

## **Practices of responsibility and aesthetics of decontamination in the work of “Reflektor Teatar”**

Eva Zilio  
zilio.eva@gmail.com

The article focuses on the work of the Serbian theatrical company “Reflektor Teatar”. Through the analysis of *Macho Men*, a documentary play about the manhood in contemporary Serbia, the author highlights and explains the role and responsibility of both the sender and the receiver of the artistic message in the process of cultural decontamination. The key concept is the idea of catharsis and education through theatre used as instruments for fostering changes and bettering the social context.

# Pratiche di responsabilità ed estetica della decontaminazione nel lavoro del Reflektor Teatar

di Eva Zilio  
[zilio.eva@gmail.com](mailto:zilio.eva@gmail.com)

The article focuses on the work of the Serbian theatrical company Reflektor Teatar. Through the analysis of *Macho Men*, a documentary play about the manhood in contemporary Serbia, the author highlights and explains the role of responsibility of both, the sender and the receiver of the artistic message in the process of cultural decontamination. The key concept is the idea of catharsis and education through theatre used as instruments for fostering changes and bettering the social context considered.

---

## Introduzione: il Reflektor Teatar

Lo spazio-tempo in cui si contestualizza il lavoro della compagnia teatrale Reflektor Teatar, cioè la Serbia contemporanea, ha un *background* estremamente complesso e articolato, che ha profondamente influito non solo sulla quotidianità dei suoi abitanti, ma anche sulla sua produzione artistica. Nel corso degli anni Novanta si è sviluppato, in seno alla scena indipendente, un approccio all'arte votato alla ridefinizione dei paradigmi epistemologici che si andavano frantumando con il disgregarsi violento del sistema jugoslavo, nel tentativo di offrire al pubblico un'alternativa critica nel processo di analisi e ridefinizione dell'identità condivisa.

Concetto chiave per la comprensione di tale contesto e del lavoro che il Reflektor Teatar vi svolge è quello di decontaminazione culturale. Riprendendo le parole<sup>1</sup> di Borka Pavićević<sup>2</sup>, con decontaminazione culturale si intende il sistema di azioni e di resistenza culturale che in un clima politico,

---

<sup>1</sup> J. Feffer, "Catharsis!" [online], in *Johnfeffer.com*. Pubblicato in data 19 giugno 2013, consultato in data 7 agosto 2018. Disponibile all'indirizzo: <http://www.johnfeffer.com/catharsis/>.

<sup>2</sup> Borka Pavićević è una delle più influenti intellettuali della scena serba indipendente. È drammaturga e attivista ed è nota principalmente per aver fondato nel 1994 il CZKD (Centro per la decontaminazione culturale) di cui è attualmente responsabile. Durante la dittatura di Milošević fu tra i più attivi oppositori al regime e uno dei fondatori del movimento Beogradski krug [Il circolo belgradese], un circolo di intellettuali e artisti impegnati in azioni di dissidenza e opposizione.

sociale, economico “contaminato” tende a ricreare una coscienza critica nel fruitore. La contaminazione avviene sul piano ideologico, attraverso la creazione di paradigmi nazionalistici, di tensione interetnica e sociale, atti alla manipolazione e al controllo dell’opinione pubblica. Come cercare di ovviare a tale clima di repressione culturale se la produzione dominante di opinioni è controllata dalla macchina dello stato a cui è asservita? Tramite la decontaminazione culturale, appunto, l’artista intende fornire la criticità necessaria al riconoscimento e all’abbattimento di un’idea pericolosa. La decontaminazione così intesa è necessariamente legata al concetto di catarsi, che in questa sede assume un valore significativo soprattutto se inteso nella sua accezione psicoanalitica: «catarsi nella sua accezione psicoanalitica è il processo di totale o parziale liberazione da gravi e persistenti conflitti o da uno stato di ansia, ottenuto attraverso la completa rievocazione degli eventi responsabili, che vengono rivissuti, a livello cosciente, sia sul piano razionale sia su quello emotivo»<sup>3</sup>. In questo senso, l’esperienza artistica diviene un mezzo fondamentale nel processo di conoscenza attraverso la ri-conoscenza.

Applicando tale concetto all’esperienza teatrale, una situazione rappresentata sulla scena, e quindi inserita in un meccanismo fittizio, può condurre lo spettatore al temporaneo distacco dalle dinamiche complessive in cui è inserito e a farlo riflettere su di esse tramite il filtro dell’azione altrui: l’attore, il suo *avatar* scenico. In quest’ottica, il particolare tipo di produzione teatrale qui analizzata ha una connotazione sociale importante e può essere considerata come una risposta locale al contesto in cui si trova inserita. È in questa chiave di lettura che si può affrontare l’operato della compagnia teatrale serba Reflektor Teatar e, più precisamente, lo spettacolo *Macho Men*.

Al nome di Reflektor Teatar<sup>4</sup> risponde la produzione teatrale indipendente nata nel gennaio del 2017, ma di fatto presente sulle scene serbe e dell’area ex jugoslava dal 2012, inserita nella già esistente programmazione teatrale del Centar E8<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> [Anon.], “Catarsi” [online], in *Dizionario Treccani*. Consultato in data 7 febbraio 2018. Disponibile all’indirizzo: <http://www.treccani.it/vocabolario/catarsi/>.

<sup>4</sup> Cfr. il sito internet della compagnia, <http://reflektortearar.rs/en/>, consultato in data 16 agosto 2018.

<sup>5</sup> Il Centar E8 è un’organizzazione orientata al lavoro con gli adolescenti nei territori serbi. L’obiettivo è educare le giovani generazioni a uno stile di vita sano, alla parità tra i sessi, alla

L'obiettivo delle produzioni è sottolineare lo stretto legame tra coppie concettuali quali arte e attivismo, vita privata e politica, estetica ed educazione. La compagnia lavora espressamente con i giovani, operando un'indagine delle tematiche sociali più rilevanti per il miglioramento dell'ambiente e delle condizioni in cui vivono. Una delle principali scelte ideologiche della compagnia è quella di non appartenere all'ambiente teatrale istituzionale serbo<sup>6</sup>. L'indipendenza dalla scena ufficiale (soprattutto dal punto di vista finanziario) assurge a emblema di un operato che si connota come politico non solo nei contenuti, ma anche e soprattutto nelle modalità produttive ed espressive, permettendo un'espressione svincolata e critica nei confronti della realtà politica di riferimento. Pur essendo nati e prodotti nella capitale, gli spettacoli girano in *tournee* non solo nei territori di tutta la Serbia, ma anche in quelli della *jugosfera*<sup>7</sup>. In questo senso le produzioni hanno una funzione estremamente rilevante nella creazione di un ambiente favorevole all'interazione e al dialogo tra le generazioni nate durante il crollo

---

prevenzione delle violenze attraverso forme di attivismo in ambito sociale, l'uso di campagne innovative, social network e svariate metodologie di lavoro. Altre informazioni sono disponibili sul loro sito internet, <http://e8.org.rs>, consultato in data 10 agosto 2018.

<sup>6</sup> Per un succinto quadro della realtà teatrale e culturale serba, si segnalano i seguenti contributi: S. Andjelković, P.L. Toma (éd. par), "Le théâtre d'aujourd'hui en Bosnie-Herzégovine, Croatie, Serbie et au Monténégro: nationalisme et autisme", *Revue des études slaves*, LXXVII, 2006; M. Dragičević Šešić, S. Dragojević, *Interkulturalna medijacija na Balkanu* [Mediazione interculturale nei Balcani], Oko, Sarajevo 2004; M. Lazin, "La guerre et la scène. Bref survol de la création théâtrale dans l'espace ex-yougoslave durant les quinze dernières années", in L. Hellebé, L. Richard, M. Saur (éd. par), *Šta ima? Ex-Yougoslavie, d'un État à d'autres*, Guernica A.D.P.E., L'œil électrique, Toulouse-Rennes 2005, pp. 133-137; M. Lazin, "La nouvelle écriture théâtrale de Balkans et d'ailleurs", *Cahiers de théâtre Jeu*, CXX, 2006, pp. 70-76; N. Panovski, "Prelude to war. Theatre, Nationalism and Disintegration of former Yugoslavia", *Performing Arts Journal*, LIII/2, 1996, pp. 2-12; N. Panovski, "One wall down, many walls up. Few reflections on theatre and drama in the countries of former Yugoslavia in the last decade of the Millennium" [on-line], in *Naumpanovski*. Consultato in data 7 agosto 2018.

Disponibile all'indirizzo: [http://www.naumpanovski.net/naumpanovski.net/The\\_Fall\\_of\\_the\\_Wall.html](http://www.naumpanovski.net/naumpanovski.net/The_Fall_of_the_Wall.html); I. Šentevska, *The swinging 90s. Pozorište i društvena realnost Srbije u 29 slika* [The swinging 90s. Teatro e realtà delle compagnie della Serbia in 29 foto], Orion Art, Beograd 2016. Mi sono, poi, avvalsa anche dei due seguenti testi: P. Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris 2014 e J.P. Sarrazac, *Poetika Moderne Drame* [La poetica del dramma moderno] (2012), translated by M. Miočinović, Clio, Beograd 2015.

<sup>7</sup> T. Judah, "Yugoslavia is dead, long live the Yugosphere" [on-line], in *LSEE Papers on South Eastern Europe*. Pubblicato in data novembre 2009, consultato in data 19 novembre 2017. Disponibile all'indirizzo: <http://www.lse.ac.uk/LSEE-Research-on-South-Eastern-Europe/Assets/Documents/Publications/Paper-Series-on-SEE/Yugosphere.pdf>.

violento della Repubblica Socialista Federale di Jugoslavia (SFRJ)<sup>8</sup>. Alla base di tale prospettiva si colloca un'ottica di riappropriazione dello spazio pubblico e del suo utilizzo per la decontaminazione culturale e la creazione di un pensiero alternativo attraverso il quale far agire civicamente i fruitori del messaggio artistico. La forza innovatrice di questo peculiare esperimento e la sua più grande sfida sono la sopravvivenza in un ambiente politico tutt'altro che favorevole a questo tipo di espressione artistica. In altri termini, il lavoro di Reflektor Teatar può essere considerato come una forma di resistenza culturale.

Punto di partenza della ricerca teatrale è la società serba. Attraverso soluzioni innovative si cerca di offrire al pubblico, sempre percepito come parte integrante dello spettacolo, strumenti critici e nuove prospettive per accostarsi a problematiche quotidiane. Il fine primo degli spettacoli è educativo: si cerca di trasmettere uno stile di vita sano, la cultura della non violenza e della parità di genere, perché solo riformando la mentalità delle giovani generazioni si può pensare di costruire un avvenire solido e migliore.

### **Il case study: lo spettacolo *Macho Men***

Lo spettacolo *Macho Men – documento post-drammatico sulla mascolinità in Serbia oggi* si presenta nella realtà serba contemporanea come un intervento estremamente interessante quale spunto di riflessione alla collettività. *Macho Men* rappresenta un documento teatrale sull'*hic et nunc* della mascolinità in Serbia, sviluppato nell'ambito del progetto *Sii uomo*<sup>9</sup> durante un processo di autorialità collettiva di cinque mesi. Lo spettacolo è nato in

---

<sup>8</sup> Si veda A. D'Alessandri, A. Pitassio (a cura di), *Dopo la pioggia, gli stati dell'ex Jugoslavia e dell'Albania (1991-2011)*, Argo, Lecce 2011.

<sup>9</sup> Il programma *Sii uomo* [Budi Muško] è un'iniziativa promossa dall'ong E8 e rivolta a ragazzi di età compresa tra i quattordici e i diciannove anni. L'indagine verte sulle categorie interpretative nocive per lo sviluppo di un'idea di mascolinità non rispondente agli stereotipi che segnano la società serba contemporanea. Il progetto si presenta come un lavoro volto alla prevenzione delle violenze e all'educazione sulla parità di genere. Attraverso la creazione di *club* che ne diffondono le attività e gli ideali, l'iniziativa è presente in ben diciotto città serbe (Vranje, Bujanovac, Preševo, Novi Pazar, Priboj, Prijepolje, Ivanjica, Kruševac, Kragujevac, Niš, Leskovac, Kikinda, Sombor, Irig, Pančevo, Zrenjanin, Novi Sad e Beograd). Le azioni sono organizzate come campagne educative on-line e offline supportate dalle scuole e da progetti di doposcuola. Si organizzano *meeting*, *training*, campi estivi in cui i giovani hanno la possibilità di incontrarsi e soprattutto confrontarsi.

coproduzione tra l'ong Centar E8 e il teatro BITEF<sup>10</sup>. La *première* è stata messa in scena il 30 novembre del 2012 e da allora lo spettacolo è permanentemente in scena a Belgrado ed è stato ospitato nei teatri di molte città serbe e straniere.

Gli attori (Alek Surtov, Đorđe Živadinović Grgur, Jovan Zdravković, Marko Panajotović, Nikola Pavlović, Uroš Novović, Rastko Vujisić) sono stati selezionati tra una quarantina di giovani senza esperienze in ambito teatrale. Inizialmente in dieci, i partecipanti sono diventati sette per la defezione di quattro membri e la successiva adesione di uno. La scelta di lavorare con giovani non professionisti attraverso approcci e punti di vista individuali è motivata dalla volontà di annullare la distanza tra pubblico e scena, demistificando quindi la finzione scenica, per ottenere un risultato finale altamente autentico e naturale. Considerando che il *target* dell'intero progetto è principalmente quello dei coetanei degli attori, l'importanza di tale demistificazione è ancora più significativa, poiché consente un'identificazione immediata tra le due parti coinvolte. Tramite il meccanismo dell'immedesimazione, la comprensione delle dinamiche che lo spettacolo intende mettere in luce diviene subitanea e molto più profonda.

Il fine ultimo dell'intero progetto è il superamento dei traumi dovuti alla disgregazione del sistema jugoslavo. Il modello sul quale si è costruito l'ideale di mascolinità che oggi trionfa in Serbia ruota, infatti, attorno a padri, fratelli, zii che hanno preso parte (direttamente o indirettamente) ai conflitti legati al crollo della SFRJ, con tutte le conseguenze che ciò ha comportato. In prima istanza educativo, quindi, l'intero progetto si propone di creare un ambiente condiviso e condivisibile teso al confronto e alla comprensione reciproca. Il fatto che lo spettacolo sia stato tanto apprezzato da essere più volte ripreso nella *jugosfera* è indicativo del bisogno di ricucire le relazioni a partire dal basso, dal tassello costitutivo dell'intera struttura sociale, cioè i giovani.

---

<sup>10</sup> Il BITEF è un teatro sperimentale d'avanguardia fondato nel 1989 nel quartiere belgradese di Dorćol. Dal momento dell'apertura il teatro è connesso al festival che porta lo stesso nome. Il BITEF festival è un'iniziativa annuale il cui fine è quello di creare una finestra di dialogo sulle più recenti innovazioni nell'ambito teatrale, tra la scena (ex) jugoslava e quella internazionale.

Il testo è frutto di ricerche basate sull'analisi di dati, statistiche e inchieste unite all'interazione tra i giovani attori e gli ideatori del progetto (Milena Bogavac e Vojislav Arsić). Una delle peculiarità di *Macho Men* consiste nell'importanza della fase di scrittura della drammaturgia, poiché l'intera costruzione dell'opera ha un valore intrinseco, quello processuale, che determina l'istanza educativa del progetto in sé.

L'arte riveste il ruolo di antagonista alla realtà sociale, è una possibilità di reazione e una piattaforma per sviluppare un pensiero critico. Lehmann sviluppa questo pensiero in merito alla sovranità dell'espressione artistica rispetto al "politico", sottolineando che le questioni politiche (intese in senso stretto) sono quelle che si occupano del potere sociale. Secondo lui, una delle forme del *politico in teatro* è la possibilità che esso funzioni come un "universo alternativo", che sia per sua natura *virtualmente politico*. [...] Qui dunque non è significativo solo il prodotto, ma l'intero processo creativo e l'ambiente in cui lo spettacolo si sviluppa, cioè ogni elemento che porta alla creazione di una determinata situazione teatrale. La questione è quanto il contenuto politico del teatro possa fondarsi nel modo in cui il teatro si crea.<sup>11</sup>

L'ideologia alla base di tale procedimento, sottolineato da Antal in una ripresa di Lehmann, per cui il teatro è un processo (e non un prodotto), rende gli attori non solo interpreti di un testo, ma ideatori, attivisti (o sarebbe meglio dire *attivisti*<sup>12</sup>) che si assumono direttamente la responsabilità della portata del messaggio veicolato. Nell'ottica della compagnia Reflektor Teatar, quindi, la fase scrittoria del testo ha una valenza pari a quella del prodotto finale. Lo studio delle tematiche, la loro profonda analisi, la comparazione di quanto trattato con le più intime esperienze di ciascuno dei membri coinvolti sono le basi sulle quali è nato l'intero lavoro. Per arrivare alla stesura della drammaturgia, i ragazzi e i registi si sono prestati a un processo di scrittura creativa che è durato cinque mesi e che ha implicato le più svariate metodologie. *L'équipe* si è riunita in diverse occasioni per workshop sul tema della mascolinità in Serbia. La prima fase di formazione si è svolta in una settimana di totale isolamento presso il centro giovanile di Sremska Kamenica, dove il gruppo ha potuto conoscersi, parlare delle proprie idee ed

---

<sup>11</sup> A. Antal, "Estetika odgovornosti i rad Andraša Urbana" [L'"estetica della responsabilità" e l'opera di Andraš Urban], *Teatron*, CLIV-CLV/1: *Novo Političko Pozorište*, 2011, p. 48 (tr. it. nostra).

<sup>12</sup> Cfr. S. Lemoine, S. Ouardi, *Artivisme. Art militante et activisme artistique depuis les années 60*, Editions Alternatives, Paris 2010; Z. Poposki, "Spaces of Democracy. Art, Politics and Artivism in the post-socialist city", *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, XI/4, pp. 713-723.

esperienze, ed entrare in contatto con i principî scenici di movimento e linguaggio non verbale. I temi su cui si è avuto modo di lavorare sono: che cosa vuol dire essere uomini? Chi insegna a questi ragazzi come essere uomini? Qual è la loro idea di maschilità e come poterla esprimere liberamente? Che cosa significa interpretare se stessi al di fuori dei vincoli prestabiliti? Il testo è quindi legato a doppio filo al contesto e proprio dalla stretta connessione allo spazio-tempo cui appartiene trova la sua giustificazione. La fase drammaturgica nasce dunque da una triplice coppia di interazioni: tra i partecipanti coinvolti e lo spaccato sociale di riferimento, tra gli attori e i registi dello spettacolo e, infine, tra gli attori e i fruitori del messaggio artistico.

Per comprendere tale processo di autorialità collettiva è in particolar modo utile analizzare la sesta scena dello spettacolo, un intermezzo musicale strutturato in forma di canzone rap. Il testo del brano, intitolato *Kutija rap* [La scatola rap], nasce da un laboratorio di poesia *slam* tenuto da Milena Bogavac, al quale i giovani attori hanno creativamente preso parte. La scena, durante la quale gli interpreti cantano alternandosi di strofa in strofa, è incalzante, accattivante e coinvolge personalmente il pubblico. Alle immagini stereotipate di una mascolinità negativa si alterna il ritornello in cui i ragazzi invitano i loro coetanei a reagire a una società che non lascia spazio alla libera espressione della loro individualità maschile. Il ritornello racchiude in poche righe il messaggio dell'intera opera. Attraverso un procedimento contrastivo che consiste nella presentazione, esagerazione (tramite lo strumento dell'ironia) e conseguente demistificazione di un modello di maschilità dannoso e stereotipato, si cerca di veicolare un messaggio positivo che inviti i giovani destinatari a riflettere e pensare al di fuori degli stretti schemi del *gender box*, inteso come contenitore di una mentalità e degli stereotipi che la caratterizzano.

La partecipazione attiva dei giovani attori non si è limitata solo alla fase drammaturgica, ma è anzi diventata parte costitutiva della regia e coreografia. Ciascuno di essi, per esempio, ha collaborato per una equa e adeguata suddivisione delle parti, avendo come principio di selezione la resa naturale delle battute. Inoltre l'interazione con la coreografa Ljiljana Tasić

ha avuto un'importante influenza nel corso della realizzazione dello spettacolo. Sebbene, infatti, l'idea iniziale fosse quella di coreografare solo le parti cantate, lo spettacolo è diventato una sorta di movimento ininterrotto, una coreografia che segue, sottolinea e completa quanto detto dai ragazzi in un percorso scenico che tiene il pubblico in costante attenzione. La coreografa si è servita di metodi partecipativi e inclusivi basati sull'utilizzo del gioco come strumento volto alla creazione di situazioni che portassero i giovani a trovare da soli la forma e il modo migliori per esprimere concetti. La gestualità che viene portata sulla scena è molto forte e di comprensione immediata per il pubblico, poiché gioca coi simboli del nazionalismo e con gli stereotipi legati all'idea di una virilità più o meno violenta. Il lavoro è stato dunque una collaborazione a tutto tondo che ha visto l'*équipe* creare lo spettacolo in un processo assolutamente sinergico. L'alchimia che questo tipo di produzione ha saputo creare si percepisce sulla scena, sulla quale i giovani attori sono completamente a loro agio e possono per questo instaurare una più diretta e facile comunicazione col pubblico.

Per quel che riguarda l'aspetto visivo dello spettacolo, la scenografia è estremamente minimalista: sulla scena sono presenti solo undici scatole, di cui sette, più grandi, rappresentano i sette attori sulla scena, e quattro più piccole, i ragazzi che hanno abbandonato il progetto. Le scatole sono l'oggettivazione scenica del concetto di *gender box*, e su ognuna di esse è appeso un foglio che riporta il nome e l'anno di nascita del proprietario. Per tutta la durata dello spettacolo i protagonisti si relazionano con le scatole sul palco, a volte spostandole o lanciandole, ma anche entrandovi per poi uscirne. I costumi, invece, veicolano immagini del quotidiano che sono immediatamente riconoscibili dal pubblico, poiché a ogni stile corrisponde una delle tipologie di uomo che si vuole presentare. Vengono anche usate cravatte e schiume da barba, che cercano di dare in maniera auto-evidente un'immediata connotazione maschile.

È interessante, infine, notare come nel corso dei cinque anni di repliche lo spettacolo<sup>13</sup> sia cresciuto e maturato con gli attori, alcuni dei quali sono

---

<sup>13</sup> Si è arrivati il 25 aprile 2017 alla centesima messa in scena dello spettacolo, che in cinque anni di produzione ha raggiunto un successo che pare non accennare a diminuire.

passati dall'adolescenza all'età adulta. Le loro competenze attoriali hanno raggiunto risultati notevoli, tanto che quasi tutti hanno proseguito l'esperienza teatrale. Il progetto prevede che al compimento del ventisettesimo anno di età i ragazzi "abbandonino" lo spettacolo e che, tramite un processo di selezione, aiutino a cercare dei sostituti. Il fine è quello di mantenere lo spettacolo vivo e al passo coi tempi, in comunicazione costante con la generazione cui si rivolge. Con l'arrivo dei nuovi partecipanti il testo verrà adattato di volta in volta alla contemporaneità e alla singolarità dei nuovi attori. Questo avverrà per la prima volta quest'anno per tre dei membri dell'*équipe*. La *pièce* diventerà in questo modo una sorta di piattaforma potenzialmente imperitura, rappresentando un esperimento teatrale altamente peculiare e significativo.

### **La politicità del progetto**

Dalla breve analisi dei principali elementi di *Macho Men*, si evince che tale tipo di spettacolo sia un atto sociale inseribile nella categoria di politicità secondo la concezione di Lehmann<sup>14</sup>, cioè in una forma completamente *engagé* che tuttavia ha il merito di avere un valore artistico di notevole spessore. Rivoluzionando l'approccio al testo ed estendendo la fase drammaturgica ai portatori del messaggio trasmesso (gli attori), il lavoro si inserisce nella concezione post-drammatica di intervento teatrale sul territorio, come suggerisce il titolo stesso dell'opera. In questo senso, il teatro diviene strumento educativo, mezzo di interazione tra generazioni giovani e meno giovani per la comprensione e l'abbattimento di stereotipi, pregiudizi e vizi di forma che condizionano la percezione dell'identità maschile all'interno del contesto sociale. Il processo di scrittura del testo e la sua messa in scena scardinano le dinamiche tradizionali di produzione di uno spettacolo, ponendosi come un atto intrinsecamente politico, un mezzo per la diffusione di un messaggio e per la sensibilizzazione del pubblico di riferimento<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> H. T. Lehmann, *Il Teatro Postdrammatico* (1999), tr. it. di S. Antinori, CUE Press, Imola 2017.

<sup>15</sup> Per un piccolo approfondimento sul teatro politico nei Balcani, si segnalano: I. Čolović, *Politika Simbola* [La politica del simbolo], XX vek, Beograd 2000; R. Dinulović, A. Brkić (ed. by), *Teatar-Politika-Grad/studja slučaja: Beograd* [Teatro-Politica-Città/casi di studio:

Peraltro, l'operazione può inserirsi proficuamente anche nella corrente del Teatro documentario<sup>16</sup>, poiché fa uso, come già accennato, di dati concreti di realtà nella fase drammaturgica, quali analisi di dati statistici e inchieste. Riprendendo la classificazione di Ana Tasić, lo spettacolo appartiene alla prima categoria del Teatro documentario, cioè quella in cui gli attori parlano in prima persona, a loro nome, di problematiche che appartengono al loro personale bagaglio di esperienze vissute, assumendo direttamente la responsabilità del messaggio veicolato. «Nel primo gruppo [...] enumero le produzioni fondate su testi nati sulla base di esperienze reali, personali, autentiche degli autori degli spettacoli, in un processo creativo in cui, accanto agli attori, hanno collaborato drammaturghi e registi, che li hanno guidati attraverso tali processi, fornendo loro i temi e le cornici della ricerca»<sup>17</sup>.

Oltre alle modalità di produzione dello spettacolo, anche le tematiche hanno un valore intrinsecamente politico e nascono in risposta a un bisogno concreto, quello, cioè, di indagare i problemi sociali che inibiscono un sereno sviluppo dei rapporti generazionali e di genere, in modo tale da limitare i comportamenti dannosi. Lavorare sull'educazione delle generazioni più giovani che rappresentano il futuro della nazione e dunque la sua più grande risorsa è il più diretto ed efficace modo per rivoluzionare l'assetto sociale e creare cambiamento.

Il fondamento concettuale è la volontà di riformare alcune attitudini comportamentali che portano in sé il retaggio dannoso di una mentalità piuttosto rigida e chiusa. Il testo si articola in un crescendo, che comincia

---

Belgrado], YUSTAT, Beograd 2007 e, soprattutto, il numero monografico K. Radulović, A. Jovičević, A. Suša, I. Medenica, S. Obradović (ed. by), *Novo Političko Pozorište* [Nuovo Teatro Politico], (*Teatron*, CLIV-CLV, 2011).

<sup>16</sup> Con Teatro documentario si intende la forma drammaturgica basata soltanto su fonti e documenti autentici e che ha un fine primariamente sociopolitico. Il Teatro documentario cerca infatti di evitare la finzione tipica dell'atto teatrale, rappresentando sulla scena una realtà concreta. Si veda, in proposito, M. Lazin, "Pozorište Dokument" [Teatro documentario], *Liceulice*, XIV, 2013, pp. 25-27.

<sup>17</sup> A. Tasić, "Dokumentarno pozorište kao prostor preispitivanja transkulturalnog sećanja i identiteta: slučaj predstava Hipermenzija i Rođeni u YU" [Teatro documentario come spazio di revisione del ricordo e dell'identità transculturale: il caso delle rappresentazioni Hipermenzija e Rođeni in Jugoslavia], *Časopis Instituta za pozorište, film, radio i televiziju / Journal of the Institute of Theatre, Film, Radio and Television*, XXI: *Zbornik Radova fakulteta dramskih umetnosti / Anthology of Essays by Faculty of Dramatic Arts*, 2012, p. 482 (tr. it. nostra).

dalla presentazione stereotipata dei più comuni modelli di uomo in Serbia, passa per la narrazione di episodi personalmente vissuti dai protagonisti arrivando, infine, a una cronologia incalzante e coinvolgente degli anni in cui sono nati e cresciuti gli interpreti e buona parte del pubblico. Attraverso il meccanismo dell'ironia e dell'iperbole, vengono demistificati pregiudizi e preconcezioni, permettendo il raggiungimento di una più alta consapevolezza della propria identità. Le tematiche, dunque, sono di estrema attualità e si snodano nel testo attraverso la presentazione di modelli positivi e negativi e attraverso l'estremizzazione parodica di scene quotidiane, al fine di smascherarne la nocività. L'atto performativo provoca quindi un dialogo tra palco e platea, foriero di una profonda riflessione su di sé e sulla società, dal microcosmo dell'attore e dello spettatore al macrocosmo della società.

### **Interazione con il pubblico**

A proposito del dialogo tra palco e platea e riprendendo la terminologia di Roland Barthes<sup>18</sup>, la produzione analizzata è considerabile nella sua valenza scrivibile (*scriptible*) e non solo leggibile (*lisible*). Questo significa che la fruizione artistica passa dal piano bidimensionale della semplice decodificazione del messaggio veicolato, al piano tridimensionale dell'interpretazione dello stesso. Tale processo interpretativo implica un'esperienza che non si limita al piacere dell'apprezzamento (*plaisir*), cioè a una forma di partecipazione passiva all'arte, ma si estende alla profonda comprensione di essa, poiché si presuppone la partecipazione attiva del fruitore nel processo di creazione del messaggio, che conduce a un sentimento definibile come godimento (*jouissance*). In questo senso lo spettatore-fruitore nel suo rapporto al lavoro artistico è attore, riprendendo la definizione Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal<sup>19</sup> di "spett-attore", poiché col suo coinvolgimento diviene produttore di senso, ricucendo tra loro le intricate trame che l'ipertesto artistico offre nella contingenza vissuta. La connessione tra pubblico e artista è quindi definita dal ruolo attivo di entrambi nel

---

<sup>18</sup> R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura. Il piacere del testo*, tr. it. di L. Lonzi, C. Ossoli, Einaudi, Torino 1999.

<sup>19</sup> A. Boal, *L'estetica dell'oppresso. L'Arte e l'Estetica come strumenti di libertà* (2006), tr. it. di P. Picamus, G. Ursini Ursić, La Merdiana, Molfetta 2011.

procedimento di significazione del prodotto artistico, che li lega in un rapporto ambivalente e polifunzionale.

Nel *case study* proposto, l'identificazione tra attori e pubblico è immediata, grazie al terreno estremamente favorevole all'immedesimazione e alla comprensione di dinamiche intime, dovuto all'iniziale approccio amatoriale dei ragazzi e al loro rivolgersi in prima persona al pubblico. Gli attori, cioè, non mettono in scena dei personaggi, ma parlano a loro nome delle proprie esperienze personali, riferendosi alla realtà che attori e spettatori condividono e aumentando, di conseguenza, la veridicità della rappresentazione. Molteplici sono i meccanismi atti a interrompere la finzione scenica e rendere lo spettacolo un evento "paritario", in cui l'interazione diretta col pubblico risulti normalizzata, come una conversazione al di fuori dello spazio teatrale. Tale interazione si sviluppa per tutta la durata dello spettacolo grazie ad alcuni momenti che interrompono l'illusione scenica e costringono gli spettatori a dare delle risposte dirette alle domande poste dagli attori.

Esempio paradigmatico è la scena *Patriottismo*, in cui i ragazzi riflettono sulla guerra e sulla possibilità di essere costretti a combatterla. Mentre i loro nomi vengono pronunciati uno alla volta, la luce si accende sul pubblico: attori e spettatori si guardano in silenzio. I ragazzi dal palco chiedono se al pubblico dispiacerebbe vederli partire in guerra. E se morissero? E se uccidessero? L'utilizzo dei nomi propri e il dialogo diretto con gli spettatori permettono una concretizzazione della scena che diviene prossima alla realtà, favorendo quindi il processo di identificazione e immedesimazione tra le due parti coinvolte. L'uso della luce, che a scena terminata si spegne lasciando il teatro per qualche istante al buio completo, amplifica il fine catartico della scena e guida lo spettatore verso una presa di consapevolezza, in direzione del processo di decontaminazione culturale.

Il teatro, nell'interazione diretta tra pubblico e spettatore, si palesa come strumento per creare consapevolezza e spingere alla riflessione. A partire dalla memoria individuale, si lavora sulla memoria collettiva, affrontando traumi recenti e la loro influenza sullo sviluppo delle giovani generazioni, con la speranza di metterne in discussione il processo formativo e così intervenire

sulla formazione della coscienza civica. Per poter agire in tale maniera, il lavoro dell'artista e il suo dialogo col pubblico si pongono su un piano orizzontale e trasversale. È proprio assumendosi la responsabilità della decodificazione del messaggio che lo spettatore attiva il processo di decontaminazione come strumento educativo e sociale.

## Conclusioni

Per riassumere e concludere, il lavoro del Reflektor Teatar ripristina la tridimensionalità del reale in teatro, salvaguardandolo dalla passività della ricezione da parte dello spettatore, e di conseguenza ha una funzione intrinsecamente politica. Questo operato è parte della somma di vettori che Rada Iveković definisce come scelta di civiltà, ovvero «l'insieme di vettori culturali, delle figure linguistiche, simboliche e di pensiero, dei modi, delle credenze, delle creazioni di senso, degli intrecci di potere e di simbolizzazione, dei dati e/o dei presupposti che sono alla base di una particolare visione del mondo»<sup>20</sup>.

Tra scena e pubblico si innesca, dunque, il meccanismo dell'empatia, grazie al quale lo spettatore riesce a riconoscere sé o parti di sé nella rappresentazione e dunque prendervi parte attivamente, diventando, come detto, "spett-attore". La ricezione attiva lascia spazio a quella che Lehmann<sup>21</sup> definisce estetica della respons-abilità – un'esperienza non solo estetica, ma anche etico-politica –, cioè la complicità tra attore e spettatore nella creazione del prodotto teatrale attraverso un dialogo ininterrotto che rende più labile il confine tra esperienza personale e percezione. Tuttavia la dimensione politica del teatro non si rivolge alla realtà sociale, quanto piuttosto al piano della percezione. Sulla scena, infatti, si esperisce un ricongiungimento di esperienza e percezione, spesso separate nella quotidianità mediatizzata, in quella che Debord<sup>22</sup> ha definito società dello spettacolo: la condizione per cui (attraverso internet, la televisione e vari strumenti di disconnessione dal

---

<sup>20</sup> R. Iveković, *Autopsia dei Balcani. Saggio di psico-politica*, tr. it. di R. Prezzo, Cortina, Milano 1999, p. 12.

<sup>21</sup> H. T. Lehmann, *Il Teatro Postdrammatico*, cit.

<sup>22</sup> G. Debord, *La società dello spettacolo* (1967), tr. it. di P. Salvadori, F. Vasarri, Baldini&Castoldi, Milano 2013.

reale e connessione al virtuale) non è più l'avvenimento in sé a interessare il fruitore quanto piuttosto la sua notizia. È il rinsaldamento di differenti piani del reale che rende etica l'estetica di *Macho Men*, secondo il modello definito da Ridout:

Such a theatre might work by presenting precisely the same images as those circulating in the global media, but doing so in theatrical situations in which the audience is actively aware of its own participation in the event rather than a passive recipient of media saturation. Through this re-situating of the images – of suffering humanity, for example – theatre can awake in its audience a feeling of ethical responsibility to the people suffering in the images. [...] Implicit in Lehmann's notion of "response-ability" is the idea that in the act of responding to something we are also taking responsibility for it. [...] Spectators are called upon to recognize that there is a relationship between what is shown in the theatre and their own experience of the world. In responding to this call, spectators take responsibility for making what is shown part of their personal experience. The spectators are invited to do something about it.<sup>23</sup>

Lo spazio teatrale diventa quindi una sorta di rifugio cittadino nel quale il capitale umano rappresentato dal pubblico ri-conosce l'interspazio culturale nel quale comprendere i fattori che determinano la realtà. In quest'ottica è importante peraltro ricordare come l'immanenza teatrale, circoscritta all'evento scenico, si contrapponga alla virtualità del materiale audio-visivo, che prescinde dallo spazio e dal tempo. In questa sua declinazione, il teatro ha la funzione di anticorpo nei confronti della riproducibilità tecnica audio-visiva, che, contaminando il fruitore con la menzognera illusione di avere sempre la possibilità di agire di nuovo, lo lascia nella totale inazione rendendolo oggetto di manipolazione da parte dei detentori del potere simbolico delle immagini.

---

<sup>23</sup> N. Ridout, *Theatre and Ethics*, Palgrave MacMillan, Hampshire 2009, pp. 57-59.