

Da Elsinore alla tecnosoliditudine americana

Maria Pia Pagani

Con queste parole Magda Romanska spiega la lunga genesi di *Opheliamachine*, che ha debuttato con successo al City Garage Theatre di Santa Monica (California) il 14 giugno 2013 per poi passare al Brick Theatre di Brooklyn (New York) nel maggio 2014:

Ho cominciato a scrivere *Opheliamachine* circa dieci anni fa, quando la fascinazione che Heiner Müller stava esercitando su di me era al massimo. Questo lavoro è stato pensato per essere una risposta e una polemica verso il suo *Hamletmaschine*, in cui cerca di de-costruire la posizione impossibile di un intellettuale dell'Europa Orientale al culmine della Guerra Fredda, nonché l'intervento apparentemente scomparso dell'autore. Il sesso, la violenza e la tematica *gender* fanno parte dell'equazione, specie in una Germania che sta lottando per venire a patti con la propria glorificazione storica di potenza allo stato puro e di mascolinità. Così come Müller ha cercato di catturare quel particolare momento storico, in *Opheliamachine* ho cercato di catturare il nostro momento storico con tutte le sue trappole: la dissoluzione delle nostre identità nazionali e di genere, la perdita di slancio e il terribile solipsismo della nostra vita, la crescente frammentarietà (quando è connesso) del mondo, la qualità brutale e spesso animalesca delle nostre relazioni, il crollo dell'ordine sociale e della sua distinzione. Con tutto il caos e la violenza che ne conseguono.¹

Nata in Polonia ed emigrata nel 1994 negli Stati Uniti, Magda Romanska è Associate Professor all'Emerson College di Boston (Department of Performing Arts) e collabora con due importanti istituzioni di Harvard: il Davis Center for Russian and Eurasian Studies e il Minda de Gunzburg Center for European Studies. Si è laureata a Stanford, ha studiato alla Yale School of Drama e alla Mellon School of Theatre and Performance Research di Harvard, e ha conseguito il Ph.D in Theatre and Film alla Cornell University con una tesi sulla rappresentazione della morte e della femminilità. Dal 2010 fa parte del comitato editoriale della rivista «Polish Theatre Perspective Journal» del Grotowski Institute. Ha ricevuto vari premi per la sua attività di studio e di ricerca e, tra le sue numerose pubblicazioni scientifiche, spiccano i recenti volumi: *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor. History and Holocaust in "Akropolis" and "Dead Class"* (Anthem Press, London, 2012),²

¹ *About Ophelia*, conversazione privata con Magda Romanska.

² Vd. M. P. Pagani, *A gift of freedom from Grotowski and Kantor*, in Jerzy Grotowski. *L'eredità vivente*,

Boguslaw Schaeffer: an Anthology (London, Oberon Books, 2012), *The Routledge Companion to Dramaturgy* (New York, Routledge, 2014), *Comedy: an Anthology of Theory and Criticism* (New York, Palgrave MacMillan, 2014).³

Inoltre Magda Romanska collabora come *dramaturg* con il Boston Lyric Opera, ha al suo attivo diverse regie (tra cui *Marat/Sade* di Peter Weiss, Emerson Stage, 2007)⁴ ed è una voce emergente della drammaturgia americana contemporanea. Spesso si muove in quel settore ancora in buona parte da scoprire che è il “teatro di emigrazione” legato alla diaspora degli artisti e degli intellettuali dell’Europa Orientale. Infatti la figura dell’immigrata ricorre di sovente nella sua scrittura creativa, dal racconto breve di carattere autobiografico *How I Survived Socialism*⁵ al dramma postmoderno *Opheliamachine*, di cui ora si presenta la prima traduzione italiana.

Penso che il mio *status* di immigrata – ovvero una persona che vive sul confine di due culture – sia stato importante per la creazione di *Opheliamachine*. Gli immigrati hanno una psiche “diasporica”: siamo staccati dalle nostre origini e spesso non siamo molto attaccati ai nostri nuovi posti. In un certo senso, quella che di solito era la condizione dell’immigrato, ora è una condizione globale. Siamo costantemente bombardati da così tanti messaggi contraddittori, che diventa impossibile creare un’immagine stabile e coerente della propria persona. Penso che l’umanità stia vivendo un cambiamento radicale – simile a quello avvenuto durante l’Età dei Lumi – nel modo in cui comprendiamo noi stessi, il nostro rapporto con l’altro e con il mondo.⁶

Come molti emigrati che hanno conseguito laurea e specializzazioni varie nel nuovo paese di adozione, Magda Romanska ha scritto il testo direttamente in inglese. Però le capita di pensare in polacco in alcune situazioni quotidiane, per esempio quando cammina.⁷ E la sua Ofelia riflette appieno i passi di un cammino di diaspora – reale e metaforica – che è sempre più attuale.

Scritto nella tradizione di testi sperimentali come *Les Quatre Petite Filles* di Picasso, *Jet de Sang* di Artaud e *Ubu Roi* di Jarry, *Opheliamachine* è un collage, un *pastiche*, un agglomerato di immagini che governano la nostra sessualità moderna, globale, virtuale. Si tratta di un dramma che non ha una trama in quanto tale. È un racconto postmo-

a cura di A. Attisani, Accademia University Press, Mimesis Journal Books, Torino 2012, pp. 44-45.

³ Tra i suoi lavori in preparazione, i volumi: *Staging the Modernist Novel: The Theatre of Krystian Lupa e Postcolonial Approaches to Eastern European Drama*.

⁴ Vd. M. Pramatarova, *Man between Bakhtin and Foucault. Magda Romanska’s Marat/Sade*, «Lik Magazine», February 2007 e K. Andrews, *Emerson’s Marat/Sade: Perveted to Perfection*, «The Berkeley Beacon», November 2007.

⁵ M. Romanska, *How I Survived Socialism: a self-help guide for worried Americans*, «Cosmopolitan Review. A Transatlantic Review of Things Polish, in English», IV, 1, Spring 2012.

⁶ *Bit about Opheliamachine’s background*, conversazione privata con Magda Romanska.

⁷ *Translation from...*, conversazione privata con Magda Romanska.

dero di amore e sesso, ambientato in un mondo frammentato di valori discutibili. Si susseguono in scena vari personaggi, ciascuno in conflitto con se stesso e tra di loro. *Opheliamachine* coglie la dissoluzione delle identità (nazionali, sessuali ecc.) che generano quel tipo di deriva fisica e psicologica tipica del tradizionale immigrato. Nel nuovo mondo globalizzato, la condizione “diasporica” è ormai diventata un normale modo di essere, una nuova condizione umana. Pertanto, *Opheliamachine* si ispira al concetto di “figliatria” di Gombrowicz: un regno di sfollati di genere e sessualità incerti, che vive in un mondo post-coloniale (e ora post-ideologico).⁸

A suo modo, l’Ofelia portata in scena da Magda Romanska è *borderline*: vive al confine di tutto, è pronta a partire ma non sa bene dove andare, non riesce ad accantonare i fantasmi del passato, ha paura del futuro, non sa contenere l’esplosione delle emozioni e, soprattutto, sente Amleto poco suo e troppo “americano”. Tra i due c’è di mezzo l’Oceano Atlantico e lei, seduta dietro a una scrivania galleggiante collocata su un ponteggio, guarda il Nuovo Mondo dalla “sua” Elsinore e non riesce a trattenere scoppi di rabbia, slanci di ironia frammista a tenerezza, ondate di dubbio e cadute di pessimismo.

Attraverso una serie di caleidoscopici episodi in cui si apre un tavolo di discussione con Müller⁹ e – a ben vedere – aleggia l’ombra lunga di Shakespeare, *Opheliamachine* rivela la complessità delle esperienze di vita e dei sentimenti di una donna contemporanea. La protagonista è crudelmente intrappolata in una macchina che ha creato la sua stessa coscienza, e che usa per mettere a fuoco le sue contraddizioni e quelle dei nostri tempi. Senza imbarazzo né mezze misure.

Ofelia vuole essere una donna vera ma avverte il costante rischio di perdersi tra le donne che si aggirano al Port Authority Bus Terminal di New York, così problematiche da non avere nemmeno la forza di individuare una meta di viaggio, come invece hanno fatto le tre sorelle čechoviane: «A Mosca! A Mosca! A Mosca!»¹⁰ Anche Ofelia vive senza certezze: si sente sola nella vita di coppia, non riesce a gestire l’istinto materno, lotta per essere ascoltata, è nel dubbio ma non trova risposte definitive, piange ma non vede consolazione per le sue lacrime.

E, sempre dalla “sua” Elsinore, Ofelia rivela ad Amleto di avere un antenato che è morto in una località non ben definita tra Praga e Vienna (evocata per contrappunto come nella grotowskiana *Akropolis*),¹¹ profetizzando che anche a loro due toccherà la stessa sorte. Ma allora anche Amleto proviene dal Vecchio Continente, e Ofelia è

⁸ *Writing Opheliamachine*, conversazione privata con Magda Romanska.

⁹ Cfr. M. Romanska, *Gender, ethics and representation in Heiner Müller’s “Hamletmachine”*, in *The Cultural Politics of Heiner Müller*, edited by D. Friedman, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2008, pp. 61-86.

¹⁰ Cfr. M. Romanska, *Between history and memory: Auschwitz in “Akropolis”, “Akropolis” in Auschwitz*, «Theatre Survey», L, 2, 2009, pp. 223-250.

¹¹ *Polish and American*, conversazione privata con Magda Romanska.

turbata perché lo sente fin troppo “americanizzato”? Il suo discorso si rivolge a un uomo perennemente distratto che veste in jeans e stivali da cowboy, abbinati a una giacca del XVI secolo: al momento si trova in America, ma sembra voler ignorare il fatto che le origini non si possono dimenticare.

La scrittura teatrale di Magda Romanska, invece, vuole essere una prova del fatto che le radici ci sono e si fanno sempre sentire:

Essendo situata nell'Europa Centrale, la Polonia è sempre stata il ricettacolo degli impulsi contraddittori dell'intera Europa: un luogo in cui le forze provenienti da Oriente e Occidente, da Nord e Sud, vorrebbero sfogare in battaglia le loro tensioni. Sono cresciuta in Polonia, un paese che è stato il palcoscenico di alcuni dei più sanguinosi eventi del XX secolo, e ciò necessariamente si riflette sul modo in cui ho costruito la mia visione del mondo: un modo dialettico, unito a un *laissez-faire* che nasce dalla consapevolezza di quanto relativo sia il mio giudizio. Czeław Miłosz ha colto quel senso di auto-consapevolezza che tutti gli abitanti dell'Europa Centrale e Orientale hanno: «La gente dell'Est non può prendere sul serio gli Americani, perché essi non hanno mai subito le esperienze che insegnano agli uomini quanto siano relativi i loro giudizi e le loro attitudini di pensiero» (da *La mente prigioniera*). Milan Kundera ha espresso un concetto simile: «Ci vuole così poco, così infinitamente poco, affinché una persona attraversi il confine oltre il quale tutto perde significato: l'amore, le convinzioni, la fede, la storia. La vita umana – e qui sta il suo segreto – si svolge nelle immediate vicinanze di quel confine, addirittura a diretto contatto con esso; non a miglia di distanza, ma a una frazione di pollice» (da *Il libro del riso e dell'oblio*). Queste due citazioni, da Miłosz e Kundera, forse dovrebbero essere poste come *ex-ergo* per *Opheliemachine*... È un'opera ambientata al confine tra paesi, culture, nazionalità, *gender*, relazioni...¹²

A suo modo, l'Amleto portato in scena da Magda Romanska è un esule schiacciato dalla tragedia dell'incomprensione.¹³ Non comprende ed è incompreso, senza via di scampo. Vuole capire il mondo, ma l'unica cosa che sa fare è guardarlo attraverso la realtà virtuale. Rifiuta i gamberetti dicendo all'amico *en travesti* Orazio di essere a dieta, ma sa bene che il suo unico nutrimento quotidiano consiste “in quel che passa lo schermo”: ha un appetito vorace di videogame, computer, TV. Sa di essere anoressico di vita vissuta e bulimico di *Second life*, ma non fa nulla per cercare di vivere un cambiamento.

Assai efficace è dunque l'allestimento ipertecnologico di Frédérique Michel che, a detta del critico Rose Desena del «Los Angeles Post», rivela «una prova sbalorditiva di *performance art*».¹⁴ Altra soluzione non poteva esserci, come nota il critico

¹² Cfr. M. Romanska, *Hamlet, masculinity and the nineteenth century nationalism*, in *Ghosts, Stories, Histories: Ghost Stories and Alternative Histories*, edited by S. Bladan, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2007, pp. 114-141.

¹³ R. Desena, *This week in theatre: “Opheliemachine”*, «Los Angeles Post», 25th June 2013.

¹⁴ M. Meisel, “*Opheliemachine*”: *Theatre Review*, «The Hollywood Reporter», 17th June 2013.

Myron Meisel di «The Hollywood Reporter»: «Quest'opera, divertente ma brutale, ha bisogno di una *mise-en-scène* inventiva per sostenere la sua fecondità di idee in mezzo al tumulto dei suoi impulsi conflittuali. Ma non spaventatevi: è OK, persino purgativa, per ridere».¹⁵ L'umorismo a tinte forti che attraversa il dramma postmoderno di Magda Romanska è sottolineato anche dal critico Steven Leigh Morris sul «LA Weekly»: «Questo è un teatro non facilmente accessibile; a volte è diabolicamente tetro (ma non senza schegge di *humor*), inesorabilmente provocatorio e stimolante».¹⁶

Disturbato dalla voce dell'ingombrante madre-*maîtresse* Gertrude impegnata a trattare al telefono l'acquisto on-line di "bambole" straniere, le tira dietro una scarpa senza fare centro. Gertrude spera che una di queste creature possa essere quella giusta per suo figlio, e si ostina a esigere il meglio del catalogo: il colpo mancato di Amleto, invece, racchiude la stessa disperazione dello sparo andato a vuoto di zio Vanja. Oggi il dottor Čechov direbbe che questo Amleto esule è afflitto da una malattia globale che sta mietendo sempre più vittime, soprattutto in America: la tecnosolidità.

Amleto non fa mai accenno al padre. La sua dignità di principe ereditario dei nostri giorni si rivela nel modo in cui maneggia il telecomando, ovvero con una cura degna dello scettro appartenuto al genitore scomparso. (Allo spettatore italiano può venire in mente Renzo Arbore che, cantando *La vita è tutta un quiz*, dice: «Il padre al figlio dice: / Senti un po', / solo un consiglio / è quello che ti do, / tu nella vita / comandi fino a quando / hai stretto in mano il tuo telecomando»).

Chissà se Amleto ha visto sullo schermo il fantasma del padre, aumentando così la sua dipendenza tecnologica. Che sia stato il padre a suggerirgli, nel loro silenzioso dialogo virtuale, di vedere anche i documentari sugli animali trasmessi da National Geographic Channel per cercare di capire meglio le dinamiche della vita di coppia?

Nella società contemporanea che avanza confusa tra vita e morte, bellezza e terrore, innocenza e violenza, c'è ancora spazio per i poeti? Chi li capisce? Si possono amare? Si fanno amare? Amleto parla poco e, quando lo fa, snocciola versi ermetici che non fanno altro che acuire il suo livello di incomunicabilità con Ofelia. Anche l'analista, che Magda Romanska presenta come una brillante derivazione del Dottore della Commedia dell'Arte, diagnostica che questi ostinati atteggiamenti rappresentano un problema grave.

Di fatto, Ofelia è annoiata dal silenzio e dal lirismo di Amleto: rendono la loro vita insieme simile a un campo di battaglia che può affrontare soltanto munita della

¹⁵ S. L. Morris, "Opheliemachine": Theatre to see this week in LA, «LA Weekly», 20th June 2013.

¹⁶ Cfr. M. Romanska, *NecrOphelia: Death, Femininity and the Making of Modern Aesthetics*, «Performance Research: A Journal of the Performing Arts», Special Issue: "On Shakespeare", X, 3, 2005, pp. 35-53.

divisa militare, a volte presentandosi con tanto di dispositivi di detonazione.¹⁷ (Allo spettatore italiano può venire in mente Gianna Nannini che, cantando *Fotoromanza*, dice: «Questo amore è una camera a gas / è un palazzo che brucia in città, / questo amore è una lama sottile / è una scena al rallentatore. / Questo amore è una bomba all’hotel, / questo amore è una finta sul ring / è una fiamma che esplode nel cielo, / questo amore è un gelato al veleno»).

Ma Ofelia è una vittima o una minaccia per Amleto?

Nei momenti migliori, i due sembrano catapultati in una soap opera in cui i sentimenti non sono mai ugualmente corrisposti e non arriva mai l’appagamento reciproco. La creatività di Amleto come regista si rivela nell’inscenare l’assassinio di Ofelia: le propone quattro ipotesi a scelta, tutte verosimili nella vita quotidiana, che uniscono con efficacia la dimensione metateatrale alla cronaca nera costantemente celebrata dai media.

Sempre concentrata nel dattilografare, tra una sigaretta e un sorso di vino color rosso sangue, Ofelia scrive le sue memorie dal sottosuolo. La sua dostoevskiana esplorazione visionaria interiore la porta inevitabilmente a fare i conti il suo doppio reso, dalla donna in divisa militare, poi dalla sposa impazzita, e infine da un pupazzo di kantoriana memoria che si muove in scena su una sedia a rotelle.¹⁸

Nella moderna terra desolata che domina con tutte le sue terribili varianti paesaggistiche sullo schermo, sembra proprio non esserci spazio per la felicità umana. *Dream a Little Dream*, recita meccanicamente un videogame. Ma Amleto e Ofelia sanno cogliere questo invito? Hanno ancora la forza e la voglia di sognare? E di farlo insieme?

La tecnosolidità di Amleto e i comportamenti che ne derivano, ovviamente, portano Ofelia a non essere affatto sicura di avere accanto a sé l’uomo giusto. Orazio la conforta con una risposta degna delle migliori *society plays* di Oscar Wilde, che purtroppo non fa che accrescere la sua confusione: «Non puoi mai *stare* davvero con la persona giusta. Ciò che lo rende giusto, è il fatto che tu non stai con lui. Ciò che lo rende sbagliato, è il fatto che tu stai con lui».

Nel contempo, però, Ofelia è ossessionata dalla prospettiva di appartenere a un altro uomo (uno solo?) ed essere giudicata di conseguenza. Dalla “sua” Elsinore, aggrappata a una macchina da scrivere vecchio tipo, cerca di assistere con disinvoltura alla distruzione – resa con un attento lavoro scenico multimediale – del matrimonio tradizionale rappresentato dalla sposa con l’abito bianco e il velo, accolta dalle campane che suonano a festa e dai preparativi per un sontuoso banchetto.

È da qui che nasce la sua pazzia, rappresentata da Orazio – il miglior amico dello

¹⁷ Cfr. M. Romanska, *Playing with the Void: Dance Macabre of Object and Subject in the Bio-Object of Kantor’s Theater of Death*, «Analecta Husserliana», LXXXI, 2004, pp. 269-287.

¹⁸ Cfr. M. Romanska, *Ontology and Eroticism: Two Bodies of Ophelia*, «Women’s Studies: An Interdisciplinary Journal», XXXIV, 6, 2005, pp. 485-503.

sposo, nonché supervisore di fiducia del catering – che mostra a tutti una testa umana deposta su un vassoio d'argento, a emulazione di quanto fece Salomè con il cranio di Giovanni il Battista.

La feroce meditazione di Ofelia giunge, come prevedibile, a confrontarsi con la tendenza suicida. Al posto di morire annegata, però, sceglie di avere il suo doppio in divisa militare che le punta una pistola alla tempia e apre il fuoco. Una soluzione, questa, in linea con lo spregiudicato (ab)uso delle armi americano e con gli spargimenti di sangue quotidianamente raccontati con eccessiva dovizia di particolari dalla cronaca nera. (Pure Maksudov, il drammaturgo del *Romanzo teatrale* di Bulgakov, sostiene la spettacolarità della morte con un colpo di rivoltella, però il regista Ivan Vasil'evič – alias Stanislavskij – bocchia l'idea per non avere problemi con la censura. E Maksudov, infinitamente deluso dalla vita e dal teatro, finisce i suoi giorni gettandosi da un ponte e muore annegato come l'Ofelia shakespeariana).

Però Amleto, nonostante tutto, può vivere senza Ofelia?

La vita ha insegnato a Ofelia che “piacere” e “dolore” sono le facce della stessa medaglia: credeva di raggiungere la felicità con Amleto, e invece si è scontrata con il vuoto della sua tecnosolidità. Ma anche la tecnosolidità, a sua volta, ha generato una tendenza suicida in Amleto. E così i due sono veramente uniti – per la prima volta – nell'omicidio-suicidio del finale, con lui che sparge benzina sul palcoscenico e lei che accende un fiammifero. Se è vero, come recita il *Cantico dei cantici*, che l'amore è forte come la morte, allora gli esuli contemporanei di Magda Romanska (a loro modo, patologicamente) si amano.