



---

Attraversare confini: rotte, geografie e migrazioni tra  
documentario, letteratura e performance

A cura di Ester Fuoco

**Nuove cartografie della  
frammentarietà: scambi  
drammaturgici fra il *Royal Court  
Theatre* e il *Deutsches Theater***

Mila Di Giulio

**Per citare l'articolo**

Mila Di Giulio, « Nuove cartografie della frammentarietà: scambi drammaturgici fra il *Royal Court Theatre* e il *Deutsches Theater* », *Publifarum*, 45, 2026, p. 30-46.

Nuove cartografie della frammentarietà:  
scambi drammaturgici fra il *Royal Court Theatre* e il *Deutsches Theater*

### **Riassunto**

Il saggio analizza gli scambi teatrali tra il Royal Court Theatre di Londra e il Deutsches Theater di Berlino negli anni Novanta, mettendo in luce come il confronto tra le due tradizioni abbia favorito la nascita del *New European Drama*. Questo nuovo paradigma, basato su frammentarietà, individualità e un legame più diretto con la realtà, ha ridefinito il ruolo del teatro europeo nella costruzione di identità plurali e post-nazionali.

### **Abstract**

The essay examines the theatrical exchange between London's Royal Court Theatre and Berlin's Deutsches Theater in the 1990s, showing how the dialogue between the two traditions fostered the emergence of the *New European Drama*. This new paradigm—rooted in fragmentation, individuality, and a renewed engagement with reality—reshaped the role of European theatre in constructing plural and post-national identities.

**Il territorio non precede più la carta, né le sopravvive.  
Ormai è la carta che precede il territorio, che lo genera.  
Venendo meno le narrazioni paradigmatiche,  
c'è una necessità di creare nuovi sistemi di significazione.**

Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura: Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*

## **Nuove cartografie della frammentarietà: scambi drammaturgici fra il *Royal Court Theatre* e il *Deutsches Theater*<sup>1</sup>**

Alla fine del XX secolo si assiste a un profondo mutamento di postura nel rapporto tra pratiche artistiche e realtà. L'arte non rispecchia l'ordine post-'89, ma lo interroga materialmente, esponendone le insufficienze nella creazione di un vocabolario nuovo, allargando i confini del dicibile e i nuovi connotati del linguaggio.

Se infatti la nascita di discorsi escatologici sulla fine della storia, come sottolinea Derrida, risulta in ritardo e insufficiente, il discorso sulla fine si sposta sul piano semantico: non è la storia ad essere finita, ma la sua necessità di raccontare attraverso parametri universali e universalizzanti.

Ma come possiamo essere in ritardo sulla fine della storia? Questione d'attualità. Questione seria, perché obbliga a riflettere ancora, come si fa da Hegel in poi, su ciò che accade, e merita il nome di evento, dopo la storia; e a chiedersi se la fine della storia non sia solo la fine di un certo concetto della storia. (DERRIDA 2025: 39)

La frantumazione della identità sostituisce i grandi racconti, generando una proliferazione centrifuga di piccole storie. In questa nuova cartografia la frammentazione diventa alimento per la potenza liberale e capitalistica. È dalla moltiplicazione di identità che nasce infatti il cosiddetto *New World Order*<sup>2</sup> e il capitalismo globale evocato da George H. W. Bush, in cui la dinamica del capitale ingloba e armonizza l'eterogeneità. La differenza viene trasformata in merce simbolica all'interno di un multiculturalismo funzionale alla produzione di capitale e in cui «si può consumare anche la differenza come fanno bene le mega aziende quali *Coca Cola* (*We are the world*) e *Benetton* (*United Colors*)» (FOSTER 2006: 217).

Il nuovo ordine mondiale risponde così alla diversificazione e alla frammentazione incorporandole nella propria costruzione del reale: armonizza e semplifica le differenze, riducendole sotto la categoria unificante dell'Altro, creando sistemi nuovi di subordinazione.

“L'universale” della legge, che mette in armonia misure locali e puntuali, ha come funzione prima quella di costituire quest'altro. È, del resto, un uso abbastanza frequente della legge oggi: prendersi carico di ciò che non è pensabile, fare dell'ontologia selvaggia.<sup>3</sup> (RANCIÈRE, 1995: 178)

A queste nuove forme di assoggettamento la drammaturgia inglese reagisce mettendo al centro delle proprie scritture una realtà individuale e non paradigmatica, in cui la coerenza e l'uniformità cedono il passo alla frammentarietà e all'esperienza soggettiva.

E così eccoci, negli anni '90, una nuova generazione che faceva teatro. Ma avevamo smesso di credere nelle parole “vero”, ‘universale’ e “senza tempo”, parole che erano state il pilastro della pratica teatrale britannica per un paio di secoli, o ne eravamo profondamente sospettosi. [...] “Voglio solo raccontare storie su di me e la mia ragazza”, dichiarò un giovane drammaturgo britannico negli anni '90. Non era l'unico a tentare di voltare le spalle alle risonanze più ampie. (RAVENHILL, 2009: 2)

La cassa di risonanza di questa esperienza diventa il Royal Court Theatre di Londra, sotto la direzione del regista teatrale Stephen Daldry, centro propulsore della nuova ondata drammaturgica: nascono qui le opere di Joe Penhall, Kevin Elyot, Mark

Nuove cartografie della frammentarietà:  
scambi drammaturgici fra il *Royal Court Theatre* e il *Deutsches Theater*

Ravenhill e Sarah Kane, figure chiave dell'*In-Yer-Face*<sup>4</sup> Theatre. Daldry coglie con lucidità il tratto distintivo di questa generazione: l'emergere di voci individuali, che sostituiscono la coralità ideologica delle generazioni precedenti.

Questa nuova generazione sta procedendo con cautela verso una nuova progettualità per la drammaturgia. La scrittura politicamente orientata degli anni '70 e '80 è caduta in disuso, come era prevedibile. Al suo posto è cresciuto l'interesse per quella che potremmo definire la politica dell'individuo.<sup>5</sup> (DALDRY, 1994)

Daldry intercetta un cambiamento che passa per una moltitudine di voci e non un coro monodico: «La nozione di dissenso stava cambiando [...]; l'opposizione sarebbe arrivata da una varietà di voci diverse, forse non coerenti. Sembrava la direzione giusta da seguire.»<sup>6</sup> (LITTLE e McLAUGHLIN, 2007: 282)

La nuova drammaturgia inglese diventa in questo modo portavoce delle individualità inedite che trovano spazio nel nuovo ordine europeo e mondiale, non solo in Inghilterra, ma anche nell'Europa continentale. Il primo reale contatto con l'Europa continentale è quello con la Germania, attraverso l'incontro con il *Deutsches Theater* e, più in particolare, con la *Baracke am Deutsches Theater*, nata nel 1992, dalla ristrutturazione di un piccolo spazio che verrà chiamato appunto *Baracke*: rimessa, capanna, per volontà di Michael Eberth, dramaturg del *Deutsches Theater*. La direzione viene affidata nel 1996 a Thomas Ostermeier, giovane regista diplomato alla *Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch*, storica accademia teatrale berlinese, Ostermeier trasforma la *Baracke* in un laboratorio di sperimentazione in cui l'*In-Yer-Face Theatre* assume un ruolo da protagonista:

Durante le sue prime due stagioni, *Baracke* ha messo in scena esclusivamente opere teatrali degli anni '90, la maggior parte delle quali britanniche. Jens Hillje spiega questa infatuazione per i giovani scrittori d'oltremania con il fatto che essi sono più bravi dei loro omologhi francesi o tedeschi nel trasporre sul palcoscenico il malessere sociale del nostro tempo. La potenza delle loro opere deriva da quella che lui, insieme a Thomas Ostermeier, definisce «estetica del negativo». Il gruppo della *Baracke* ama il teatro che pone domande rilevanti, coglie una realtà sociale sempre più brutalizzata dal capitalismo trionfante e, soprattutto, riflette sull'assenza di utopie chiaramente formulate. (MUHLEISEN 1996: 31)

La necessità di uno spazio di sviluppo per queste nuove voci drammaturgiche fa nascere il progetto di scambi fra il Royal Court Theatre di Londra e il Deutsches Theater di Berlino. Il progetto, nato nel 1993 e sviluppatosi fino al 1999 negli spazi del Deutsches Theater, sancisce l'emersione di uno stile e di una corrente, sia nei teatri di Berlino che di Londra, soprattutto in Germania dove gli allestimenti di drammaturgia inglese dell'*In-Yer-Face Theatre* si moltiplicano ancora oggi in maniera pervasiva. La volontà di costruire un progetto di scambio drammaturgico fra Germania e Inghilterra ha inizio grazie alla volontà del già citato Stephen Daldry e di Elyse Dodgson, responsabile a capo del dipartimento internazionale del teatro. Daldry inizia la sua direzione al Royal Court Theatre dopo tre anni al Gate Theatre, caratterizzato da una capillare attenzione alla drammaturgia internazionale: di quell'esperienza basta citare la scelta di lavorare ad un programma sulla *Spanish Golden Age*. Soprattutto però, Daldry concentra il suo interesse sul teatro tedesco: lui stesso infatti mette in scena nel 1990 *Figaro gets divorced* di Odon von Horvath e *Pioneers in Ingolstadt & Purgatory in Ingolstadt* della drammaturga bavarese Marieluise Fleißer.<sup>7</sup>

Nel 1992 Elyse Dodgson è educatrice e direttrice dello *Young's People Theatre*, percorso fondato nel 1956 che unisce formazione e sperimentazione (coinvolge soprattutto scrittori e attori emergenti) in laboratori, progetti e workshop con drammaturghi affermati. Fino a quel momento gli scambi internazionali si limitavano a dialoghi con le drammaturgie statunitensi, ma con la direzione Daldry la situazione cambia. Il nuovo direttore artistico coglie, infatti, il potenziale dell'occasione e decide di dare al progetto un'apertura più internazionale e sfaccettata. Inizia così il progetto *Royal Court International*: residenze che coinvolgono coproduzioni internazionali e la drammaturgia mondiale, instaurando collaborazioni con autori e teatri in Germania, Romania, Russia, Spagna, Messico, Uganda, Brasile, Iran, India, Cuba, Siria e Nigeria, e Palestina.

La prima incursione del Royal Court nella drammaturgia tedesca avviene nel 1993, grazie al supporto del Goethe-Institut di Londra: l'istituto seleziona sei testi in lingua tedesca che vengono tradotti e letti al Jerwood Theatre Upstairs, scelti dal Goethe-Institut come i rappresentanti della nuova scena drammaturgica germanofona.

I testi coinvolti sono *Rabenthal* di Jörg Graser, *Soliman* di Ludwig Fels, *In den Augen eines Fremden* di Wolfgang Maria Bauer, *Olga's Raum* di Dea Loher, *A Liebs Kind* di

Nuove cartografie della frammentarietà:

scambi drammaturgici fra il *Royal Court Theatre* e il *Deutsches Theater*

Harald Kislinger e *Alpenglühén* di Peter Turrini<sup>8</sup>. I protagonisti di queste drammaturgie trattano storie individuali ma caratterizzate da argomenti e linguaggio che richiamano la tradizione favolistica o mitica: come quella di un uomo africano alla corte viennese (*Soliman*); l'isolamento di un uomo solitario in una baita di montagna (*Alpenglühén*); la noia borghese di un ricco collezionista d'arte (*Rabenthal*); o gli amori infantili in un ospizio periferico, come nel caso di Dea Loher, che con *Olga's Raum* racconta le vicende dell'ebrea tedesca comunista Olga Benario.

L'impressione prevalente che Elyse Dodgson descrive a seguito di questo primo scambio è che in realtà i testi non fossero stati scelti dal Royal Court, ma che la selezione fosse piuttosto un'imposizione dall'alto voluta da un mecenate esterno e che questa selezione non avesse intercettato la parte più viva del panorama teatrale tedesco: «Stephen Daldry si recò al Goethe Institut e riuscì a trovare cinque opere teatrali tradotte, che furono selezionate. Era il 1992 una di queste era la prima opera teatrale di Dea Loher, *Olga's Raum*. Ma queste opere non erano state realmente scelte dal Royal Court.» (WOODALL, 2018).

La situazione cambia nel momento in cui Dodgson inizia a investigare autonomamente alla ricerca di un teatro berlinese disposto ad ospitare il progetto di scambi. Dopo diversi rifiuti, l'incontro con Michael Eberth riesce a dare un nuovo impulso al progetto. Eberth, in quegli anni dramaturg del Deutsches Theater — teatro storico della Berlino Est e sede del Berliner Ensemble dal 1949 al 1954, descrive l'arrivo di Elyse Dodgson, avvenuto il 23 febbraio 1994, come provvidenziale.

Elyse Dodgson, del Royal Court Theatre di Londra, è arrivata al Deutsches Theater come una dea della fortuna e mi ha proposto un'idea: uno scambio di drammaturgie in prova per le nuove produzioni dei nostri teatri, e, in seguito di organizzare settimane di lettura a Berlino e a Londra, ogni anno, per presentarli in traduzione. [...] Qualcosa si muove in Europa. Forse è davvero questo il modo per liberarci un po' della nostra ossessione per ciò che è solo nostro.<sup>9</sup> (EBERTH 2015: 181)

Eberth intercetta la potenzialità di rinnovamento di un'istituzione tradizionale nella proposta di Dodgson e accetta subito, vedendo nel progetto un'occasione per contaminare lo scenario drammaturgico tedesco stagnante. L'intuizione sarà vincente e il rapporto e l'incontro fra queste due realtà darà origine a un capitolo importante della storia del teatro tedesco e inglese, quello degli adattamenti dei nuovi drammi

inglesi, etichettati dalla stampa tedesca «Blut und sperma Theater» (STAMMEN, 2003: 68).

La storia di questo rapporto è anche la storia di una ricezione critica e di un dibattito sul ruolo di questa nuova drammaturgia, un incontro-scontro con un teatro inglese congenitamente testo-centrico, molto diverso rispetto alla tradizione tedesca del *Regietheater*, in cui l'autorialità del regista è il centro propulsivo degli adattamenti teatrali.

Nell'ottobre del 1994 cinque drammaturghi inglesi vengono ospitati nello spazio della Baracke am Deutsches Theater: i loro testi sono tradotti e discussi nel corso di quella che verrà da questo momento chiamata *British Playwrights Week: The Treatment* di Martin Crimp, *Europe* di David Greig, *My Night with Reg* di Kevin Elyot, *Space* di David Spencer e *The Neighbour* di Meredith Oakes.<sup>10</sup>

*Europe* di David Greig, è il testo che maggiormente incarna la frammentazione e la paura della nuova Europa unificata. Il primo allestimento in Germania è a cura di Armin Petras nel 1996 allo Städtisches Theater di Chemnitz. *Europe* è la storia di una stazione ferroviaria di confine che diventa casa di un gruppo di rifugiati che riflettono sul loro destino.

Armin Petras, che, come Ostermeier, studia alla Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, decide di inserire nel suo adattamento di *Europa* una carota gigante, aggiungendo così alla storia originale un sostrato semiotico, costruito attraverso un linguaggio immediatamente riconoscibile per il pubblico berlinese:

Quando l'autore vide la rappresentazione, si stupì nel trovare sul palcoscenico una coltivazione di barbabietole e una gigantesca carota come oggetto di scena, che nel suo testo non comparivano. Alla sua domanda, Petras gli rispose lapidariamente: «La carota è naturalmente il comunismo» — espressione che, nel frattempo, è diventata un modo di dire tra i drammaturghi britannici per indicare il teatro di regia tedesco. L'idea di Petras si rifaceva in realtà a una fiaba russa, che nella DDR era lettura obbligatoria per i bambini: per riuscire a raccogliere una barbabietola gigante, tutti devono collaborare, e solo quando anche il topolino si unisce allo sforzo, l'impresa riesce.<sup>11</sup> (RAAB, 2003: 58)

La scelta di Petras produce un'ibridazione straniante, che convince la critica più tradizionale. Un esempio è dato da ciò che scrive il critico del *Die Tageszeitung*:

Il suo dramma "Europa", rappresentato per la prima volta nel 1994 e messo in scena lo scorso anno a Chemnitz per la prima volta in tedesco, segue il tipico realismo sociale inglese. Una trasposizione poetica della situazione attuale del continente in subbuglio

Nuove cartografie della frammentarietà:  
scambi drammaturgici fra il *Royal Court Theatre* e il *Deutsches Theater*

è data solo dal luogo dell'azione e dal punto di partenza della storia.<sup>12</sup> (HARTMANN, 1996)

Al tempo stesso permette di cogliere ed evidenziare lo scarto di intenzioni rispetto al testo originale e la persistenza del ruolo preponderante della regia. Lo fa notare una riflessione sullo spettacolo di Oliver Krantz su *Theater Der Zeit*:

Il dramma è stato rappresentato per la prima volta nell'ottobre del 1994 al Traverse Theatre di Edimburgo, e poco dopo presentato al Deutsches Theater di Berlino in forma di lettura. All'epoca l'autore David Greig dichiarò che preferiva una lettura del suo testo piuttosto che una messa in scena che potesse nascondere le metafore contenute nell'opera. Per lui, la ferrovia è un simbolo di ordine e connessione con il mondo, mentre la stazione chiusa della città rappresenta arretratezza e isolamento. A Greig interessa descrivere estraneità, confini e identità. La messa in scena della prima tedesca a Chemnitz probabilmente lo avrà sorpreso. Il regista Armin Petras non si limita alle metafore già presenti nel testo, ma ne aggiunge di nuove. (KRANTZ 1996: 58)

L'episodio di *Europa* mette in evidenza la consapevolezza, condivisa tanto dalla critica quanto dagli addetti ai lavori, che la novità del teatro inglese risiedeva in una drammaturgia connotata da un linguaggio documentaristico. Il centro semantico dei testi è legato al campo della vista, in cui dunque le aggiunte registiche rischiano di rendere la resa ridondante e di difficile comprensione. I registi che gravitano intorno alla Baracke comprendono questa necessità di cambiamento e iniziano a riflettere su una forma che elimina strati di costruzione.

La forza del loro lavoro nasce da quella che lui, insieme a Thomas Ostermeier, definisce un'"estetica del negativo". Alla Baracke prediligono un teatro che sappia porre domande urgenti, che colga una realtà sociale sempre più segnata dalla brutalizzazione del capitalismo trionfante e che, soprattutto, rifletta sulla mancanza di utopie chiaramente formulate.<sup>13</sup> (MUHLEISEN, 1999: 31).

Nel 1995 il Royal Court pubblica *German plays From a changing country*: i testi tedeschi tradotti in inglese vengono per la prima volta raccolti in una pubblicazione. Se prima di questa fase la scelta delle drammaturgie viene circoscritta alla semplice ricerca di testi recenti e di nuovi drammaturghi, in questa occasione i quattro testi scelti dal Royal Court sono legati da un filo rosso comune: tutti i testi sono scritti nei cinque anni successivi alla caduta del muro:

Ognuna di queste opere è stata scritta a metà degli anni Novanta, in un periodo in cui la nazione stessa era ancora un cantiere aperto. L'intera questione dell'identità nazionale

– di chi è e chi non è tedesco, e di che cosa significhi davvero essere tedeschi – ha acquisito una nuova urgenza nel contesto di un matrimonio improvviso e inatteso tra la Repubblica Democratica e quella Federale, tra la Germania dell’Est e quella dell’Ovest. È proprio questa urgenza a dare energia e vitalità a questi quattro testi. La tenacia con cui le questioni di identità culturale continuano a imporsi in primo piano è la risposta degli autori a una situazione in cui nessuno – neppure gli scrittori – si sentiva a proprio agio di fronte all’idea di chi fossimo noi.<sup>14</sup> (TUSHINGHAM 1997: xiii)

Le opere tradotte sono *Wartesaal Deutschland Stimmenreich* di Klaus Pohl, *Fremdes Haus* di Dea Loher, *Der gedeckte Tische* di Anna Langhoff, e *Jennifer Klemm* di D. Rust.

A seguito di questa seconda serie di letture, due testi furono prodotti come spettacoli all’interno del Royal Court Theatre: *Waiting Room Germany (Wartesaal Deutschland Stimmenreich)* di Klaus Pohl nel novembre 1995 e *Stranger’s house (Fremdes Haus)* di Dea Loher va in scena nel 1997 all’interno della stagione *NEWS* del Royal Court.

Il testo di Dea Loher affronta i temi del rapporto tra memoria collettiva e individuale, intrecciando la vicenda familiare e le scelte forzate imposte dalla dittatura di Tito alla resistenza macedone. Le recensioni inglesi pongono l’attenzione su cosa non aspettarsi: «Non un altro testo irriverente e audace, nello stile crudo e teatrale di Mark Ravenhill, l’autore di *Shopping and Fucking*».» (FOSS 1997: 1508).

L’adattamento inglese *Fremdes Haus*, avvenuto nel contesto in cui la novità prorompente e accelerata dell’In-Yer-Face Theatre aveva avuto luogo, riceve un’accoglienza tiepida dal pubblico inglese, che si concentra sul piano metaforico e allusivo del testo. Il linguaggio della drammaturgia, che attinge ad un registro mitologico e fuori dal tempo, confonde e spinge alla ricerca di appigli individuali e intimi, ma il piano di realtà di *Fremdes Haus* si pone in questo senso in opposizione rispetto a questa tendenza:

Il punto non è raccontare la “vera” storia macedone. “Perché mai dovrebbe interessare a qualcuno conoscere i veri retroscena del testo?” E aggiunge: “È vero, nel dramma quasi nulla è completamente inventato. Ma, in fondo, questo non ha importanza: non si tratta di raccontare storie vere.<sup>15</sup> (LOHER, 1998: 114)

*Fremdes Haus* aveva raccontato una Macedonia post-indipendenza attingendo al patrimonio mitico del paese e costruendo personaggi paradigmatici, tipi e non individui; una differenza ingombrante rispetto a *Blasted* di Sarah Kane, andato in scena per la prima volta nella stessa sala del Royal Court, nel gennaio dello stesso anno, in

Nuove cartografie della frammentarietà:  
scambi drammaturgici fra il *Royal Court Theatre* e il *Deutsches Theater*

cui le guerre jugoslave al contrario irrompono con un linguaggio immediato e fortemente connotato da stilemi telegiornalistici.

Sarà proprio Sarah Kane ad arrivare a Berlino nel 1997 con Mark Ravenhill, Phyllis Nagy e Jim Cartwright. È questo l'anno cruciale per il progetto di scambi, che segnerà la consacrazione vera e propria del teatro In-Yer-Face a Berlino.

Scrive Eberth nel suo diario: «Non è ancora chiaro nemmeno che fine farà la *Playwrights Week*. Sotto la mia scrivania c'è uno scatolone con venticinque testi teatrali inglesi nuovissimi, uno dei quali ha il bel titolo *Shopping and Fucking*.» (EBERTH 2015: 421)

Sarà questo l'incontro decisivo per la regia e la missione del regista. Fra i venticinque testi che Eberth tiene sotto la sua scrivania ci sono i sei che vengono selezionati per la *British Playwright Week* del 1997: *Shopping and Fucking* di Mark Ravenhill, *Cleansed e Blasted* di Sarah Kane, *I Licked a Slag's Deodorant* di Jim Cartwright e *The Strip* di Phyllis Nagy.

Gli allestimenti di *Zerbombt (Blasted)* nel 1996 al Deutsches Schauspielhaus Hamburg, con la regia di Anselm Weber, di *Gesäubert (Cleansed)* il 12 dicembre 1998 agli Hamburger Kammerspiele, con la regia di Peter Zadek, e di *Shoppen und Ficken (Shopping and Fucking)* nel 1997 alla Baracke am Deutsches Theater per la regia di Thomas Ostermeier, rappresentano tre eventi spartiacque nella storia del teatro tedesco alla fine del XX secolo. La violenza estrema dei tre testi rappresenta un grado zero di riflessione intorno ai dispositivi di rappresentazione della violenza. In un'intervista con Dan Rebellato, Kane testimonia:

Sono andato ad Amburgo per vedere *Blasted*, e a un certo punto è salito sul palco quest'uomo e ho pensato: "Chi è quello?". Questo tipo con una giacca di pelle super alla moda, i capelli tirati all'indietro con il gel, gli occhiali da sole avvolgenti... "Chi diavolo dovrebbe essere questo tizio?". Quel trentenne? E poi ho pensato: "Oddio, quello dovrebbe essere Ian". Dovrebbe essere un uomo di quarantacinque anni, ma no, no... Però poi mi sono detto: "Aspetta, io questo personaggio lo conosco... dove l'ho già visto". E ho pensato: "È Tarantino". E in quel momento mi si è spezzato il cuore. Ho sentito proprio un crepitio nel petto. E in effetti, in un certo senso, è stato piuttosto offensivo. Il lavoro viene visto come parte di una corrente a cui, in realtà, io aborrisco. E viene inserito in quella categoria, reinterpretato in quel modo. Ed è davvero molto offensivo. (KANE 1998: 4).

Un'attribuzione che Kane percepisce come arbitraria e puramente associativa al cinema di Quentin Tarantino ma che riemerge anche nelle recensioni di *Gesäubert* del 1997. La scelta registica di Peter Zadek di rappresentare la violenza attraverso immagini esplicite viene criticata e accusata di ridursi a una spettacolarizzazione gratuita. Quella che per Zadek era una restituzione scenica documentaria delle immagini di violenza della guerra in Jugoslavia, viene interpretata dalla critica come un dispositivo poco efficace, concepito unicamente per provocare shock e suscitare una reazione immediata nel pubblico.

Gli unici che sabato sera al Hamburger Kammerspiele non erano smarriti erano i giovani sotto i sedici anni. Loro, infatti, non avevano accesso alla prima tedesca di *Gesäubert* (Purificati) di Sarah Kane, perché — come annunciava un cartello alla cassa — lo spettacolo era “inadatto ai minorenni”. Eppure, sarebbero stati probabilmente gli unici a non dover disperatamente cercare di distinguere tra realtà e metafora in ciò che vedevano. I rappresentanti della loro fascia d'età, al momento, uccidono poliziotti nei supermercati con coltelli da macellaio: un mezzo litro di sangue teatrale non li avrebbe certo turbati. Tutti gli altri, invece, dovevano discutere se, dopo Tarantino, sia ancora possibile tentare seriamente di scioccare con gambe di plastica mozzate.<sup>16</sup> (KÜHL 1998)

La discussione intorno all'utilizzo di immagini violente ed esplicite permea questa stagione, ritornando anche nel 1997 in occasione della prima di *Shoppen und Ficken* (*Shopping and Fucking*) diretto da Thomas Ostermeier che, traduce la violenza verbale del testo in immagini anatomicamente realistiche:

La prima messa in scena tedesca, alla Baracke di Berlino diretta da Thomas Ostermeier mostrava il modo in cui differiscono le tradizioni teatrali. «Il pubblico tedesco è abituato a non avere rapporti di empatia con i personaggi» dichiara Ravenhill. Nel testo, è il fatto che sia Gary a dire di voler essere penetrato nell'ano con un coltello a essere inquietante, ma un personaggio, su un palcoscenico tedesco, può affermarlo e non essere affatto commovente. Allora ciò che fecero fu una penetrazione anale con il coltello che durava circa sette minuti e con molto sangue – quel momento doveva essere recitato in modo esplicito e in tempo reale. Nel teatro tedesco il naturalismo è biasimato perché non giustificabile intellettualmente; quindi, la scenografia – una stanza e un divano – era di per sé scandalosa. (SIERZ 2006: 173)

Quando Sierz parla di un «naturalismo biasimato perché non giustificabile intellettualmente» fa riferimento ad un dibattito radicato nella letteratura tedesca del Novecento, espresso soprattutto da György Lukács nel saggio «Caduta e grandezza dell'espressionismo» che vede nella scrittura naturalista una tendenza a rimanere sulla

Nuove cartografie della frammentarietà:  
scambi drammaturgici fra il *Royal Court Theatre* e il *Deutsches Theater*

superficie, senza permettere una riflessione intorno all'argomento dello spettacolo. La scelta di Ostermeier si oppone a questo punto di vista in nome di un'attenzione al cambio di fruizione che il tempo coevo necessita:

L'esplosione di molte realtà diverse, di visioni del mondo e di forme di vita, che deriva dal crollo delle grandi ideologie e dei vecchi blocchi politici, può essere rispecchiata solo attraverso differenti modi di vedere e immaginare il mondo. Il realismo è qualcosa di più della semplice imitazione del mondo così come appare. È uno sguardo sul mondo accompagnato da un'attitudine che richiede cambiamento. [...] L'attitudine del realismo tenta di rappresentare il mondo com'è, e non com'è in superficie. Cerca di comprendere le realtà e di riconfigurarle, di dar loro una forma.<sup>17</sup> (OSTERMEIER, 1999)

Il realismo figurato di Ostermeier, dunque, non deve essere inteso come una copia sterile del mondo esterno, ma come un modo di documentare ciò che è sbagliato e aprire uno spazio di cambiamento. L'obiettivo diventa quello di utilizzare elementi riconoscibili per generare nuova consapevolezza: sorprendere, far vedere il noto come se fosse nuovo. L'incontro fra la drammaturgia inglese dell'*In-Yer-Face Theatre* e Thomas Ostermeier segna l'inizio di un decisivo capitolo della storia del teatro di regia in Germania, una riflessione intorno alla «missione di riunire il cordone ombelicale fra teatro e realtà.» (OSTERMEIER, 1999). Ciò che si può constatare nel 1999 non è la nascita di un teatro anglo-tedesco, ma un dialogo fertile fra un modello drammaturgico eletto a *New European Drama*, veicolato da una regia che diventa paradigmatica.

Con la nomina di Thomas Ostermeier a direttore artistico della Schaubühne am Lehniner Platz nel 1999, lo scambio drammaturgico con il Royal Court Theatre non si interrompe, ma prosegue fino al 2007. In questa seconda fase, tuttavia, si assiste a una progressiva canonizzazione dei due modelli teatrali sotto l'etichetta di *New European Drama*, di cui Ostermeier diventa il principale punto di riferimento registico — quasi un modello operativo per la messa in scena della nuova drammaturgia inglese. Il progetto che si era costituito alla fine del XX secolo viene così storicizzato e assunto come prototipo per lo sviluppo della drammaturgia europea contemporanea. Ricostruire la storia di questo scambio, mettendo al centro le fonti canonicamente secondarie — l'apparato critico, i commenti ai testi e i diari — permette un giudizio critico più approfondito di questa esperienza e consente di cogliere l'importanza che questa esperienza ha avuto nella realizzazione di quello che si potrebbe dire un cambiamento prospettico: il passaggio dell'opera d'arte da

«finestra sul mondo a piano di lavoro, archivio, palinsesto» (STEINBERG 1972: 84) che non modifica soltanto la postura dell'autore, ma anche il posizionamento e il ruolo dello spettatore.

Lo spettacolo, in questo modo non è più una riproduzione del contemporaneo da osservare e analizzare in prospettiva, ma un piano di lavoro su cui il mondo si deposita e in cui per lo spettatore viene meno la protezione di una distanza contemplativa.

Quando Edward Bond vede *Blasted* al Royal Court Theatre nel 1995, scrive: «Non ci mostra le immagini con cui dovremo convivere se non ritorniamo sulla nostra visione morale. Viviamo già quelle immagini.» (BOND, 1995). Se la seconda metà dell'ultimo decennio del Novecento è caratterizzata da un parametro spaziale che, attraverso la caduta delle barriere, segna la fine delle grandi narrazioni, i parametri di analisi del passato nei confronti di questa frammentazione si rivelano insufficienti.

La ricezione critica degli spettacoli fin qui analizzati mette in luce la necessità di ripensare il rapporto tra critica e pratiche artistiche, così come è avvenuto per quello tra arte e realtà. Il nuovo assetto frammentario delineato dalla drammaturgia contemporanea rifiuta ogni intento pedagogico e teleologico. Di conseguenza una critica che continua a procedere attraverso definizioni dicotomiche rischia di ricadere in schemi valutativi rigidi, sentendosi legittimata a emettere giudizi di valore e impositivi non più adeguati al panorama coevo. Un mutamento di questo tipo spoglia la critica tradizionale dei suoi privilegi gerarchici, riaprendo la discussione intorno a quello che Friedrich Nietzsche definiva il nodo irrisolto del giudizio critico.

È stato piuttosto vero che furono gli stessi "buoni", cioè i nobili, i potenti, gli uomini di ceto superiore e di sentimenti elevati, a sentire e definire sé stessi e le loro azioni come buoni, in opposizione a tutto ciò che è volgare, comune e plebeo. [...] Il pathos dell'aristocrazia e della distanza [...] è l'origine dell'opposizione tra "buono" e "cattivo" (NIETZSCHE 1887: 12).

Un'ontologia che reitera il *pathos della distanza*, in un mondo in cui le cose premono troppo da vicino sulla società umana e in cui prospettive e orizzonti crollano, come dice Walter Benjamin, non si presenta più come possibile.<sup>18</sup> L'impulso dominatorio dei potenti che crea definizioni dall'alto, in cui la giusta distanza è necessaria per un giudizio critico valido si rivela come anacronistico, mettendo in evidenza la necessità di un cambio di paradigma.

Nuove cartografie della frammentarietà:  
scambi drammaturgici fra il *Royal Court Theatre* e il *Deutsches Theater*

Al centro dello scambio fra il Royal Court Theatre e il Deutsches Theater, oltre al discorso più evidente sulla violenza prodotta dalle nuove disuguaglianze che attraversa la drammaturgia di fine secolo, si può ricostruire un piano di lavoro comune, in cui le tradizioni cristallizzate di entrambi i paesi entrano in contatto senza collidere. In questo spazio di attraversamento, la ricezione critica funziona come liquido di contrasto, documentando la difficoltà e le resistenze che l'emersione di questo nuovo paradigma drammaturgico porta con sé.

## **Bibliografia**

- ASTON E., O'THOMAS M., *Royal Court: International*, Palgrave Macmillan, Londra 2015.
- BAUDRILLARD J., *Simulacri e impostura: Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, a cura di M. G. Brega, PGreco, Milano 2024.
- BENJAMIN W., *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, a cura di P. Demetz, trad. di E. Jephcott, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1978.
- BOND E., «A blast at our smug theatre: Edward Bond on Sarah Kane's *Blasted*», *The Guardian*, Londra 28.01.1995, disponibile on line:  
<https://www.theguardian.com/stage/2015/jan/12/edward-bond-sarah-kane-blasted>, consultato il 10.10.2025.
- BUSH G. H. W., «Address to the Nation, 6 agosto 1990», disponibile on line:  
<https://bush41library.tamu.edu/archives/public-papers/2217>, consultato il 10.10.2025.
- CARTWRIGHT J., *I Licked a Slag's Deodorant*, Bloomsbury Methuen Drama, Londra 1997.
- CRIMP M., *Martin Crimp: Plays 1*, Faber and Faber, Londra 2000.
- DALDRY S., «Writing the future», *The Guardian*, Londra 07.09.1994.
- DERRIDA J., *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, trad. it. di G. Chiurazzi, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994.
- DODGSON E. (a cura di), *German Plays: Plays from a Changing Country*, Nick Hern Books, Londra 1997.
- DROMGOOLE D., «Stephen Daldry: After the Oscars, it is time for a change of direction», *The Independent*, Londra 17.03.2002, disponibile on line:  
<https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/stephen-daldry-after-the-oscars-it-is-time-for-a-change-of-direction-111831>, consultato il 10.10.2025.
- EBERTH M., *Einheit. Berliner Tagebücher 1991-96*, Alexander Verlag, Berlino 2015.
- ELYOT K., *My Night with Reg*, Nick Hern Books, Londra 1994.

- FOSTER H., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, trad. di B. Carneglia, Postmedia Books, Milano 2006.
- FOSS R., «Review, "New European Writers' Season"», *What's On*, Londra 10.12.1997.
- GREIG D., *Europe & The Architect*, Bloomsbury Methuen Drama, Londra 1996.
- HARTMANN G., «Wo kein Zug mehr hält», *taz – die tageszeitung*, Berlino 02.03.1996, disponibile on line:  
<https://taz.de/Wo-kein-Zug-mehr-haelt/!1468701&s=europa%2Bdavid%2Bgreig/>,  
 consultato il 10.10.2025.
- HAAS B., *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2006.
- KANE S., *Kane Complete Plays*, Bloomsbury Academic, Londra 2007.
- KANE S., «Interview with Dan Rebellato», Royal Holloway, University of London, 03.11.1998, disponibile online:  
<https://intranet.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/skane1998.pdf>,  
 consultato il 05.10.25.
- KRANTZ O., «Bahnhof Europa», *Theater der Zeit*, Berlino 01.03.1996.
- KÜHL J., «Kein Gutes siegt nirgends», *taz – die tageszeitung*, Berlino 09.12.1998, disponibile on line:  
<https://taz.de/Kein-Gutes-siegt-nirgends/!1311338&s=sarah%2Bkane%2Bkammerspiele/>,  
 consultato il 10.10.25.
- LITTLE R., McLAUGHLIN E., *The Royal Court Theatre: Inside Out*, Oberon Books, Londra 2007.
- LOHER D., *Fremdes Haus*, Verlag der Autoren, Francoforte sul Meno 1996.
- MUHLEISEN L., «The Baracke: Rising Star of the Berlin Theatre Scene», *Ubu – Scènes d'Europe – Revue de théâtre*, 12 – marzo/maggio 1999, p. 32.
- NIETZSCHE F., *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, trad. it. di V. Perretta, Newton Compton Editori, Roma 2011.
- OSTERMEIER T., «Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung», disponibile on line:  
<https://www.schaubuehne.de/file.php?file=uploads/divers/Theater-im-Zeitalter-seiner-Beschleunigung.pdf> (2002), consultato il 03.10.25.
- RAAB M., «Neues Theater am Traverse», *Die Deutsche Bühne*, 1, 2003, pp. 56-60.
- RANCIÈRE J., «L'inadmissible», *Le genre humain. Revue trimestrielle*, n. 29, Parigi 1995, pp. 173-187.
- RAVENHILL M., «Foreword», in REBELLATO D., *Theatre and Globalization*, Red Globe Press, Londra 2009.
- RAVENHILL M., *Shopping and Fucking*, Bloomsbury Methuen Drama, Londra 1996.

Nuove cartografie della frammentarietà:  
scambi drammaturgici fra il *Royal Court Theatre* e il *Deutsches Theater*

SIERZ A., *In-Yer-Face Theatre. Il teatro britannico oggi*, trad. di A. Peghinelli, Editoria & Spettacolo, Roma 2006

STAMMEN S., «Vom verlorenen Posten auf den roten Teppich», *Theater Heute*, vol. 44, nn. 8-9, Berlino 2003, pp. 68-71.

STEINBERG L., *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, New York 1972.

WETZEL J. (a cura di), *Berlin in Geschichte und Gegenwart, Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 1994*, Siedler Verlag, Berlino 1995.

WOODALL J., «theartsdesk Q&A: Theatre Producer Elyse Dodgson», disponibile on line: <https://theartsdesk.com/theatre/theartsdesk-qa-theatre-producer-elyse-dodgson> (26 ottobre 2018), consultato il 10.10.25.

---

<sup>1</sup> I testi di cui non è disponibile la traduzione italiana sono tutte traduzioni mie.

<sup>2</sup> È in questo discorso che George H. W. Bush introduce per la prima volta l'espressione *new world order*, delineando una visione geopolitica post-guerra fredda (G. H. W. Bush, *Address to the Nation*, 6 agosto 1990, in *Public Papers of the Presidents of the United States*, consultabile online: <https://bush41library.tamu.edu/archives/public-papers/2217>).

<sup>3</sup> «L'universel» de la loi mettant en harmonie les mesures locales et ponctuelles a pour fonction première de constituer cet Autre. C'est d'ailleurs un usage assez fréquent de la loi aujourd'hui: prendre en charge ce qui n'est pas pensable, faire de l'ontologie sau vage.» (RANCIÈRE, 1995: 178).

<sup>4</sup> «Da cosa si può dire se un'opera è *In-Yer Face*? Davvero non è difficile, il linguaggio è sboccato, i personaggi trattano argomenti osceni [...] se un'opera è riuscita, allora questo genere di teatro è così forte, così viscerale, da costringere il pubblico a reagire.» (SIERZ, 2006:17).

<sup>5</sup> «This new generation are feeling their way steadily towards a new agenda for playwriting. The politically-driven writing of the '70s and '80s has unsurprisingly fallen into abeyance (pace David Hare). In its place has grown an interest in what one might call the politics of the individual» (DALDRY, 1994)

<sup>6</sup> «a chorus of dissent rather than a single voice of dissent. Opposition was going to come from a variety of different voices that might not be coherent. It seemed the correct way to go.» (LITTLE e McLAUGHLIN, 2007: 282)

<sup>7</sup> Dromgoole, Dominic, «Stephen Daldry: After the Oscars, it is time for a change of direction», *The Independent*, 17 marzo 2002, disponibile all'indirizzo: <https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/stephen-daldry-after-the-oscars-it-is-time-for-a-change-of-direction-111831.html> (consultato il 10 novembre 2025).

<sup>8</sup> I testi citati sono elencati in E. Aston, M. O'Thomas, *Royal Court: International*, coll. « Studies in International Performance », Palgrave Macmillan, Londra–New York 2017, p.187.

<sup>9</sup> «Elyse Dodgson vom Londoner Royal Court Theatre kam wie die Göttin Fortuna ins DT geschwebt und fragte, was ich von der Idee halte, die Stücke auszutauschen, die wir an unseren Häusern für Uraufführungen diskutieren, und im Jahresturnus in Berlin und London Lesewochen zu veranstalten, in denen wir sie in Übersetzungen vorstellen. [...] Es kommt Bewegung in die europäischen Dinge. Vielleicht ist das ein Weg, auf dem wir von unsrer Fixierung aufs Eigene loskommen.» (EBERTH 2015: 181).

<sup>10</sup> I testi tradotti in quell'anno sono elencati in WETZEL J. (a cura di), *Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs*, Berlino, 1995.

<sup>11</sup> «Als der Autor die Aufführung sah, wunderte er sich über eine Rübenzucht auf der Bühne und eine Riesenkarotte als Requisit, die in seinem Text nicht vorkommen. Auf Befragen gab ihm Petras die lapidare Antwort: „Die Karotte ist natürlich der Kommunismus“, inzwischen in britischen Dramatikerkreisen ein

geflügeltes Wort zur Beschreibung des deutschen Regietheaters. [...] Dabei bezog sich Petras' Einfall auf ein russisches Märchen, das in derDDR für Schulkinder Pflichtlektüre war. Um eine überdimensionale Rübe ernten zu können, müssen alle mitziehen, und erst als sich auch dasMäuschen beteiligt, gelingt das Unternehmen.» 58) (RAAB; 1996).

<sup>12</sup> «Das Stück wurde im Oktober 1994 am Traverse Theatre in Edinburgh uraufgeführt und kurze Zeit später am Deutschen Theater in Berlin durch eine Lesung vorgestellt. Damals erklärte Autor David Greig, eine Lesung seines Textes sei ihm lieber als eine Inszenierung, die die Metaphern verdeckt, die in dem Stück stecken. Die Eisenbahn ist für ihn ein Symbol der Ordnung und Weltverbundenheit, der stillgelegte Bahnhof der Stadt steht für Zurückgebliebenheit und Isolation. David Greig geht es um die Beschreibung von Fremdheit, Grenzen und Identität. Der Zugriff der deutschen Erstaufführung in Chemnitz wird ihn wahrscheinlich überrascht haben. Regisseur Armin Petras greift nicht nur auf die Metaphern zurück, die im Text stehen, er fügt auch neue hinzu.» (KRANTZ 1996: 58).

<sup>13</sup> «The potency of their work derives from what he calls, along with Thomas Ostermeier, an "aesthetic of the negative". The team at the Baracke likes theatre that asks relevant questions, grasps a social reality that is more and more brutalised by triumphant capitalism and, above all, ponders the absence of clearly formulated utopias.» (MUHLEISEN, 1999: 31).

<sup>14</sup> «Each one was written during the mid 1990s, a time when the nation itself was very much a work-in-progress. [...] The whole question of national identity - of who is and who isn't German and what being German actually means - acquired a new urgency in the context of a sudden and unexpected marriage between the Democratic and Federal Republics, East and West Germany. It's this urgency which gives these four plays their dynamism and their life. The sheer persistence with which issues of cultural identity keep thrusting themselves to the fore in these plays is a response on the part of their writers to a situation where no one - writers included - could feel at ease with the notion of who 'we' are.» (TUSHINGHAM, 1997: xiii).

<sup>15</sup> «Der Akzent liegt nicht auf der „wahren“ mazedonischen Geschichte. Is Erkenntnisobjekt: Wieso sollte es jemand interessieren, was die wahren Hintergründe des Stückes sind?“ Ja, es gibt kaum etwas in dem Stück, was völlig iktiv wäre. Aber im Grunde ist das nicht wichtig. Es kommt nicht darauf an, wahre Geschichten zu erzählen.» (LOHER, 1998: 114).

<sup>16</sup> «Die einzigen, die Samstag abend in den Hamburger Kammerspielen nicht ratlos waren, waren junge Menschen unter 16. Sie nämlich hatten zu der deutschen Erstaufführung von Sarah Kanes „Gesäubert“ keinen Zutritt, weil, wie ein Schild an der Kasse verkündete, das Stück für Minderjährige „ungeeignet“ sei. Dabei wären sie vermutlich die einzigen gewesen, die nicht verzweifelt den Realitäts- und Metapherngehalt des Gesehenen hätten auseinanderdividieren müssen. Vertreter ihrer Altersklasse erledigen momentan in Supermärkten Polizisten mit Fleischermessern, da hätte ein halber Liter Theaterblut wohl kaum für Verwirrung gesorgt. Alle anderen aber mußten diskutieren, ob man nach Tarantino noch ernsthaft versuchen darf, mit abgeschnittenen Plastikbeinen zu schocken.» (KÜHL 1998).

<sup>17</sup> «Die mit dem Kollaps der großen Ideologien und politischen Lager verbundene Explosion verschiedener Wirklichkeiten - Sichten auf Welt und Lebensformen - kann sich nur in den unterschiedlichsten Weltansichten und Weltentwürfen der unterschiedlichsten Autoren spiegeln. Realismus ist nicht die einfache Abbildung der Welt, wie sie aussieht. Er ist ein Blick auf die Welt mit einer Haltung, die nach Änderung verlangt, [...] Die Haltung des Realismus versucht die Welt zu vermitteln, wie sie ist, nicht wie sie aussieht. Sie versucht, Wirklichkeiten zu begreifen.» (OSTERMEIER, 199).

<sup>18</sup> «Fools lament the decay of criticism. · For its day is long past. Criticism is a matter of correct distancing. It was at home in a world where perspectives and prospects counted and where it was still possible to take a standpoint. Now things press too closely on human society.» (BENJAMIN, 1969: 220).