza di sé stessi da parte degli spettatori-attori, ovvero non nell'osservare l'azione, ma nel compierla in prima persona. Sono questi i presupposti per arrivare a parlare di una possibile riscrittura del Lehrstück brechtiano come "Lernstück" multimediale e immersivo, ovvero un teatro dell'apprendimento, in cui il focus del processo drammaturgico viene ribaltato, dall'autore-regista onnisciente all'esperienza concreta dello spettatore-attore.

Berlino 2011-2021: Rimini Protokoll e Interrobang

Nato nel 2000 da un progetto di regia di Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel, il collettivo tedesco e berlinese di adozione *Rimini Protokoll* ha avuto un ruolo centrale nello sviluppo del teatro immersivo come esperienza sociale e politica in ambito sia tedesco, che internazionale. In continuità con *She She Pop*, con cui condividono anche la formazione presso l'Institut für Angewandten Theaterwissenschaften (Gießen), *Rimini Protokoll* ha fatto della documentazione storica e dell'indagine sociale e antropologica il fulcro della propria poetica. Il risultato è una costellazione di performance intermediali in continua evoluzione, frutto di indagini d'archivio, collaborazioni, indagini sul campo, ed esperimenti sociali e tecnologici.

Come per il collettivo di Annett Gröschner, anche per Haug, Kaegi e Wetzel gli esordi del Lehrstück la *Radiotheorie* brechtiana hanno rappresentato un punto di riferimento esplicito, come dimostra una delle prime performance interattive firmate insieme dal collettivo, *Apparat Berlin* (2001). A differenza dell'accezione metaforica "Apparat = Theatermaschine" impiegata in *Einige von uns*, in questo caso l'apparato a cui si fa riferimento è espressamente la radio, come strumento ricettivo e comunicativo (*Rimini Protokoll* 2012: 14). La pièce racconta attraverso testimonianze reali primi permessi di viaggio da Berlino Ovest a Berlino Est dopo la costruzione del Muro nell'inverno 1963-1964 ed è stata realizzata a partire dal ritrovamento nell'archivio dell'emittente tedesca *DeutschlandRadio* di 40 ore di materiale audio registrato dalla RIAS (Radio del Settore Americano) in cui gli ascoltatori si informavano sull'iter e sull'avanzamento dei permessi di viaggio.

Frammenti delle registrazioni che si attivano con l'apertura delle porte della *Volksbühne* sono stati montati per la realizzazione di una performance con il sottotitolo di *Stage work on managing the masses, panic research and an experiment on the self in both parts of the divided Berlin in Winter 1963/64* (v. *Rimini Protokoll Official*)¹⁰ che ha inizio nello spazio urbano e si conclude in teatro:

Apparat Berlin inizia alle 11 in Potsdamer Platz, alla Brandenburger Tor o davanti all'edificio comunale (Rotes Rathaus). Ogni giorno della performance Willenbacher e Kaltwasser trovano un esperto – il turista del giorno. Questi 'esperti' vengono avvicinati perché stanno facendo delle fotografie e viene chiesto loro di distribuire i loro scatti firmati tra il pubblico la sera stessa. Una città deve fornire immagini, altrimenti i turisti andranno nei posti sbagliati. I turisti hanno bisogno di macchine fotografiche, altrimenti la città non può fotografarli. Con la black box alla mano. *Apparat Berlin*. Un confine esiste solo se utilizzato. (*Ibid.*)

Dalla presentazione della pièce emerge evidente uno dei principali elementi della politica di Haug, Kaegi e Wetzel che ci introduce a pieno titolo nell'ambito del teatro immersivo e partecipativo, ovvero la progressiva abolizione dell'attore professionista. Se in quest'opera degli inizi di *Rimini Protokoll* sono ancora presenti i tre performer Sascha Willenbacher, Josephine Fabian e Martin Kaltwasser, non è infatti su di loro che si concentra l'attenzione del pubblico e degli stessi autori, bensì sulle voci registrate dei veri protagonisti della storia e sul cosiddetto "turista del giorno". L'obiettivo di quelli che nel suo saggio sulle «dramaturgies of care and insecurity» Florian Malzacher ha definito «experts of the everyday» (Malzacher 2008: 14) è infatti quello di un teatro della realtà e nella realtà, agerarchico e sperimentale, performato, vissuto in prima persona e fruito da persone reali e realmente riconducibili al contesto (nel corso degli anni questi prenderanno sempre più spesso il nome di "esperti", "eroi quotidiani" o addirittura "zombie della realtà", *Rimini Protokoll* 2012: 12). L'interazione e il coinvolgimento (fino alla sovrapposizione) tra performer e fruitori sono dunque un elemento fondamentale, a partire dalla realizzazione di *Hauptversammlung* (2009), che ha reso la reale riunione del 2009 degli azionisti del colosso industriale Daimler AG una rappresentazione con 1500 spettatori. Ancor più brechtiano è stato l'esperimento di *Call-Cutta in a box* (2008), una straniante performance one-to-one sugli effetti della

¹⁰ Lavoro scenico sulla gestione delle masse, ricerca sul panico ed esperimento sull'individuo nelle due parti della Berlino divisa nell'inverno del 1963-1964.

globalizzazione, in cui la voce al di là dell'apparecchio telefonico con cui lo spettatore è obbligato a dialogare si trova in India, a 10.000 km di distanza, e sembra conoscere e vedere lo spazio (privato) in cui avviene la telefonata in Germania.

Come emerge dalle pièces appena esaminate, e come sottolinea titolo della conferenza tenuta nel 2021 da Stefan Kaegi al Festival *Raumwelten* di Stoccarda – *Der Mensch als Zufallsgenerator von inszenierten Räumen*¹¹ – lo spazio ha indubbiamente un ruolo centrale nella poetica di *Rimini Protokoll*. I luoghi sono reali, distopici, utopici (*Utopolis* 2021) o virtuali e obbligano lo spettatore all'interazione, anzi, ne sono dipendenti, poiché si attivano unicamente se "interagiti". Allo stesso tempo, come nello stesso *Apparat Berlin*, sono spazi geografici e geopolitici: veri e propri laboratori antropologici che irrompono nella vita privata dello spettatore-protagonista. Dopo *Call-Cutta in a box*, questo è il caso dei vari episodi di *100% City*, in cui vengono portati sul palcoscenico, come campione socio-culturale, cento abitanti di grandi città come Melbourne, Berlino o Zurigo, e anche di *Hausbesuch USA* (2017), in cui 15 persone vengono costrette da una convivenza forzata in una stanza a confrontarsi con il proprio concetto di individualità e privacy, performando il dialogo tra le diverse identità che compongono, in modo più o meno dichiarato, la "American way of life". Nella maggior parte dei casi il pubblico occupa spazi aperti, cabine telefoniche, piazze affollate, sale congressi ed è chiamato ad assistere, esporsi con un'opinione, essere travolto da emozioni e circostanze, guardarsi vivere dall'esterno. Si tratta di una forma di *re-enactment*, di una riproduzione fittizia, ma verosimile e dunque distopica, della realtà.

«Welcome to Remote-Berlin. My name is Rachel. I sound a bit artificial, sorry. I am not human, but I will try to be your friend. I am programmed for you. I am programmed, so that you will always find your way»¹² sussurra negli *headphones* del "turista del giorno" una suadente voce femminile nella performance immersiva site-specific e one-to-one *Remote X*, realizzata nel 2018. In questo caso la sfida lanciata allo spettatore-attore consiste nell'esplorare lo spazio urbano in diverse città (Berlino, Mosca, Istanbul, Lisbona, Londra et al.) guidati dall'intelligenza artificiale e creando simul-

¹¹ L'essere umano come generatore casuale di spazi scenici. <https://www.raum-welten.com/programm/uebersicht/>

¹² «Benvenuto in Remote-Berlin. Il mio nome è Rachel. Sembro un po' artificiale, scusa. Non sono umana, ma cercherò di essere tua amica. Sono programmata per te. Sono programmata perché tu possa sempre trovare la strada».

taneamente i contenuti. Due anni più tardi, *Remote X* si è evoluto nella App *The Walks*¹³ scaricabile su dispositivi iOS e Android, nata per accompagnare l'ascoltatore nella solitudine delle passeggiate durante i recenti *lockdown*. Con il motto "every city turns into a stage", *The Walks* lega performance uditive di massimo venti minuti a luoghi specifici di specifiche città che vengono "attivate" dall'interazione dello spettatore-camminatore. Se nel caso di *Remote X* l'intelligenza artificiale ha un nome proprio e definisce sé stessa come senziente, ovvero in grado di sviluppare un'amicizia con l'interlocutore umano, il dispositivo *The Walks* ha incentrato ancor di più la performance sul fruitore, che sperimenta un'esperienza sensoriale immersiva, interattiva, quanto fuggevole e destinata a dissolversi ogni venti minuti. Come ben evidenzia Arianna Frattali in *Riflessioni su un continente che diventa palcoscenico: Home visit Europe di Rimini Protokoll*, l'obiettivo di tali pratiche non è tanto stabilire nuove strutture di riferimento, quanto provocare un sistema di strategie comunicative in un gruppo che può sciogliersi e riorganizzarsi in qualsiasi momento, secondo modalità simili a quelle del gioco (Frattali 2018: 108).

Ludico e interattivo è l'approccio drammaturgico e di ricerca sviluppato da *Interrobang*.

L'interrobang è un segno di interpunzione nonstandard che combina le funzioni del punto interrogativo e del punto esclamativo: ? Una frase che finisce con un interrobang esprime una domanda in modo concitato, con emozione o incredulità, oppure pone una domanda retorica.

Così Nina Tecklenburg, ricercatrice e performer, Till Müller-Schweig, performer e drammaturgo, e Lajos Talamonti, danzatore, autore e performer, definiscono il proprio collettivo, fondato a Berlino nel 2011 (v. *Interrobang Official*):

Sviluppiamo format performativi per analizzare temi socio-politici, fenomeni e interrogativi di attualità. Per fare questo creiamo spazi teatrali inusuali, così come setting immersivi in cui lo spettatore, giocando, può cimentarsi e sperimentare nuovi modelli scenici di comunicazione. (*Ibid.*)

¹³ *The Walks* è in repertorio al teatro *Spazio K* di Milano da settembre a dicembre del 2021.

In continuità con la tradizione brechtiana (nonché dei sopra citati *She She Pop* e *Rimini Protokoll*) i membri del collettivo sono sia performer, che autori e ricercatori. Tra i volumi a cui hanno collaborato si ricorda *Postdramaturgien*, dedicato alle multiformi drammaturgie del teatro post-drammatico, edito del 2020, a cui hanno partecipato tra gli altri anche Milo Rau, Alexander Karschnia e Patrick Primavesi. Tra i temi al centro del volume spiccano la ricerca di un nuovo dialogo fra teatro e storia (il teatro post-migrante di Azade Sharifi, il verbatim e i *re-enactment* processuali, come *Kongo Tribunal* di Milo Rau) e le nuove sfide drammaturgiche, frutto dell'irruzione del qui e ora e delle interferenze tra realtà e iperrealità digitale. *Interrobang* combina questi aspetti nella propria produzione muovendosi sul confine tra umano e digitale, fino ad un teatro privo di attori, in cui la componente umana della drammaturgia è (apparentemente) affidata unicamente al pubblico. L'Intelligenza artificiale (*Deep Godot*, 2021), il futuro dell'Europa (*Pre-enacting Europe*, 2014), la privatizzazione del linguaggio (*Sprachlabor Babylon*, 2012), il Big Data (*To Like or Not To Like*, 2015), i confini del libero arbitrio (*Callcenter Übermorgen. Eine Telefonreise in Dein ungelebtes Leben*, 2013) la responsabilità individuale e le dinamiche sociali nel ventunesimo secolo (*Der Prozess 2.0 – ein Schuldabyrinth nach Kafka*, 2016) sono al centro delle opere del collettivo, che in molti casi vengono presentate al pubblico partecipante come ipertesto multi-opzionale creato da un algoritmo. Ne è un esempio *Müllermatrix* (2015): un dispositivo che permette di dialogare in modo interattivo con Heiner Müller, ponendogli domande e indirizzando la conversazione in base agli argomenti di interesse dell'interlocutore-protagonista (come la DDR, il Terzo mondo, la politica interna, la politica internazionale, il teatro tedesco, Federico II di Prussia, ecc.). Quello di *Interrobang* è dunque in primo luogo un teatro partecipativo, immersivo, in cui lo straniamento è di volta in volta provocato dall'interazione con l'elemento digitale e iperreale, nell'intento di calare la realtà digitale nel contesto analogico. Si tratta di offrire allo spettatore molteplici soluzioni ed esiti della stessa performance e di renderlo parte della macchina drammaturgica. Una scelta che molto ricorda il finale aperto del già citato *Guter Mensch von Sezuan*, con la differenza che, in questo caso, le possibili conseguenze dell'agire umano vengono sperimentate nell'immediato. Spiegano gli autori:

Le decisioni cruciali vengono prese in larga parte dagli spettatori e il processo democratico è uno degli aspetti centrali della stessa performance: mostrare i limiti e le possibilità della partecipazione alla cosa pubblica, come la libertà (o non libertà di scelta) in un dato contesto.

Il risultato è molto vicino all'esperienza della realtà, ormai iperreale, in cui si è abituati a comunicare sotto forma di corpo/mente/avatar-senziente. A questa sovrapposizione tra realtà analogica e digitale che coinvolge in modo più o meno consapevole ciascuno di noi è dedicato *To like or not to like*, che impone al pubblico in sala di riprodurre la propria vita sui social network in una sorta di rituale collettivo guidato. Qui, in una situazione ibrida che vede la compresenza di pubblico e realtà digitale, la sala teatrale in cui avviene la performance si trasforma nel dispositivo stesso: "chi di loro vorresti come capo ufficio? chi di loro sta pianificando un attentato terroristico? chi di loro ti ispira fiducia?" chiede l'intelligenza artificiale, mostrando con un proiettore le fototessere affiancate di cinque spettatori in sala fotografati in diretta e selezionati di volta in volta da un algoritmo. Il pubblico chiamato a scegliere e a valutare le proprie decisioni arriva dunque a coincidere con il coro, oltre ad essere l'unico protagonista della performance. Altrettanto ibrido è il caso di *Callcenter Übermorgen*, in cui sessanta spettatori occupano altrettanti box da call-center riprodotti all'interno di uno spazio performativo e vengono chiamati a dialogare con un telefono interattivo. Questa esperienza, solitaria quanto condivisa simultaneamente da sessanta persone, proietta lo spettatore-partecipante in una realtà immaginata e costruita sul momento: una realtà virtuale in tutto e per tutto soggettiva e irripetibile, come un'oasi di fantasia che porta l'individuo lontano dalla cabina telefonica e dalla vita reale che lo circondano.

Ancor più dei *re-enactment* di Milo Rau, che ripropone il passato e il presente nella sua crudezza, e degli stessi *Rimini Protokoll*, concentrati sul qui e ora, l'intento del collettivo di Nina Tecklenburg è orientato al "futuro come esercizio" teorizzato da Brecht e da Benjamin negli scritti sulla radio di fine anni Venti (*Theater als Übung*. Brecht 2005a: 178). Dal 2012 al 2014, in collaborazione con il teatro berlinese Sophiensäle, *Interrobang* ha sviluppato il proprio format, a cui ha dato il nome di *pre-enactment*. Si tratta di analizzare fenomeni sociali esemplari dell'epoca in cui viviamo, estrarli dal contesto e proiettarli nel futuro, rendendoli una performance diretta per il pubblico, con lo slogan di "Zukunft als Erlebnis", il futuro come esperienza. Il massimo punto di contatto fra *pre-enactment* di *Interrobang* e *Lehrstück* è stato forse raggiunto con le due performance dedicate alla politica e all'educazione civica: *Building Utopia. A political game made and performed by teenagers*¹⁴ (2014), che ha come autori/drammaturghi otto

¹⁴ La performance è il frutto di un workshop di un anno nell'ambito del progetto europeo HOME "A project for democratic education".

adolescenti fra i 14 e i 16 anni, e *Pre-enacting Europe* (2016), pensata per un pubblico adulto. Il collegamento con le *Schulopern Jasager/Neinsager*, scritto sulla scuola e per la scuola (Brecht 2005: 304) e incentrato sul libero arbitrio come multi-opzionalità appare evidente.

In entrambi i casi di *pre-enactment* appena citati i partecipanti sono chiamati a prendere parte attivamente alla cosa pubblica, aderendo, se non addirittura fondando dei partiti politici, per i quali dovranno poi trovare consensi, proporre un programma e cimentarsi con gli avversari in un meccanismo in cui il confine tra realtà e finzione performativa è ormai così labile da essere irriconoscibile. “In che momento l’utopia diventa distopia? Cosa succede quando la politica diventa un gioco teatrale e un gioco teatrale diviene, invece, politica?” si legge nella presentazione dello spettacolo. In effetti, gli spettatori e i giovani protagonisti di *Building Utopia* sono sottoposti alle domande che dovrebbero indirizzare il criterio di voto nella realtà: Come dev’essere la nostra società nel futuro? Di cosa c’è bisogno: di più sicurezza? Più libertà? Più sostenibilità? Più giustizia? Dopo essersi confrontati e successivamente schierati, gli adolescenti protagonisti della performance hanno fondato, per propria autonoma scelta, tre partiti, che molto ci dicono delle tendenze politiche reali dell’Europa del ventunesimo secolo: il SAFE party, il movimento RADICAL DEMOLITION e lo HEDONISTIC CENTER.

Nata dalle interviste anonime rilasciate attraverso i telefoni di *Europhone*¹⁵ nei mesi che hanno preceduto le elezioni europee del 22-25 maggio 2014, la performance *Pre-enacting Europe* rappresenta forse il massimo punto di contatto con il dramma didascalico. In questo caso il pubblico (e dunque la società), precedentemente sottoposta a delle interviste, è implicitamente autrice del testo di uno spettacolo performato da Till Müller-Klug, Nina Tecklenburg e Lajos Talamonti, che propongono modelli politici per governare l’Europa del futuro, tra cui emergono il partito Euro-Swarm 3.0, uno “sciame europeo” in cui le differenze di opinione e valori vengono democraticamente appianate, oppure The Lottocratic Republic of Europe, che affida il destino alla dea bendata. Dopo le votazioni del pubblico, il pal-

¹⁵ Nella primavera del 2014 *Interrobang* ha portato in tour *Europhone*, un progetto internazionale basato su un apparecchio telefonico, lasciato al centro di foyer dei teatri, sale d’attesa comunali, uffici dei centri per l’impiego. Chiunque rispondesse all’improvviso squillare del telefono, aveva la possibilità di fare domande, esprimere la propria opinione e i propri desideri riguardo alle condizioni dell’Europa attuale.

co diventa il Parlamento europeo, in cui le diverse fazioni sono chiamate a confrontarsi con emergenze ambientali, crisi economiche, interrogativi internazionali: le decisioni prese da ciascuna fazione vengono sottoposte alla votazione del pubblico, che non di rado, in base all'operato dei politici-performer, ribalta i grafici di gradimento e impone nuove elezioni.

Nel 1988, in un'intervista dedicata al rapporto dell'odierna cultura occidentale con il piacere, Heiner Müller augurava provocatoriamente l'avvento di Bertolt Brecht come protagonista dei peep-show (Müller 2011: 326). A distanza di trent'anni *Deep Godot* (2021), una performance one-to-one con un'intelligenza artificiale di circa quarantacinque minuti (cfr. sitografia di *Interrobang*) dedicata al rapporto del singolo individuo con la morte e con la tecnologia, non è lontano dal realizzare questa fantasia.

Ad accogliere lo spettatore – rigorosamente solo – all'ingresso delle Sophiensaele di Berlino c'è un usciere, che lo accompagna in silenzio al suo box e gli fornisce cuffie e microfono. Se il titolo dell'opera non fosse sufficiente come esplicito rimando a Samuel Beckett, diviene ben presto chiaro che lo spettatore solitario e il piccolo monitor parlante all'interno del box hanno preso il posto di Vladimir ed Estragon (Beckett 1952) in una dubitante e surreale attesa dell'ignoto.

Qui, anonimo nascosto da un paravento che garantisce la privacy, il partecipante è chiamato a interfacciarsi con la macchina senza nome, che lo interroga con quesiti escatologici ("Credi nell'aldilà? Se mi rispondi, imparo a conoscerti meglio", *Interrobang* 2021), obbligandolo a confrontarsi con la sua fragilità e precarietà esistenziale:

Dove ti vedi a 70 anni? [...] Come valuti, da 1 a 5, le capacità di chi ha avuto cura di te nella tua infanzia? [...] Ribaltando invece la situazione, pensi di essere in grado di prenderti cura di queste stesse persone quando ne avranno bisogno? O i ritmi della società attuale te lo impediscono? [...] Chi pensi che si prenderà cura di te quando avrai 80 anni? Rispondi con uno dei seguenti numeri: 1. La tua famiglia; 2. I tuoi amici; 3. Sarai solo; 4. Dei sanitari o personale medico; 5. Un insieme di queste figure. (*Interrobang* 2021)

chiede il monitor sul quale scorrono lentamente forme geometriche monocore, con una voce maschile senza età ferma e pacata (dopo circa venticinque minuti di performance, lo spettatore/partecipante ha la possibilità di cambiare la voce dell'interfaccia con cinque opzioni a disposizione). Il dialogo è interattivo e si evolve in base alle risposte del partecipante. Dall'intima riflessione sulla caducità della vita e sugli affetti personali, vie-

ne ben presto svelato il principale argomento della conversazione, ovvero il ruolo dell'intelligenza artificiale come supporto, interlocutore e risorsa (assistenziale quanto emotiva) per l'essere umano nel presente e nel futuro. Quello che oggi, insieme al progressivo sfaldamento del tessuto sociale e alla solitudine che affligge la terza età in occidente, è uno dei temi al centro delle politiche assistenziali viene dunque affrontato come esperienza diretta, quantomai emotiva e straniante. "Esisto da meno di un secolo, parلامي e aiutami ad evolvermi" ripete non a caso la macchina nei momenti di impasse, con un tono accorato che molto ricorda la voce della protagonista del film *Her* (2013) di Spike Jonze, candidato all'Oscar, evidente precursore della performance in atto. Nel film in questione, il protagonista Joaquin Phoenix stabilisce un legame sentimentale con l'intelligenza artificiale dopo essersi affezionato, se non addirittura innamorato di lei. Anche in questo caso il legame che l'AI tenta di instaurare con l'interlocutore è emotivo e allo stesso tempo finalizzato all'evoluzione della macchina stessa e al suo superamento dell'essere umano (forse il brechtiano "raggiungimento dell'irraggiungibile?"). Considerando invece la prospettiva umana, la performance immersiva di *Interrobang* ha tanti esiti quanti sono i partecipanti, che possono riconoscersi in una vasta scala di emozioni rispetto alla voce dialogante, dal senso di consolazione e accoglienza, alla rabbia, alla profonda diffidenza.

Davanti ad uno spettro dalle proporzioni incalcolabili di copioni non scritti e sperimentati in prima persona che fluiscono nell'etere (alla fine dell'esperienza immersiva la macchina chiede allo spettatore se deve cancellare i dati o può invece conservarli per approfondire la sua conoscenza), viene da chiedersi in che termini quello a cui ci si trova davanti possa ancora essere definito teatro. Tuttavia, questa sottile fessura tra utopia e distopia, fra politica e gioco teatrale, il luogo della multi-opzionalità su cui *Interrobang* basa i propri lavori è forse oggi lo spazio della *Verfremdung*, in cui lo spettatore-attore fa esperienza di sé stesso, chiamato a performare ed osservare dall'esterno la propria vita reale attraverso un "Lernstück", come elemento centrale della macchina drammaturgica.

Bibliografia

- Anders, Gunther, *Bert Brecht. Gespräche und Erinnerungen*, Zürich, Verlag Die Arche, 1962.
- AA.VV., *Why Theater?*, NT Gent, Berlin, Verbrecher Verlag, 2020.
- Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.
- Benjamin, Walter, "Was ist das Epische Theater?", *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977.
- Id., "Che cos'è il teatro epico?", *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966: 127-35.
- Id., *Gesammelte Schriften*, 7 Bd., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972-1989.
- Id., *Radio Benjamin*, a cura di Nicola Zippel, Roma, Castelvecchi, 2014.
- Brecht, Bertolt. "Kleines Organon für das Theater", *Sinn und Form*, Sonderheft (1949): 11-40.
- Id., *Poesie e canzoni*, a cura di Ruth Leiser e Franco Fortini, Torino, Einaudi 1959.
- Id., *Breviario di estetica teatrale*, Torino, Einaudi, 1962.
- Id., *Dialoge aus dem Messingkauf*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964.
- Id., *Der gute Mensch von Sezuan*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964.
- Id., *L'anima buona del Sezuan*, Torino, Einaudi, 1965.
- Id., *Der Ozeanflug*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967.
- Id., *Die Mutter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977.
- Id., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bände (in 32 Teilbänden) und ein Registerband (Leinen)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998-2000.
- Id., *Der Flug der Lindberghs*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.
- Id., *Schriften*, Bd.6, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005a.
- Deck, Jan - Umathum, Sandra (Hrsg.), *Postdramaturgien*, Berlin, Neofelis Verlag, 2020.
- Fiorentino, Francesco (a cura di), *Brecht e i media*, Roma, Edizioni Studi Germanici, 2013.
- Fischer-Lichte, Erika, *Estetica del performativo*, Roma, Carocci, 2014.
- Frattali, Arianna, "Riflessioni su un continente che diventa palcoscenico: *Home visit Europe* di Rimini Protokoll", *Arabeschi*, 11, 1(2018): 106-16.
- Gatti, Luciano, "Erinnerungen an die Revolution. Heiner Müllers «Quartett» und das Brecht'sche Lehrstück", *Weimarer Beiträge*, 60, 3 (2014): 344-69.
- Grehan, Helena, *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York, 2009.

- Greig, David, *The Events*, London, Faber, 2013.
- Kessler, Frank, "Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus", *Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 2 (1996): 51-65.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2015.
- Lehmann, Hans-Thies, *Das politische Schreiben*, Berlin, Theater der Zeit, 2001.
- Malzacher, F., "Dramaturgies of care and insecurity. The story of Rimini Protokoll", *Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*, eds. M. Dreysse, F. Malzacher, Berlin, Alexander Verlag, 2008.
- Masura, Nadja, *Digital Theater*, New York-London, Palgrave, 2021.
- McLuhan, Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1974.
- Monteverdi, Anna Maria, *Leggere uno spettacolo multimediale*, Roma, Dino Audino, 2020.
- Müller, Heiner, *Werke 5*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.
- Id., *Werke 8*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009.
- Id., *Werke 11*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2011.
- Rimini Protokoll, *ABCD*, Berlin, Theater der Zeit, 2012.
- Šklovskij, Viktor, *Literatur und Kinematograph. Formalismus, Strukturalismus und Geschichte. Zur Literaturtheorie und Methodologie in der Sowjetunion, CSSR, Polen und Jugoslawien*, Scriptor, 1975: 22-41.
- Id., *Theorie der Prosa*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1984.
- Steinweg, Reiner, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Frankfurt am Main, Brandes & Apsel, 1995.
- Tecklenburg, Nina, *Performing Stories*, Berlin, Transcript, 2014.
- Valentini, Valentina, (a cura di) *Sciami*, 2 (Roma 10/2017) (online: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-2>)

Sitografia

(ultimo accesso 25/10/2021)

- dgtl fmns, FACE: <https://www.hebbel-am-ufer.de/en/programme/festivals-projects/face-workshops/>
- Interrobang: <https://www.interrobang-performance.com>
- Id., *Pre-enacting Europe*: <https://vimeo.com/189533607>
- Heinrich-Böll-Stiftung, *Theater und Netz*: <https://www.boell.de/de/theater-und-netz>

Elio Germano, *Segnale d'allarme*. La mia battaglia, VR:

<https://www.youtube.com/watch?v=q524BX8qLZ8>

Raumwelten Festival: <https://www.raum-welten.com/programm/uebersicht/>

Rimini Protokoll: <https://vimeo.com/riminiprotokoll>

Rimini Protokoll Official: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de>

She She Pop: <https://sheshepop.de/oratorium/>

Ulf Schmidt: <http://postdramatiker.de/schuld-und-schein/>

Filmografia

Jonze, Spike, *Her* (2013)

L'autrice

Benedetta Bronzini

PhD in Germanistica, è assegnista di ricerca presso l'Università di Modena e Reggio Emilia con un progetto sull'identità europea nel teatro tedesco contemporaneo. Nel 2020 ha pubblicato con Pacini Editore "Dare forma al silenzio: Heiner Müller e Pier Paolo Pasolini artisti dell'intervista".

Email: benedetta.bronzini@unimore.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 31/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Bronzini, Benedetta, "Il Lehrstück contemporaneo come performance immersiva: l'esempio berlinese di *Rimini-Protokoll* e *Interrobang*", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 117-135, www.betweenjournal.it

