

Anna Maria Monteverdi - Oliviero Ponte di Pino
«ATEATRO»: DODICI ANNI DI TEATRO IN RETE.
CON UN CONTRIBUTO DI JETON NEZIRAJ

Dodici anni non sono molti. Ma, per una rivista teatrale, è già una bella prova di resistenza. Per una rivista online, sono intere epoche. Il sito www.ateatro.it è nato nel 2001 da un'idea di Oliviero Ponte di Pino insieme con Anna Maria Monteverdi quando i blog stavano iniziando ad affermarsi, per affiancare e ampliare un blog preesistente: ha, dunque, seguito l'intera evoluzione della rete. Raccontare l'autobiografia di www.ateatro.it può dunque essere un modo per ripercorrere la storia della rete, con le sue novità e i problemi che ha dovuto affrontare chi operava online, come attore nel «Gran Teatro della Rete». Di questo parla l'intervento di Oliviero Ponte di Pino.

Tra i temi maggiormente discussi dalla rivista spicca il teatro di guerra. Abbiamo scelto di condividere un episodio significativo e assolutamente sconosciuto: la drammaturgia del Kosovo prima e dopo la guerra. A questo abbiamo dedicato alcuni articoli a seguito di un viaggio di Anna Maria Monteverdi al Teatro Nazionale di Pristina, per assistere alla prima del lavoro del drammaturgo kosovaro Jeton Neziraj, che ci ha regalato un testo dal titolo *Teatro e nazionalismi*, che riproponiamo in traduzione. Gli articoli di «ateatro» sul Kosovo sono stati riediti nella «Gazeta» di Tirana in lingua albanese e poi ripresi anche da Anna Bandettini sul blog de «la Repubblica».

Al sito si è affiancata una parallela attività editoriale, che ha perfezionato e radunato in forma di libro diversi saggi e articoli già online, come nel caso di *Nuovi media, nuovo teatro* (Milano, FrancoAngeli, 2011) di Anna Maria Monteverdi, e *Romeo Castellucci & Società Raffaello Sanzio* (Milano, doppiozero, 2013) di Oliviero Ponte di Pino. Anche la nuova edizione in formato e-book, scaricabile gratuitamente in rete, del volume *Il teatro di Robert Lepage* di Anna Maria Monteverdi (Pisa, BFS, 1° ed. 2004), prevista per l'inverno 2014, sarà arricchita di saggi, video e interviste al regista canadese originariamente pubblicati su «ateatro».

1. Oliviero Ponte di Pino, *Una breve storia della rete attraverso l'autobiografia di «ateatro»*. *Agire nel presente, guardare al futuro, creare memoria*

LA PREISTORIA DI «ATEATRO»

1998. *Nasce www.olivieropdp.it*

Si tratta di un blog (sito personale): un diario, che contiene anche recensioni, interviste, saggi, inchieste, commenti...

In una prima fase, il sito presenta in pagine statiche (html):

- un archivio individuale: rende disponibili materiali di studio per studenti e studiosi di teatro & altro (tra i primi materiali disponibili, il volume di Oliviero Ponte di Pino *Il nuovo teatro in Italia 1975-1988*);

- uno spazio aperto per attività critica e di studio: è un sito militante, attento all'attualità;

- uno spazio aperto per l'attività creativa (web art): vedi la macchina filosofica mondiale.

Il presupposto è: «Creare un sito è facile e non costa nulla! E lo possono leggere tutti!».

È un modello apparentemente democratico: tutti possono pubblicare in rete, per un pubblico potenziale di miliardi di persone. Anche se la realtà è assai diversa: come dimostra il fenomeno «zero comments», tanti scrivono, ma non necessariamente qualcuno legge e interagisce.

Per capire a chi si può rivolgere un blog di questo tipo, e come può funzionare, è necessario rispondere ad alcune domande. Che tipo di informazioni si trovano in rete? Come sono rappresentati il presente, il passato prossimo, il passato remoto? E poi, esiste uno specifico del web? In rete bisogna per forza pubblicare solo testi brevi e fotonotizie?

Il web consente maggiore libertà rispetto alla carta stampata: nella lunghezza, nel taglio, nella scrittura e, soprattutto, nelle forme e nei format.

1999. *Lo sviluppo del blog*

Viene creato un indirizzario, che consente di inviare una newsletter periodica per informare sulle novità del sito e in generale del mondo dello spettacolo dal vivo.

Per la mailing list, viene utilizzato un programma freeware.

Il flusso dell'informazione diventa bidirezionale. Per consultare il sito (il blog), è necessario raggiungere la fonte delle informazioni, digitando l'indirizzo web o cliccando sui link forniti dai motori di ricerca. Con la newsletter, l'informazione raggiunge i destinatari uno a uno.

2000, novembre-dicembre. Il caso Martone

Il regista napoletano viene costretto alle dimissioni dalla direzione del Teatro di Roma. Il mondo teatrale si mobilita e vuole discutere della vicenda, ma non trova spazio nei media tradizionali. In pochi giorni arrivano all'indirizzo di posta elettronica del blog decine di mail, che vengono raccolte e pubblicate, innescando un dibattito. Il flusso delle informazioni ha cambiato direzione. Soprattutto, intorno al blog si è raccolta una comunità.

Ma come si crea una comunità? E come darle voce? Come offrire uno spazio di discussione condiviso?

Certamente quest'esperienza accresce il carattere militante del blog, ovvero la capacità e la necessità di intervenire nel dibattito politico e culturale.

LA STORIA DI «ATEATRO»

2001, 14 gennaio. Va online www.ateatro.it

Un giorno prima che vada online Wikipedia, nasce la webzine di cultura teatrale curata da Oliviero Ponte di Pino in collaborazione con Anna Maria Monteverdi.

È una webzine, ovvero un web-magazine: una rivista in rete. I primi due numeri («ateatro».0 e «ateatro».1) sono scritti completamente da Oliviero Ponte di Pino, il terzo («ateatro».2) è totalmente opera di collaboratori che hanno inviato i loro contributi. Dal 2001 al 2009, viene privilegiata la forma della rivista, con una periodicità bi o tri-settimanale.

La *mission*: un libero spazio di approfondimento, documentazione e discussione per chi ama il teatro.

I temi affrontati: la cultura dello spettacolo dal vivo, con particolare attenzione al nuovo teatro, l'economia e la politica della cultura (grazie anche all'apporto di Mimma Gallina), teatro e nuovi media (sezione a cura di Anna Maria Monteverdi).

Il blog, che era opera di un singolo individuo, diventa un sito, che è un progetto collettivo. Non bastano più curiosità e idiosincrasie personali: una rivista deve definire la propria identità, una linea culturale, assumersi una responsabilità collettiva.

Si pone il problema della selezione dei collaboratori: deve essere un sito aperto a chiunque voglia collaborare o è necessaria una valutazione dei collaboratori e dei loro singoli contributi? E quale tipo di lavoro redazionale è necessario? Come commissionare i contributi?

Si aggrega una redazione (tra i collaboratori più attivi, oltre ad

Anna Maria Monteverdi e Mimma Gallina, in questa fase: Andrea Balzola, Clara Gebbia, Ferdinando Marchiori...).

Una seconda questione riguarda la copertura che offre il sito: dev'essere un portale che segue sistematicamente tutto quello che accade in un determinato ambito (in questo caso il teatro), oppure deve essere un sito di tendenza, che offra indicazioni di metodo? Questo problema si intreccia con quello delle risorse disponibili.

Perché un'altra caratteristica del progetto è la sua gratuità: sia per chi fruisce del sito, sia per chi fornisce i contenuti. La gratuità (sia da committenti o mecenati, sia da sponsor o inserzionisti) consente totale libertà e indipendenza assoluta, e dunque autorevolezza. Gli svantaggi sono evidenti... Ma, dietro l'ideologia della gratuità dei contenuti per tutti, affiorano diverse questioni che hanno anche una valenza politica. La rete è davvero gratuita? Eppure qualcuno ci guadagna: chi? Se i contenuti devono essere gratuiti, come remunerare chi fornisce contenuti di qualità? In alternativa, se nessuno li paga (perché tutto è gratis), come potranno continuare a produrli?

Ma quali sono le possibili fonti di finanziamento per un sito?

1. Autofinanziamento, sottoscrizione dei soci, *crowdfunding*;
2. forme di abbonamento (o di micropagamento);
3. pubblicità (banner);
4. e-commerce (vendita diretta di prodotti o servizi attraverso il sito, oppure accordi con shop che prevedono percentuali per la «promozione»);
5. sostegno di un mecenate pubblico o privato;
6. vendita di spazi redazionali.

Ma queste diverse forme di sostegno condizionano i contenuti del sito? E come incidono sulla sua indipendenza?

La scelta è inevitabile: preservare la totale indipendenza del sito, restando fedeli alla gratuità; e senza avere l'ambizione di coprire l'intera attività teatrale.

2002. Apre il forum di «ateatro»

Viene implementato un programma freeware per la gestione del forum.

Il modello di comunicazione evolve ancora: non più «da uno a molti» (tipico del sito e della newsletter), ma «da molti a molti».

Per gestire le modalità di accesso e interazione sono possibili diverse opzioni:

- un forum aperto a tutti o un newsgroup chiuso (cui si accede su solo invito);

- modalità di accesso alla scrittura: con registrazione o senza; anonimo o no; consentito l'uso di pseudonimi o no;
- forum e gruppi con moderatore (che ha la possibilità di cancellare i commenti sgraditi, ed eventualmente gli utenti) o senza.

Il forum è assai vivace, articolato in diverse sezioni che spaziano dal dibattito sulla situazione del teatro alla nuova drammaturgia, dalle ricerche e offerte di lavoro alla segnalazione di eventi, festival e spettacoli.

2002, febbraio. Il database, ovvero il sito diventa dinamico

Grazie all'uso di un programma freeware per la creazione e gestione del database (con Access), «ateatro» da sito statico (con le pagine bloccate, come se fossero quelle stampate di una rivista) diventa sito dinamico (ovvero costruisce le pagine in base alle richieste del visitatore, attingendo appunto al database). C'è la possibilità di operare ricerche più complesse e di costruire pagine ad hoc.

L'evoluzione della rete pone anche altri problemi. Ora che la rete e la maggior ampiezza di banda facilitano la trasmissione di immagini e di audio, che rapporto ci deve essere tra testo e multimedialità? Nella prima fase, il sito comprendeva in pratica solo materiale testuale, via via aumenta l'inserimento di musiche, immagini, filmati (appoggiandosi a una piattaforma come youtube.com).

Un sito può diventare anche fonte di notizie (agenzia di stampa): «ateatro» pubblica inchieste, denunce, pettegolezzi (con la rubrica di *Perfida de Perfidis*), anticipazioni (particolarmente seguito il *Totonomine*)...

Si pongono nuovi problemi: che rapporto deve avere una rivista online con l'attualità? Come affrontare le urgenze? E le emergenze?

I media che usavano un supporto cartaceo (il quotidiano, il settimanale, il mensile) rilasciavano pacchetti discreti di informazioni a scadenze «regolari»; una rivista online tendeva a seguire quel modello. Altri media (la radio, la televisione) forniscono un flusso continuo di informazioni; nei siti *all news*, a partire dalla nascita di CNN, il flusso è incessante.

«Ateatro» (come molti altri siti di informazione) cerca di fondere i due modelli: tra le uscite dei numeri della webzine, può seguire l'attualità.

2002, 11 novembre. Online il primo dei numeri monografici di «ateatro»

È dedicato al teatro di figura. Seguiranno, tra gli altri, gli speciali dedicati a un'ampia gamma di temi: il mito; Giovanni Testori; teatro e nuovi media; Marisa Fabbri; la narrazione e la voce; economia e poli-

tica del teatro; TTV Expanded theatre; la cultura del teatro; Julian Beck; Jerzy Grotowski; Ivrea (Per un nuovo teatro); i maestri; l'ETI...

2003. *Viene pubblicato il volume «Il meglio di “ateatro” 2001-2003»*

È l'antologia (cartacea) che raccoglie alcuni dei saggi pubblicati dalla webzine, a cura di Oliviero Ponte di Pino e Anna Maria Monteverdi (Pozzuolo del Friuli, il principe costante, 2003).

Da sempre il rapporto tra carta e rete è tema ampiamente dibattuto, con diverse opzioni:

1. o carta o rete (un testo viene pubblicato in esclusiva per l'uno o l'altro medium);
2. carta uguale rete (l'edizione cartacea della rivista deve essere identica a quella online: è il modello degli e-book);
3. prima carta e poi rete, oppure prima rete e poi carta;
4. versioni diverse tra carta e rete, a seconda dello specifico dei due media (per esempio, la versione online arricchita di contenuti multimediali).

2004, 6 novembre. *La prima edizione delle Buone Pratiche del Teatro*

Dal laboratorio di «ateatro» (e dal costante interesse per l'economia e la politica della cultura, oltre che dell'organizzazione teatrale) nasce un'iniziativa che parte dalla rete ma si svolge nel mondo reale: sono le Buone Pratiche del Teatro, a cura di Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino (affiancati nelle prime edizioni da Franco D'Ippolito).

Si tratta di incontri (una giornata di lavoro, a scadenza annuale), con una media di 300-400 partecipanti: teatranti (sia sul versante artistico sia su quello organizzativo, dalle grandi organizzazioni e realtà teatrali ai gruppi emergenti), amministratori e politici, critici e studiosi di teatro, studenti di università e master... La partecipazione è libera e gratuita.

Il principio è quello di raccogliere, presentare e diffondere esperienze innovative, sostenibili e replicabili, o proposte di reti e servizi comuni. La filosofia che ispira il progetto è quella dell'*open source*: i materiali e i verbali delle Buone Pratiche del Teatro sono tutti disponibili e consultabili online su www.ateatro.org, e costituiscono «Una banca dati per il teatro italiano».

Ben presto le Buone Pratiche diventano «gli Stati Generali del teatro italiano»: non esistono in Italia per il settore molte occasioni di incontro, informazione e confronto autonome e indipendenti. Le successive edizioni, ospitate in diverse città italiane, hanno avuto queste parole d'ordine:

2004, Milano: *Una banca delle idee per il teatro italiano*;
2005, Mira: *Il teatro come servizio pubblico e come valore*;
2006, Napoli: *La questione meridionale a teatro*;
2007, Milano: *Emergenza!*;
2008, Milano: *Il teatro ai tempi del grande CRAC*;
2010, Bologna: *Teatro pubblico, teatro commerciale, teatro indipendente*;
2011, Torino: *Risorgimento!*;
2012, Genova: *Movimenti e istituzioni*;
2013, Firenze: *Per un Buon Governo del Teatro*, con gli incontri collaterali di Ravenna (*Verso l'Europa*), Catania (*Verso Sud*) e Milano (*Il teatro pubblico e la città*).

Il successo delle Buone Pratiche – e la possibile efficacia di un'azione politica che nasce in rete – apre nuove prospettive. Qual è il rapporto tra virtuale e reale? Tra gli eventi in rete e quelli reali? Quali tracce lasciano gli eventi reali nel virtuale? E come documentarli?

2005, novembre. Nasce la ate@tropedia

La ate@tropedia è una contro-enciclopedia del teatro online: centinaia di voci dedicate ad artisti, compagnie, gruppi, teatri, generi, tendenze eccetera, che «pescano» nel database di teatro. Nel corso degli anni la banca dati di «ateatro» si era andata ampliando, con migliaia di record (articoli, notizie, interviste, saggi, recensioni...).

Si avverte la necessità di organizzare questo sapere e rendere facilmente reperibili le informazioni: ma quali chiavi di ricerca e di accesso fornire ai visitatori? Viene privilegiato l'uso dei tag che identificano i diversi argomenti.

È un'ulteriore evoluzione: il sito non è più solo una rivista, non è più solo un flusso di informazioni potenzialmente ininterrotto, ma è anche un archivio, che si è popolato e continua a popolarsi nel corso degli anni, sempre ricercabile e consultabile online. Diventa così uno strumento sempre più utile per studenti e studiosi.

2005. Il meglio di «ateatro» su «Teatro e Storia»

La rivista «Teatro e Storia» (anno XVIII, vol. 25, 2004) dedica ampio spazio ad «ateatro», con uno speciale curato da Oliviero Ponte di Pino e Anna Maria Monteverdi.

2005, maggio. Premio Hystrio-Altre Muse

La motivazione: «Il sito www.ateatro.it, la webzine di cultura dello spettacolo dal vivo curata da Oliviero Ponte di Pino e Anna Maria

Monteverdi, è ormai diventato un punto di riferimento per il teatro italiano, grazie anche ai vivaci forum e alla newsletter periodica. Fondato all'inizio del 2000, in quattro anni ha pubblicato – grazie a una fitta rete di collaboratori – oltre 1.000 tra saggi, interviste, recensioni, notizie, inchieste, testimonianze di artisti, costruendo un ricco archivio sempre consultabile online e raccogliendo una parte della sua produzione nel volume *Il meglio di "ateatro" 2001-2003*, pubblicato da il principe costante Edizioni. Nei suoi 85 numeri, ha posto particolare attenzione al nuovo teatro, al rapporto tra la scena e i nuovi media (con la sezione "tnm"), all'economia e alla politica dello spettacolo. Con questa vocazione, www.ateatro.it ha tra l'altro promosso e organizzato, nel novembre 2005, a Milano, l'affollato convegno sulle Buone Pratiche, a cura di Franco D'Ippolito, Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino, incentrato sulle nuove forme organizzative, produttive e distributive delle nostre scene. A questo sito viene assegnato il Premio Hystrio-Altre Muse quale segno di attenzione non solo verso chi ha saputo fare un uso intelligente del web come alternativa agli spazi sempre più risicati che il teatro riesce a ritagliarsi sulla stampa, ma anche e soprattutto verso lo spirito indipendente, colto e provocatorio, militante e sperimentale con cui è riuscito a costruirsi un luogo di dibattito vitale e costruttivo».

2009. *«Ateatro» su facebook*

Diventa necessario confrontarsi con l'avvento dei social network, anche a causa dell'involuzione dei gruppi e dei forum (che diventano sempre più difficili da gestire). Nei social network, la platea (e i possibili interlocutori) si riduce: l'ambiente è chiuso e «protetto» (e dunque diminuiscono i rischi di spam e gli *hacking*), e tuttavia si perde il controllo del materiale e dei contatti (gli amici e i «Mi piace»).

È necessario trovare un equilibrio tra i contenuti pubblicati sul sito e quelli diffusi attraverso i social network; ovviamente i social network, con il loro flusso continuo di post e tweet, tendono a valorizzare la segnalazione dei singoli articoli e il legame con l'attualità.

2009. *La CUT inserisce «ateatro» tra le trenta riviste di settore accreditate nel nostro paese*

La Consulta Universitaria per il Teatro inserisce www.ateatro.it tra le nove riviste della fascia B: i testi pubblicati sul sito hanno un peso significativo nella valutazione dei titoli dei candidati ai concorsi universitari. È il riconoscimento dal mondo accademico, anche per il ruolo svolto dal sito come strumento di formazione e fonte di materiali di studio e ricerca.

2011, 14 gennaio. Si festeggiano i dieci anni di «ateatro»

E si brinda con una fornitura di bottiglie di champagne personalizzate.

2011, febbraio. In diretta streaming le Buone Pratiche del Teatro

L'intera giornata delle Buone Pratiche del Teatro, ospitata alla Cavallerizza Reale di Torino, viene trasmessa in diretta streaming, grazie alla collaborazione con www.studio28.tv.

2011, agosto-settembre. Online le schede degli spettacoli teatrali prodotti nella stagione 2010-11

Sono le schede, raccolte e redatte dalla ubulibri (e poi dall'Associazione Ubu per Franco Quadri), che vengono utilizzate dai giurati del Premio Ubu. Quelle relative alla stagione 2010-11 sono oltre 700: è la prima volta che questo materiale viene messo a disposizione gratuitamente (in precedenza confluiva nel *Patalogo* edito dalla ubulibri), e potenzialmente costituisce il primo nucleo di un possibile archivio del teatro italiano.

È un tentativo di valorizzare le potenzialità della rete, mentre si diffondono forme di collaborazione collettiva come il crowdsourcing e il crowdfunding...

2011, luglio. Esce «Nuovi media, nuovo teatro» (FrancoAngeli) di Anna Maria Monteverdi, con un'Introduzione di Oliviero Ponte di Pino

Il volume raccoglie moltissimi saggi già editi da «ateatro» e ripensati in forma di libro secondo un approccio metodologico multidisciplinare. Il libro viene presentato al Teatro Valle Occupato nell'aprile 2012.

2011, settembre-novembre. Viene lanciato il Premio Rete Critica

Massimo Marino, Anna Maria Monteverdi, Oliviero Ponte di Pino, Andrea Porcheddu lanciano il primo riconoscimento assegnato dai siti e dai blog di informazione e critica teatrale. Partecipano circa venti realtà (sulla base del principio «un sito/blog = un voto»), le segnalazioni e i voti vengono pubblicati in tempo reale sul sito.

Si pone il problema del rapporto da avere con gli altri siti e blog: ognuno per sé? Oppure sono possibili forme di sinergie e di rete?

2012, gennaio. In difesa dello spettacolo «Sul concetto di volto nel figlio di Dio»

Le repliche dello spettacolo della Societas Raffaello Sanzio al Teatro Franco Parenti di Milano vengono messe a rischio dagli attacchi

dei gruppi fondamentalisti cattolici e dalle censure della Chiesa. Il sito non ha perso la sua vocazione «militante»: di fronte all'inadeguatezza dei media tradizionali, «ateatro» e «TeatroeCritica» si impegnano a raccogliere sostegno e solidarietà alla compagnia.

È un'occasione per riflettere, ancora una volta, sul flusso delle notizie dalla rete ai media tradizionali e viceversa. Cosa accade? Quali sono i meccanismi? Come controllarli?

2012, febbraio. Nasce l'Associazione Culturale Ateatro

Qual è la natura giuridica di un sito? Che tipo di figure giuridiche può assumere? Quali sono le responsabilità di chi ci scrive, di chi lo gestisce, di chi lo ospita, anche dal punto di vista legale?

2012, 26-28 settembre. Il Teatro Olimpico ospita Rete Critica

In un'intensa due giorni, il Teatro Olimpico di Vicenza ospita la fase finale della seconda edizione del Premio Rete Critica, e il convegno «La critica teatrale tra carta e rete».

2013. Parte il progetto «Teatro. Per costruire una memoria del futuro»

In collaborazione con la Fondazione Cariplo, consente di dare organicità e ampliare i progetti dell'Associazione Ateatro: dalla riprogettazione del sito, con la creazione di nuove sezioni, all'ampliamento delle Buone Pratiche e all'apertura di una serie di progetti pilota, tra cui il sito ufficiale di Luca Ronconi, www.lucaronconi.it, presentato al Piccolo Teatro in occasione degli ottant'anni del regista.

2013. «VideoAngelica»

Anna Maria Monteverdi realizza il video autoprodotta, in collaborazione con «ateatro», dal titolo *VideoAngelica*, che smonta e rimonta, secondo una logica cinematografica, lo spettacolo omonimo di Andrea Cosentino. Il video viene presentato in forma di installazione artistica al Castel Sant'Elmo di Napoli in occasione della manifestazione di videoarte diretta da Agata Chiusano «Vuoto ciclo».

2013, 30 luglio. Il primo e-book di «ateatro»

Esce il volume di Oliviero Ponte di Pino *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*, una coedizione doppiozero/«ateatro».

Nel 2014 è prevista l'uscita dell'e-book di Anna Maria Monteverdi *Il teatro di Robert Lepage*, arricchito da gallerie multimediali e scaricabile gratuitamente in rete.

2. Anna Maria Monteverdi, *Teatro di guerra: Jeton Neziraj e il teatro di ricerca in Kosovo*

Una questione di confini (il contesto). La guerra in Kosovo termina nel 1999. Nel 2002 la Nato istituisce per il Kosovo The Office on Missing Persons and Forensics. Nel 2008 il Kosovo si autoproclama Stato indipendente, ma non tutti i paesi lo riconoscono; nel territorio rimane stabile dal 1999 una missione di amministrazione provvisoria approvata dal Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite per la riforma e la ricostruzione del Kosovo e per la preparazione del territorio a nuove elezioni e a un'eventuale autonomia (UNMIK). Questa missione si avvale del KFOR (contingente di sicurezza Kosovo Force) per la sicurezza interna; è presente anche Eulex, organizzazione di polizia e di giustizia internazionale con un quartier generale nel cuore di Pristina e vari distaccamenti ai confini. La Serbia, infatti, continua a ritenere il Kosovo parte integrante del proprio territorio, e le minoranze serbe, presenti in alcune città kosovare e in diverse enclaves, continuano a premere, specie ai confini settentrionali. Se la capitale Pristina sembra piuttosto tranquilla, infatti, al Nord la situazione si fa decisamente più calda; a Mitrovica – il capoluogo dell'omonimo distretto del Kosovo settentrionale a maggioranza serba –, la cittadinanza ha innalzato barricate di terra e sassi, dividendo la città in due, con il fiume Ibar a fare da confine. La questione del rapporto serbi-kosovari è ancora lacerante in questi territori, che rappresentano un focolaio acceso nel cuore dell'Europa, nonostante la Serbia, con il neo-presidente Nikolić, abbia chiesto di far parte dell'Unione Europea. I primi passi verso un dialogo con Pristina si sono avuti attraverso la gestione integrata dei valichi di confine iniziata nel dicembre 2012, e il processo di «normalizzazione» e di integrazione europea sembrerebbe apparentemente vicino. La situazione politica generale è sintetizzabile nell'ottima definizione di «instabilità controllata». In termini militari, quest'instabilità è legata alle organizzazioni politiche e paramilitari di etnia albanese che spingono nella direzione del progetto generalmente conosciuto con il nome «Grande Albania», che punta alla riunificazione di tutti gli albanesi per far parte di un unico e più grande Stato, che annetterebbe molti territori che appartengono al Montenegro, alla Serbia, alla Macedonia o alla Grecia. Vetëvendosje!, per esempio, che è il terzo partito politico del Kosovo per importanza (dunque un partito parlamentare, che fa parte dell'arco costituzionale), è per l'autodeterminazione del Kosovo.

All'epoca di Tito, il Kosovo era una regione autonoma della Serbia; con Milošević al governo, l'autonomia venne revocata. Questa perdita dei diritti costituzionali, legata anche al nazionalismo serbo,

scatenò la reazione degli albanesi kosovari, che si organizzarono prima con forme di resistenza non-violenta capeggiate da Ibrahim Rugova, e poi con una struttura di guerriglia chiamata UCK. Grazie ai finanziamenti dei paesi occidentali e degli Stati Uniti, l'UCK si trasformò nel Fronte di Liberazione del Kosovo, il KLA. Adem Jashari è uno dei primi volontari del Kosovo Liberation Army, tra i fondatori dell'UCK, ma è anche una figura assai controversa: per alcuni un valoroso comandante, per altri un criminale di guerra, ucciso con la famiglia a Prekaz. Il conflitto, sanguinosissimo, subì una terribile escalation, con circa 11.000 morti tra gli albanesi e 5.000 tra i serbi, e circa 800.000 civili rifugiati in Albania e in Macedonia come profughi, per sfuggire alla politica repressiva di Milošević.

L'intervento della Nato (operazione Allied Force) pose fine alla pulizia etnica di Milošević: all'epoca del governo D'Alema, l'Italia autorizzò l'invio di missili dalle basi italiane. In quella che venne definita «guerra umanitaria» e che portò al bombardamento aereo massiccio per ottanta giorni anche di obiettivi civili e della stessa Belgrado, la Nato costrinse la Serbia a cedere. Di questo assedio parla il bellissimo romanzo di Elvira Dones *Piccola guerra perfetta* (Einaudi, 2011). La decisione finale prevedeva che il KLA si sciogliesse e sotterrassero le armi, e che i serbi si ritirassero dalla linea amministrativa (ABL) e il Kosovo – sempre come provincia serba – passasse sotto l'amministrazione ONU con supporto militare Nato.

L'attuale presidente del Kosovo è una donna, Jahjaga Atifete. Trentotto anni, ex *language assistant* e in seguito vicecapo della polizia, è stata eletta dopo che è stato dichiarato nullo il voto a favore dell'imprenditore e *tycoon* (oltre che ex marito di Anna Oxa) Behgjet Pacolli.

La maggior parte dei guerriglieri dell'UCK, non esattamente anime candide, sono entrati in politica e occupano posti di rilievo in campo economico e nell'amministrazione dello Stato.

Capo del partito di maggioranza (PDK, Partito democratico), nonché primo ministro, è attualmente Ashim Thaçi: per alcuni è un eroe della liberazione del Kosovo, ma è ancora sotto inchiesta da parte delle organizzazioni internazionali per crimini di guerra, con accuse molto gravi.

Il 29 novembre 2012 esce su tutti i media il verdetto sullo scottante «caso Haradinaj»: il tribunale penale internazionale dell'Aia ha assolto l'ex primo ministro del Kosovo ed ex comandante dell'UCK Ramush Haradinaj e altri due componenti dell'UCK (in prigione ad Hague) dal reato di crimini di guerra, omicidio e trattamento crudele e di tortura inflitto nel 1999 a Jablanica nei confronti di minoranze etniche (serbi, rom, egiziani). *Kosovo: 800 uccisi e nessun colpevole*: titola così Ric-

cardo Noury, giornalista e membro di Amnesty International, l'articolo sul suo blog nel «Corriere della Sera» online, ricordando anche che erano rimasti solo due testimoni al processo.

Una difficile convivenza. Se da un lato la presenza internazionale serve a garantire un equilibrio tra le diverse etnie che da sempre convivono in un unico territorio geografico con confini storicamente definiti, appoggiando progetti di integrazione, di fatto non sembra che il nuovo governo apprezzi aperture (anche culturali) verso Belgrado. Anche la popolazione, del resto, non sembra particolarmente propensa a cancellare il recentissimo passato. La Serbia è una nazione con propria lingua e religione ortodossa. Il Kosovo è popolato per circa il 90% da albanesi musulmani, poi da serbi che sono cristiani ortodossi e poi da minoranze turche, egiziane e «roman» (*gipsy*). Altra minoranza è quella cattolica: l'unica chiesa cattolica ancora in costruzione a Pristina, vicino ai giardini della città e dedicata a Madre Teresa, è stata finanziata dal Vaticano.

Un paese da ricostruire. La corruzione è uno dei più gravi problemi del nuovo Kosovo.

Il paese non ha risorse energetiche, a parte legna e carbone di torba. Le colline per questo motivo sono prive di alberi, quasi totalmente deforestate, e presentano segni evidenti di desertificazione e, conseguentemente, di instabilità idrogeologica. La centrale di Obilić, che brucia torba in periferia di Pristina, inquina pesantemente con fumi non filtrati che si riconoscono e impregnano di un odore acre la città e le aree limitrofe. L'Europa ha finanziato un programma di ammodernamento che pare non sia mai stato applicato. Quella del Kosovo è un'economia fortemente sussidiata dagli aiuti economici europei e dalle rimesse dei lavoratori kosovari emigrati all'estero; di fatto, una cospicua parte dell'economia pare legata agli introiti derivanti da attività criminali direttamente connesse con il traffico di esseri umani (migranti) attraverso vari corridoi, e poi al traffico di droga e armi. I segni della guerra a Pristina sono visibili, almeno a prima vista, solo nell'attività ininterrotta di ricostruzione di intere aree cittadine senza alcuna pianificazione o progettazione urbanistica, come si vede nel boulevard Mater Teresa. La ricostruzione è stata resa possibile dagli aiuti europei e americani, ma gli interessi economici in quest'area sono per lo più tedeschi, turchi, austriaci e svizzeri.

Cos'è una cultura nazionale? Pristina è una città all'apparenza tranquilla: ha 500 mila abitanti. Nelle strade, perennemente ingorgate,

circolano molti mezzi militari KFOR, Eulex, UNMIK (ONU) e OSCE (Organizzazione per la Sicurezza e la Cooperazione in Europa). In pieno centro ci sono: un Museo Nazionale, una Biblioteca Nazionale e un Teatro Nazionale.

L'indipendenza ha prodotto un orgoglio di identità nazionale ben visibile dai cartelli che campeggiano ovunque con la scritta «Republic of Kosovo». Ma cos'è in quest'area geografica una «cultura nazionale»? Quella storica albanese o quella kosovaro-albanese neo-nata? E il nazionalismo è il sentimento politico e culturale che evita ogni contaminazione solo con l'elemento serbo o anche con quello macedone? E quali sono i confini di queste culture? La Repubblica del Kosovo non ha, di fatto, un confine; si discute ancora, ai vertici politici, perché l'unica linea riconosciuta dagli accordi internazionali (che hanno definito un'ABL) è una linea di demarcazione amministrativa con funzioni strategiche militari, ma che non rispecchia il confine storico tra la provincia del Kosovo e il resto della Serbia. La nuova frontiera non è perciò ancora conosciuta. Se chiedi alle persone dove si trovi, ti rispondono: «È dove tutti sanno». Quel «dove tutti sanno» sono ancora i vecchi confini geografici prima del 2008.

«*Theatre in place of war*»: *Jeton Neziraj*. «Ci sarà un teatro». C'è. È il Teatro Nazionale, il Teatri Kombëtar i Kosovës, in pieno centro, con una sala da 300 posti, senza palchi e con una pianta a ferro di cavallo e un palcoscenico piuttosto profondo. Ha anche una sala per la danza che ospita il Balletto Nazionale del Kosovo. Nell'ottobre 2012 è stata inaugurata una mostra fotografica con i volti dei massimi interpreti e autori teatrali mondiali: nel foyer Pirandello sta insieme a Stanislavskij.

Il teatro è collocato a una delle estremità del boulevard Mater Teresa, in parte danneggiato dai bombardamenti e con l'area intorno in completo rifacimento. Nel teatro fa le prove un drammaturgo giovane e assai attivo, che lo ha diretto fino a poco tempo prima; si chiama Jeton Neziraj, ha trentasei anni ed è una personalità riconosciuta in Kosovo e in Albania ma anche all'estero, specie nei paesi germanici (Svizzera, Austria e Germania). Dirige la compagnia Qendra Multimedia, nata nel 2002 a Pristina. È autore di oltre quindici commedie, tra cui *The Last Supper* (in collaborazione con il regista svizzero Markus Zohner, all'interno del progetto «Kosovo.Blood.Theatre.Project»), *Yue Madeleine Yue*, *The Demolition of the Eiffel Tower*, *The Bridge*, *War in Times of Love*, rappresentate al Volkstheater di Vienna, a Parigi e Londra, oltre che in Kosovo, Albania, Croazia, Serbia, Macedonia. Di Pa-

triotic Hypermarket. A post-dramatic dialogue between Belgrade and Priština (2010) è co-autore insieme con Milena Bogvac: lo spettacolo è stato portato anche in Italia, al Festival VIE di Modena. Neziraj non si ritiene un «autore guerrigliero», ma un «autore in tempo di guerra». Pubblica in albanese ma è tradotto in inglese, francese e tedesco, ed è seguito da un'agenzia letteraria per la diffusione delle sue opere. Il suo testo più noto e più rappresentato è *War in Times of Love*.

Ha diretto il Center for Children's Theatre Development (CCTD), con compiti sociali e educativi per i giovani attraverso workshop e produzioni. È animatore di numerose manifestazioni, festival, forum teatrali (*In place of war: theatre and nationalism*, 2010, in collaborazione con l'Università di Manchester) e letterari (*Polip-Borders of politics, the beginning of po-ethics*), impegnato sul fronte dell'attivismo intellettuale e sul ruolo dell'artista, sulla sua responsabilità e sul suo margine di libertà nei processi socio-politici in atto.

Neziraj ha dato vita a molti progetti di cooperazione e di integrazione in parte finanziati anche dalle organizzazioni internazionali che hanno base qua. Il più importante è sicuramente «VOICES», in collaborazione con l'Office on Missing Persons della Nato, con cui ha cercato di unire etnia serba e albanese sulle tematiche della memoria, del conflitto, del trauma attraverso testimonianze dirette o registrate delle vittime e con attori da Pristina e Belgrado, mettendosi in condizione di essere fortemente criticato e osteggiato dal ministero della Cultura kosovaro.

I suoi testi, che trattano tematiche politiche anche scottanti come la possibilità di convivenza serbi-albanesi, il problema dei profughi di ritorno, dei rimpatriati forzati, quello del fondamentalismo religioso, del terrorismo e in generale del «*chaotic post-war Kosovo*», sono solo in parte assimilabili a quello che qua viene definito il «teatro documentario»; casomai è più vicino a quella corrente in voga anche nell'Europa occidentale di «*dramatizing reality*», o piuttosto al tema della «*politicality*», per riprendere la definizione dal numero monografico di «*TkH-Journal for Performing Arts Theory*», n. 19:

The *politicality* of performance is an aspect of this art practice that represents the ways in which it acts and intervenes in the public sphere, related to discussions and conflicts around the following issues: the ideological discourses that shape a common symbolic and sensorial order of society, which affects its material structure and partitions. *Politicality* as social events that take place in the public sphere.

Sul tema, l'autore kosovaro afferma:

Il teatro documentario è stato riscoperto e sviluppato da diversi autori teatrali che lavorano in una zona liminale tra teatro e realtà. I loro lavori hanno a che fare con eventi storici, luoghi e biografie di personaggi o con i più recenti fenomeni sociali. Ma la realtà non solo entra nelle rappresentazioni teatrali; sempre più i teatri scoprono la realtà e vanno alla ricerca di aspetti teatrali nella vita di tutti i giorni. Il classico spazio teatrale è rimpiazzato da strade, case, ristoranti, hotel, negozi. Al posto di attori professionisti, vanno in palcoscenico gli «esperti di tutti i giorni». Gli eventi recenti dei Balcani sono pieni di storia volatile, memorie vivide, biografie interrotte che hanno ampio impatto sul lavoro teatrale dei registi e drammaturghi contemporanei. Dal 1990 non solo si sono confrontati con nuovi linguaggi, nuove realtà sociali, nuove nazioni, ma anche da un lato con meccanismi potenti di eliminazione della Storia, dall'altro con il riscrivere narrazioni storiche e miti nazionali. Il palcoscenico diventa un medium per trovare nuovi modi per esprimere e per avere a che fare con questi cambiamenti.

Jeton Neziraj parla delle sue opere come di «*tragicomedies of the absurd*»: si impongono non personaggi ma stereotipi (il musulmano terrorista, la donna con il burqa). Nel suo teatro l'ironia può essere un'arma fenomenale per distruggere luoghi comuni, pregiudizi religiosi e convinzioni separatiste: la vedova di guerra si innamora dell'addetto all'ufficio Missing Persons dov'era andata a denunciare la scomparsa del marito; l'uomo che fa indossare alla sua donna il burqa non la riconosce più, in mezzo a troppe donne velate; una zingara, rimpatriata forzatamente dalla Germania con la famiglia, cade in una buca, aperta da una delle tante ditte di costruzioni edilizie, e combatte invano per ottenere giustizia di fronte a burocrati kafkiani. I suoi testi, dice, non sono direttamente atti di accusa politica nei confronti del suo governo, possono essere riferiti a diverse situazioni geografiche. La sua compagnia si chiama Qendra Multimedia. *Qendra* significa «centro», ed è in un «basement» molto popolare che Jeton usa per le prove da quando è stato allontanato dalla direzione del teatro per motivazioni politiche, legate ai suoi progetti di integrazione serbi-albanesi o, più probabilmente, alle sue critiche al fondamentalismo islamico. Jeton ha ingaggiato un carteggio pubblico con il ministro della Cultura, che non ha valutato adeguatamente la sua posizione, e molti artisti hanno firmato una petizione a suo favore, senza però ottenere alcun risultato. Qendra produce anche libri (ha pubblicato una bella raccolta di *graphic novels* di giovanissimi autori kosovari e vari volumi di saggistica), cortometraggi, film; crea eventi (come l'International Theatre Meeting: *New Plays and Theatre Forms*, giugno 2011, con la presenza di Biljana Srbljanović) ed è un centro per la traduzione in lingue europee delle opere di autori kosovari.

Molto utile il volume che elenca in più lingue i nomi dei più importanti poeti, scrittori e drammaturghi kosovari: *Neue Literatur aus dem Kosovo* (Nuova letteratura dal Kosovo). Neziraj dice che del teatro italiano conosce solo il lavoro di Romeo Castellucci, che apprezza moltissimo.

Cos'è un teatro nazionale? Jeton Neziraj riflette, nei suoi saggi, sul ruolo e sul contenuto del programma che un teatro nazionale dovrebbe avere in uno Stato appena nato. Non ha dubbi sulla sua nuova identità:

Dev'essere un teatro completamente autonomo nelle sue attività, un teatro che esprime le richieste e i bisogni del pubblico kosovaro, un teatro che riflette criticamente sul passato e sul presente, un teatro che affermi la cultura del Kosovo nel mondo e allo stesso tempo porti in Kosovo la ricca cultura teatrale mondiale. Un teatro che si riconosce con proprie estetiche, con un ruolo emancipato; un teatro aperto e pronto a vedere oltre i «national topics»: un teatro che diventa la voce dei deboli e degli oppressi.

Lungi dall'autoconfinarsi in un'isola (o in un ghetto) di passioni nazionalistiche, con repertori, temi e cliché modellati su un format nazionale di vecchio stampo e al di là di «patriottismi artistici», la nuova identità del teatro sarà creata «con l'abbondante arsenale fornito dal passato. Il passato è come un magazzino inesauribile che fornisce quella nuova identità. Ma cosa prendere e cosa non prendere dal passato? E in che tipo di nuova confezione il passato sarà avvolto? Queste sono domande, dilemmi, sfide per il nuovo teatro».

Barricate anche a teatro? Jeton e Blerta Neziraj a Pristina. Jeton Neziraj debutta con un nuovo lavoro nel novembre 2012 al Teatro Nazionale di Pristina, con il testo *Fluturimi mbi teatrin e Kosovës* (Qualcuno volò sul teatro del Kosovo) messo in scena dalla moglie, Blerta, e dalla compagnia Qendra, con l'apporto di due straordinari musicisti italiani, un fisarmonicista e una violinista, Gabriele Marangoni e Susanna Tognella. La trama tragicomica è centrata sulle tematiche dell'indipendenza del Kosovo. Il teatro non può che essere protagonista assoluto in un'area dove la divisione territoriale tra serbi e kosovari in forma di barricate di sassi e terra, e la difficile convivenza etnica e religiosa nel dopoguerra vengono condensate familiarmente in un'espressione shakespeariana: *Romeo-and-julietism*.

Ma il teatro può essere una piattaforma di dialogo tra i popoli, un ponte tra culture che non si incontrerebbero mai? A teatro la «norma-

lizzazione» – per dirla nel linguaggio burocratico di Bruxelles – imposta dall’alto, frutto di negoziati bilaterali, piattaforme, o attraverso meccanismi di controllo di polizia internazionale, non funziona: si usa con assai migliore efficacia quel genuino senso di ricerca collettiva di valori condivisi legati all’indipendenza, alla ricostruzione morale e civile, oltre separatismi e nazionalismi. Queste riflessioni, questi interrogativi sono alla base del lavoro teatrale di Jeton Neziraj, i cui testi, rappresentati in molti paesi europei (recentemente ha avuto successo al Festival di Lipsia «euro-scene» con *Yue Madeleine Yue*) e negli Stati Uniti, lo hanno reso un personaggio da cui è impossibile prescindere occupandosi della scena balcanica.

Aspettando (con Godot) l’indipendenza del Kosovo: «Fluturimi mbi teatrin e Kosovës». Mentre stanno provando la più famosa pièce di Beckett, un regista e la sua compagnia teatrale in residenza al Teatro Nazionale di Pristina ricevono la visita del segretario del primo ministro. Dovranno mettere in scena l’indipendenza (ancora non avvenuta) del Kosovo: un’occasione unica e ghiotta per l’ambizioso regista, che sottostà a tutte le richieste del segretario pur di non perdere la lucrosa commissione. Così inizia a immaginare uno scenario possibile, un testo, dei personaggi, i dialoghi. Unica incognita, la data. «Quando ci sarà la dichiarazione di indipendenza?» chiede. Nessuno lo sa. Segreto di Stato. Dovrà essere una data che sta bene a tutti, gli Usa e i membri della Ue, ma anche Eulex, KFOR, UNMIK... Quindi si iniziano le prove senza sapere esattamente la data della prima, che coinciderà con la data dell’effettiva indipendenza. Il segretario richiede di inserire nello spettacolo un testo, quello che leggerà il ministro davanti al popolo in festa. Anche il discorso è ovviamente top secret e verrà consegnato alla compagnia solo pochi minuti prima della messinscena.

Le incognite iniziano a essere troppe. Così, mentre la compagnia aspetta fremente di sapere la data dell’indipendenza, a un tecnico di palco viene in mente di attuare la sua meravigliosa e quasi eroica missione: fare una trasvolata kosovara aggiustando un rottame di aereo della seconda guerra mondiale, attaccandogli un motore del palcoscenico e lanciando da lassù volantini con scritto «Riconoscete il Kosovo».

Il regista impazzisce, ha crisi autorali, incubi notturni e dubbi sulla data del debutto, che a volte sembra vicinissima e a volte lontanissima, e sul testo sconosciuto del primo ministro, che, proprio come Godot, non arriva mai. Intanto l’attore che doveva ricoprire i panni del protagonista si ubriaca: in scena storpiere la dichiarazione ufficiale del ministro e alla fine la trasformerà in un monologo assurdo e convulso.

La dichiarazione d'indipendenza è il piagnisteo di un ubriacone che implora la moglie perché lo riaccoglie a casa. Quella che doveva essere una festa, per la compagnia si rivela una Waterloo. Anche il volo sarà un disastro: l'aereo, con le parti del velivolo tenute insieme solo dalla buona volontà di un folle, precipiterà sul tetto del teatro, e il pilota, incompreso nel suo slancio patriottico, verrà scambiato per un attentatore sovversivo. Se l'indipendenza del Kosovo è passata per altre strade, quelle del consenso dei paesi che contano a Bruxelles, senza coinvolgere la popolazione, quella teatrale è stata messa effettivamente a rischio, sia nella finzione che nella realtà. Lo spettacolo, infatti, ha rischiato di essere censurato. Anche in questo caso, come per tutta l'economia kosovara, salvifico è stato un *deus ex machina* d'ambasciata dall'accento germanico. *All the rest is silence*. Silenzio beckettiano, ovviamente.

E sul palcoscenico com'era? La comicità – o meglio, il registro tragicomico – di Jeton Neziraj ha il suo compimento migliore proprio nella scrittura scenica di Blerta Neziraj, che sottilmente e con maestria accentua il ridicolo dei personaggi di potere (con relativi servi) e della situazione generale (un'indipendenza ottenuta con il permesso dell'Ue e con il benessere di tutti i paesi ospiti – non sempre così graditi – sul suolo kosovaro) attraverso la soluzione scenica di quattro sedie che diventano un'ottima appendice attoriale, con cui creare balletti, atti di seduzione, proclami.

La scrittura scenica passa anche dalla scelta dei costumi con i colori della bandiera kosovara (gialla e blu) e la scenografia con una specie di tetto forato con le stelle bianche (che corrispondono alle diverse etnie nella bandiera del Kosovo), e soprattutto dalla presenza della musica dal vivo, realizzata da straordinari interpreti ben visibili sul palco: sono due collaboratori di lunga data della compagnia, Gabriele Marangoni e Susanna Tognella, una coppia di italiani che ha creato per l'occasione una partitura ritmata coinvolgente, allegra, scanzonata e folle almeno quanto la scrittura teatrale. Si passa senza soluzione di continuità dal motivo sognante di *Singin' in the rain* pizzicato al violino a suoni tradizionali balcanici fino a *Mission impossible*, o alla soluzione strepitosa del coro weill-brechtiano fatto solo delle sigle dei contingenti militari e dei paesi Ue. Solo questi passaggi varrebbero tutto lo spettacolo: restituiscono il senso di una forte denuncia (non meno attenuata dalla scelta del registro parodico) di un sistema di potere che in Kosovo ha assunto le forme di un protezionismo Ue. È un vero teatro d'attore, con gag e azioni coreografate da far piegare in due il pubblico dalle risate, con punte di bravura interpretativa che hanno fatto scattare varie

volte, in un teatro zeppo all'inverosimile di giovani, applausi a scena aperta agli interpreti: Bajrush Mjaku, Adrian Morina, Anisa Ismaili, Adrian Aziri, Ernest Malazogu.

Come in altri testi di Neziraj, la situazione raccontata è talmente assurda da poter essere vera o almeno verosimile, e i personaggi talmente consumati nei loro cliché da risultare probabili (anche fuori dal Kosovo): funzionari corrotti, registi e attori compiacenti e venduti al politico di turno, un teatro non votato agli ideali dell'arte ma al vile denaro. Ma anche a prescindere dal contesto teatrale, lo sguardo generale non cambia di molto e non rassicura granché. Standing ovation finale e applausi. Anche da alcuni poliziotti Eulex.

Desidero fare un ringraziamento speciale alle persone che mi hanno accompagnato nei due viaggi in Kosovo e che mi hanno aiutato a capirne la situazione politica: Giancarlo Monteverdi e Michele Sabatini (Eulex). Un ringraziamento all'ambasciatore italiano in Kosovo, dottor Michael Giffoni, con cui abbiamo conversato non solo di politica ma anche di arte, teatro e letteratura. Un abbraccio fraterno a Jeton e Blerta Neziraj, che hanno creato quel «teatro necessario» e non «mortale» che amiamo. Grazie a Gabriele Marangoni, Sunita Kurti e a tutta la compagnia Qendra Multimedia, che mi ha accolto amichevolmente nei suoi spazi, permettendomi di vedere prove e condividendo conversazioni e molti caffè.

3. Jeton Neziraj, *Teatro e nazionalismi: che cos'è un teatro nazionale?*¹

Resistenza culturale: il Teatro Dodona. Le significative spaccature politiche degli anni Novanta e la repressione del regime di Milošević hanno creato un clima sfavorevole per il teatro in Kosovo. La maggior parte dei teatri chiuse o si affiliò all'organizzazione di Milošević. Il Teatro Nazionale del Kosovo ebbe lo stesso destino. La maggior parte degli attori e registi albanesi furono espulsi. Per quasi dieci anni ci furono solo pochissime rappresentazioni in lingua albanese. Ovviamente tutti gli spettacoli prodotti dovevano passare dal filtro della censura imposta dalla nuova, possente, amministrazione serba [...]. La storia culturale del Kosovo nel periodo 1992-1998 ha il fulcro nel Teatro Dodona, un piccolo teatro per ragazzi e per bambini, fondato agli inizi de-

¹ Tratto da *Teatri dhe Nacionalizimi*, Prishtina, Qendra Multimedia, 2011, trad. dall'inglese di Anna Maria Monteverdi.

gli anni Novanta e costruito in un'area periferica di Pristina. In quegli anni, fino al dopoguerra, rimase praticamente l'unico luogo in Kosovo a sviluppare attività culturali differenti in Albania. Questo teatrino di 162 posti a sedere sul suo piccolo palcoscenico programmò diverse attività giornaliere (fino a cinque) con tutto esaurito.

Dodona ha prodotto per lo più commedie e spesso testi di diversi autori stranieri. In un'insolita interpretazione di *Aspettando Godot* (1995) di Beckett, apparve in scena un bidone metallico. Il *Godot* con la regia di Fadil Hysaj fu accolto come l'attesa di una libertà che non arrivava mai. Il bidone, così come altri elementi della rappresentazione, fu ispirato dall'oppressione e dalla violenza che il regime di Milošević stava facendo subire agli albanesi. Lo stesso regista aveva messo in scena anche *Le sedie* di Ionesco, in un allestimento che si poteva leggere come una metafora del vuoto spirituale e dell'isolamento che aveva pervaso il Kosovo negli ultimi anni. Una delle commedie di maggior successo di quel tempo, *Profesor, jam talent se jo mahi* (Professore, sono un talento non uno scherzo), del regista e attore Faruk Begolli, fu rappresentata circa 360 volte. Di solito la sala del teatro si riempiva completamente. Spesso il pubblico finiva per buttare giù la porta per entrare, o si arrampicava strisciando sul tetto del teatro. Nell'atmosfera generale di violenza che dominava l'esterno, quel teatro era una specie di piccola oasi, uno spazio dove la gente poteva respirare liberamente e sentire il senso della dignità umana. Dodona diventò la «mela proibita»: il pubblico affrontava la paura della polizia serba e veniva a teatro per vedere gli spettacoli. Gli attori di solito dormivano dentro il teatro, perché uscire di notte e viaggiare era pericoloso. Una sera, dopo una replica, la polizia serba ordinò agli attori di bruciare la bandiera albanese che avevano tra gli oggetti di scena. Il balletto *Odisea Shqiptare* (Odissea albanese), del celebre coreografo Abi Nokshiqi, fu proibito il giorno della prima perché «conteneva elementi nazionali albanesi». Il Teatro Dodona continuò la sua attività fino a cinque giorni prima dei bombardamenti della Nato sulle truppe e sulla polizia serba.

Durante quei giorni, alcuni criminali sconosciuti uccisero la giovane attrice del Teatro Dodona Adriana Abdullahu, e ferirono altri membri della compagnia. Adriana era una delle attrici di maggior talento della sua generazione. Durante la guerra, la maggior parte degli attori che lavoravano al Teatro Dodona furono espulsi con forza da Pristina. Faruk Begolli fu uno dei pochi che riuscirono a scampare, rifugiandosi in casa della sorella, da qualche parte nella città di Pristina.

Il dopoguerra. Durante la guerra in Kosovo, l'edificio che oggi ospita il Teatro Nazionale del Kosovo (ex Teatro del Popolo) fu danneggiato dalle bombe cadute lì vicino. Anche la maggior parte degli altri teatri subì danni gravi. Finita la guerra, passò un lungo periodo prima che questi teatri potessero ricominciare a lavorare. Uno dei primi testi allestiti al Teatro Nazionale dopo la guerra in Kosovo fu l'*Amleto* di Shakespeare con la regia dell'inglese David Gothard: venne letto come uno spettacolo che sollevava il dilemma tra vendetta e perdono.

A un certo punto uno degli attori, a mezza scena, narrava la sua storia: durante la guerra era stato catturato dai soldati serbi; dopo averlo percosso, gli chiesero di recitare qualcosa da Shakespeare. L'attore scelse il monologo «Essere o non essere» dell'*Amleto*. Il dilemma del principe di Danimarca corrispondeva certamente al suo: morire o restare in vita? Quell'*Amleto* fu lo spettacolo di maggior successo del dopoguerra in Kosovo: restò in cartellone per due anni, un destino toccato a ben pochi allestimenti.

Dopo la fine delle ostilità, molti degli spettacoli kosovari che parlavano di guerra furono realizzati nello spirito del cosiddetto «teatro documentario», in cui erano evocati con grande pathos momenti del conflitto. Altri autori preferirono evitare tematiche belliche o presentare la guerra in modo indiretto. Il regista Bekim Lumi portò in scena *La lezione* di Ionesco con il protagonista che assomigliava a Hitler e la stella di David cucita sulla sedia dove avveniva l'omicidio. L'intera rappresentazione era una metafora della tendenza umana a usare la violenza sugli altri.

I teatri e le compagnie indipendenti sono proprio quello che è mancato in questi anni nel teatro del Kosovo. Tranne l'Oda Teatro e Teatrit Te Babes, infatti, non ce ne sono altri. Molte delle compagnie e dei gruppi teatrali che si sono insediati in Kosovo dopo la guerra, a parte il Qendra Multimedia, non sono riusciti a sopravvivere. Qendra Multimedia, fondato nel 2002, ha sviluppato decine di progetti teatrali. Nel 2007 presentò *Darka e fundit* (L'ultima cena), uno dei più ambiziosi progetti del dopoguerra. Un team congiunto di artisti svizzero-kosovari lavorò per due mesi, producendo due «azioni teatrali» che furono rappresentate in spazi non convenzionali. Dopo un intenso lavoro preparatorio, lo spettacolo fu allestito sul piano di un palazzo abbandonato dove aveva avuto sede il giornale in lingua albanese «Rilindja», uno dei più famosi edifici di Pristina. Fu rappresentato tre volte di seguito, di fronte a un grande pubblico: presentava con grande coraggio la situazione del dopoguerra in Kosovo e il dilemma tra vendetta o perdono. Il riferimento era chiaro: lo spettacolo era per albanesi e serbi,

ma il messaggio e le questioni che sollevava erano senza tempo e universali. Lo spazio scenico era pieno di organi di animali, cuori, teste, polmoni... In una scena, mentre tagliava il cuore di un animale con un coltello, un'attrice spiegava come i serbi l'avessero violentata. Lo spettacolo aveva due livelli narrativi. Il primo consisteva nei racconti degli attori sulla loro esperienza della guerra in Kosovo. Alcune di queste storie erano vere, altre create per lo spettacolo. Il secondo livello comprendeva dialoghi tra vittime e carnefici: era un piano immaginario, in cui la performance cercava di rispondere filosoficamente e politicamente ad alcune domande su vendetta o perdono, in particolare nel contesto del Kosovo. Per esempio, è possibile il perdono? Come ottenerlo? È necessario che i carnefici chiedano perdono, perché il perdono venga loro concesso? Un assassino è più forte o più debole dopo che ha commesso un omicidio? Queste e altre domande diventarono tangibili e sembravano esser comprese nello stesso momento in cui le altre storie di guerra venivano rappresentate dagli attori in scena.

Il teatro in un nuovo Stato. Come nuovo Stato, il Kosovo ha regolari attività teatrali disciplinate per legge. La legge spiega generalmente il ruolo e la funzione del Teatro Nazionale del Kosovo (Teatri Kombëtar i Kosovës, TKK): la più importante istituzione teatrale del paese deve produrre spettacoli, portare il pubblico a teatro, far conoscere la migliore drammaturgia nazionale e mondiale. Nonostante questo, la fisionomia e il ruolo del teatro sono al centro di un processo di professionalizzazione ancora in atto. Si sta chiarendo lentamente la prospettiva di un Teatro Nazionale rispetto al pubblico, alla drammaturgia nazionale e allo Stato. In particolare, la relazione con la drammaturgia nazionale e con lo Stato è diventata un elemento controverso nel dibattito sul teatro di questi anni.

Il nuovo Stato finanzia il TKK e le sue altre attività perché esso rappresenta l'istituzione nazionale che identifica lo Stato del Kosovo. Ma uno Stato deve necessariamente avere un Teatro Nazionale?

A parte questa nazional-mania, lo Stato non mostra un vero interesse per il teatro e per il suo sviluppo. Attraverso le sue strutture, cerca soprattutto di tenere il teatro nelle sue mani, mantenendone il controllo. Questo non avviene attraverso una gestione di tipo politico, o con la censura dei contenuti delle produzioni. Per prima cosa, esso è esercitato attraverso restrizioni dei fondi o limitando l'accesso ad altre risorse, come l'uso della sala o di altri spazi interni. Le principali strutture statali (il governo e la presidenza del Kosovo) continuano infatti a usare il teatro per differenti iniziative, soprattutto omaggi a eroi della storia passata o

recente. La gerarchia del potere (non quella ufficiale) sul TKK va dal ministro della Cultura, Gioventù e Sport (e risale fino al primo ministro), passando dall'ufficio del presidente fino al segretario, al direttore del dipartimento della Cultura... sino all'ufficio organizzativo del teatro. Questa catena illegale di comando è condizionata soprattutto dal fatto che il TKK è finanziato con denaro pubblico. Ogni sforzo per tagliare queste reti di comando porta a conseguenze che vanno da pressioni che possono condurre a rimozioni dall'incarico o alla cancellazione di fondi, passando per ricatti e pressioni burocratiche. Subito dopo la dichiarazione d'indipendenza, una mattina, all'ingresso del teatro, alcuni funzionari pubblici issarono un cartello con scritte cubitali: «Repubblica del Kosovo», e poi «Ministero della Cultura, Gioventù e Sport» (in caratteri più piccoli) e più in basso «Teatro Nazionale» (in caratteri decisamente più piccoli). Il cartello fu rimosso a seguito della pressione dei media e non è più stato rimesso, ma questo episodio, e le proporzioni delle lettere che indicavano le diverse istituzioni, mostravano chiaramente la gerarchia di forze e anche la relativa autonomia del teatro in relazione alle altre strutture dello Stato. Il rifiuto da parte dell'organizzazione del TKK, nel 2009, di soddisfare una formale richiesta da parte dell'ufficio del primo ministro, che intendeva usare la sala per attività memoriali, causò uno scandalo mediatico e politico che portò quasi alle dimissioni del direttore generale. In effetti, le dimissioni furono date molti mesi dopo l'incidente, visto che il direttore non era più in grado di fronteggiare la pressione politica e la crescente burocrazia del ministero della Cultura. Rispetto alla programmazione, negli ultimi anni il teatro ha sviluppato un repertorio «politicamente corretto». In altre parole, il teatro non solo non fa niente senza lo Stato, ma contribuisce direttamente all'idea di «costruzione dello Stato» attraverso la promozione dei «valori nazionali». In sostanza, il teatro non ha alcun potere di creare o provocare opinione. A causa della continua crisi, generata dalla scarsa affluenza del pubblico, il suo ruolo nella società è marginale. L'adozione di questo ruolo «opportunistico» è stata proprio uno dei fattori chiave che ha portato il pubblico a rifiutarsi di andare a vedere quelle rappresentazioni.

Le circostanze create dopo la dichiarazione di indipendenza hanno sollevato un altro dibattito: quali sono i confini di una drammaturgia nazionale? L'ampia nozione di drammaturgia albanese (che include l'opus integrale dei drammaturghi albanesi) ha cominciato a essere ridotta alla sola «drammaturgia kosovara». La tendenza viene sostenuta principalmente dai drammaturghi interessati alla «riduzione quantitativa del mercato». Più piccolo è il mercato, e più crescono le loro possibilità.

In queste nuove circostanze politiche, il teatro deve porsi alcune domande cruciali.

Che cos'è un teatro nazionale? Quali testi della drammaturgia nazionale dovrebbero essere portati su un palcoscenico di un teatro nazionale? Quali sono i «grandi temi nazionali» adatti a un teatro nazionale? I testi nazionali fanno di un teatro nazionale un teatro ancora più nazionale? Un teatro nazionale si denazionalizza quando porta in scena Shakespeare, Molière o altri autori contemporanei? E così via con altri dilemmi... Il repertorio del TTK negli ultimi due anni ha avuto un rapporto di quattro a due tra drammaturgia straniera e drammaturgia nazionale: questa proporzione continua a essere il tema più discusso. I critici notano che «questo è un teatro nazionale» e quindi nel suo repertorio dovrebbero esserci testi nazionali in misura più massiccia. Seguendo questo ragionamento, gli autori locali sono diventati più consapevoli dei problemi della nostra società e, considerando che il teatro è «uno specchio dove la società proietta i suoi problemi», l'idea di dare maggior spazio alla drammaturgia nazionale ha un senso. È un'idea giusta che ha basi fondate. Nonostante questo, sorgono alcuni problemi se prendiamo in esame la drammaturgia prodotta da autori albanesi e dal modo in cui questi ultimi affrontano la questione: in molti casi manca il senso critico, o il coraggio di occuparsi di diversi temi e tabù. Il passato è analizzato in maniera parziale, evidenziando solo alcuni momenti ed eventi, all'interno di una cornice molto selettiva. Sono così taciute debolezze, errori e colpe all'interno della società albanese, che magari vengono piuttosto letti come la conseguenza di imposizioni esterne, come l'«influenza dei nostri nemici». Perché abbiamo creato questi schemi e perché questi schemi continuano a influenzare i drammaturghi? La ragione principale è certamente legata alle circostanze politiche e sociali. È ragionevole che il principale obiettivo di una nazione oppressa, politicamente non consolidata, sia la libertà. E i lavori drammaturgici che non contribuiscono a questo ideale, ma hanno a che fare con altri problemi (ritenuti marginali), sono di solito considerati pericolosi o responsabili del rallentamento del processo di avvicinamento a questo ideale. Nel mostrare i problemi interni del paese, ci fu la preoccupazione che si potessero dare messaggi negativi al mondo, suggerendo così che noi fossimo una nazione che non meritava la libertà. Dunque, sulle nostre scene, una madre albanese non poteva mai essere una puttana, un combattente per la causa nazionale non poteva mai diventare un traditore e i serbi erano quasi sempre soldati ubriachi che bestemmiavano e uccidevano a sangue freddo. Anche i registi tea-

trali albanesi non sono ancora in grado di affrontare i testi albanesi. Dal momento che i loro interessi nel teatro sono spesso più vicini a quelli del teatro in quanto istituzione, nella maggior parte dei casi preferiscono mettere in scena un testo riconosciuto dalla drammaturgia internazionale piuttosto che uno nazionale. Comunque la minoranza – quelli che lavorano con testi nazionali – in genere porta in scena «codici teatrali» che si suppone rammentino al pubblico qualcosa di «storico», «culturale», «tradizionale» o «nazionale». In queste circostanze, alla luce della discussa qualità della drammaturgia nazionale, è più facile e meno rischioso optare per testi stranieri, perché il successo del prodotto finale – lo spettacolo – è più importante dell'assenza della drammaturgia nazionale dal programma di un teatro.

Nella crisi di identità che il teatro del Kosovo vive in questo periodo, la domanda più importante sembra molto impegnativa: *cos'è di fatto un valore nazionale e cosa dovrebbe affermare o contestare questi valori?* Se oggi lo Stato (a causa del suo interesse nazionale) promuove la coesistenza tra serbi e albanesi, il teatro deve accettare questo valore come un dato di fatto, oppure opporsi esaminando la realtà, dal momento che, per esempio, questo valore viene spesso negato e per nulla accettato? Questo valore (che lo Stato promuove), per quanto importante, viene ampiamente contestato, ma opporsi a esso potrebbe significare sostenere il nazionalismo e mettere in pericolo il futuro del nuovo Stato. Il compromesso – cioè evitare di affrontare temi come questi – può essere però considerato opportunismo, e questo non porta alcun beneficio al teatro. Ma quali sono, oggi, i temi nazionali importanti? Secondo un gruppo di pseudo-artisti, essi sono il frutto della storia e sono legati all'idea della formazione della nazione e dello Stato e così via. Secondo questa logica, il Teatro Nazionale dev'essere un caposaldo di questi temi, e la dicitura di «Teatro Nazionale» significa proprio questo. L'approccio a questi argomenti in molti casi ha escluso ogni tipo di confronto con i «fatti storici» o con il possibile «lato oscuro» degli eventi storici, che potrebbero essere immediatamente etichettati come «antinazionali». Questo approccio ha fatto in modo che il teatro diventasse il tramite di una storia «senza sangue», proprio come i libri di storia. [...] Il teatro del Kosovo dovrebbe essere un teatro libero!